

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
INSTITUTO DE ESTUDIOS INDÍGENAS**

DES Sociedad e Interculturalidad

Maestría en Estudios sobre Diversidad Cultural
y Espacios Sociales

***EL PERFORMANCE AL JUSTO JUEZ DE LA IGLESIA DE LA
MERCED, SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS***

Tesis que presenta

Ricardo López Crocker

Comité tutorial:

Directora

Dra. Anna María Garza Caligaris

Asesores

Dra. Astrid Maribel Pinto Durán

Dr. Jorge Paniagua Mijangos

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Abril 10, 2019



Universidad Autónoma de Chiapas

Instituto de Estudios Indígenas



San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

01 de abril de 2019

Número de oficio DIEI-138/19

Asunto: Voto aprobatorio para impresión de tesis

RICARDO LÓPEZ CROCKER,

Matrícula número PS 815

Maestría en Diversidad Cultural y

Espacios Sociales de la UNACH.

Presente

Con base en el Reglamento de Evaluación Profesional para los Egresados de la Universidad Autónoma de Chiapas, y habiéndose cumplido con las disposiciones en cuanto a la aprobación por parte de los integrantes del jurado en el contenido de su de Tesis Individual titulada:

EL PERFORMANCE AL JUSTO JUEZ DE LA IGLESIA DE LA MERCED, SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS

CERTIFICO el **VOTO APROBATORIO** emitido por este y autorizo la impresión de dicho trabajo para que sea sustentado en su Examen Profesional para obtener el grado de Maestro en Estudios sobre Diversidad Cultural y Espacios Sociales.

Sin otro particular aprovecho la oportunidad para saludarle.

Atentamente

“Por la conciencia de la necesidad de servir”

Dr. Jorge I. Angulo Barredo
Director IEI-UNACH



Ccp. Mtro. Antonio Pérez Gómez, Encargado de la Secretaría Académica IEI-UNACH
Ccp. Dra. Sonia Toledo Tello, Coordinadora del Comité de Investigación y Posgrado del IEI-UNACH
Ccp. Dra. Marisa G. Ruiz Trejo, Coordinadora de la MEDCES-IEI-UNACH
Ccp. Dra. Anna María Garza Caligaris, Directora de Tesis.
Ccp. Expediente
JIAB/vlt

Dedicatoria

A mis hijos Sofía y Ricardo, por enseñarme el sentido de la vida

Agradecimientos

A mis padres Martha y Francisco, por absolutamente todo

A mi esposa Liz, ya que en su amor reposa mi equilibrio

A la doctora Anna Garza, excepcional maestra y guía de este viaje

Al cuerpo docente de la MEDCES, por su generosidad exigente

A mis asesores y comentaristas, por descifrarme para darle sentido y guía a mis pasos

Al personal de la biblioteca del IEI, por su ayuda útil y desinteresada

Al padre Víctor, capellán de La Merced y a Alejandro, el sacristán, por orientarme en el lugar sagrado

A los devotos del Justo Juez, por mostrarme las maravillas de su alma

Índice

Introducción	1
Sentido y estructura de la tesis	1
Perspectiva teórica	4
Capítulo 1. El Justo Juez de San Cristóbal de Las Casas, un lugar sagrado en una ciudad heterotópica	16
Posmodernidad y heterotopía	16
San Cristóbal heterotópico	18
Panorama religioso diverso	25
La iglesia de La Merced	31
El Justo Juez	36
Capítulo 2. El <i>performance</i> del Justo Juez se apropia del espacio	44
El lugar sagrado heterotópico	44
El espacio y sus usos	47
Utopías localizadas	50
El lugar y el tiempo	51
Reconfiguración espacial	56
Entrada, <i>performance</i> y <i>mutis</i> . Las regiones de Goffman y el <i>performance</i> del Justo Juez	57
Capítulo 3. <i>Performance</i> , teatralidad y experiencia estética en los ritos al Justo Juez	67
El acontecimiento	67
<i>Performance</i> , performatividad y el concepto de realización escénica	68
Las realizaciones escénicas en el santuario del Justo Juez	72
El espacio performativo	72
Comunidad	74
Elementos de teatralidad	76
La presencia	76
Corporización	81
La voz	83
Atmósferas	84
La experiencia estética. Simultaneidad, liminaridad y percepción	85
La percepción y la experiencia estética	87
La experiencia estética hierofánica	88
Lo artístico y lo popular	90

Reflexiones finales

91

Bibliografía

95

Introducción

En este apartado se explica el sentido y la estructura de la tesis; hablo acerca del origen y construcción del problema de investigación, así como de la perspectiva teórica, basada en el lugar antropológico, el *performance*, la performatividad y la teatralidad, conceptos que se seguirán desarrollando a lo largo de la exposición.

Sentido y estructura de la tesis, construcción del problema de investigación

Esta investigación parte de la necesidad personal de reflexionar acerca de la naturaleza de mi quehacer como gente de teatro. En la actualidad hay visiones encontradas acerca del estado del arte teatral, habiendo quienes consideran que se encuentra en una grave crisis y, a la vez, quienes piensan que está en uno de sus mayores auges, lo que me llevó a preguntarme ¿cómo pueden existir ambas percepciones al mismo tiempo? Esta cuestión me ha llevado a estudiar desde una perspectiva académica sus vínculos con los estudios sociales y humanísticos.

Podría parecer impropio enfocar la reflexión sobre el devenir del teatro contemporáneo en sucesos religiosos no artísticos, como es el caso de esta tesis. Antes de explorar las iglesias, busqué en el teatro hecho en la ciudad, pero, a pesar de existir varios grupos y asociaciones civiles de índole teatral, en realidad sucede poco teatro en los escenarios, toda vez que la mayoría de los esfuerzos de estas agrupaciones se han conducido por los caminos del activismo político, o suceden en forma aislada, esporádica y dentro de un pequeño círculo de población con ciertos hábitos de consumo cultural. Por esta situación, estos eventos teatrales no representaban una opción constante de observación, además de que su carácter cerrado a un circuito particular de habitantes me hizo no considerarlos como prácticas adecuadas para el estudio de la ciudad y sus dinámicas.

Esta situación me llevó a apuntar mi búsqueda hacia otros horizontes. Para mi sorpresa, encontré en las iglesias católicas, prácticas que a pesar de no ser ni pretender ser artísticas, si son de una gran fuerza expresiva.

La expresividad y diversidad de las prácticas rituales en los espacios católicos de San Cristóbal de Las Casas es notable, por lo que el estudio tuvo que acotarse a un espacio social específico: el santuario al Justo Juez de la iglesia de La Merced.

Esta iglesia, que da nombre al céntrico barrio en que se ubica, data del siglo XVI, cuando se fundó en San Cristóbal de Las Casas uno de los primeros conventos de la orden de Los Mercedarios en América, mismo que está ubicado al lado de la iglesia. El edificio adquiere su forma actual a fines del siglo XIX, en que fue remodelado al estilo neoclásico propio de la época porfiriana.

Por las características del lugar y su céntrica ubicación, ha sido a lo largo del tiempo un punto relevante en la ciudad. El exconvento fue en algún momento la cárcel municipal y actualmente es sede del Museo del Ámbar, importante punto turístico; la plaza, ubicada frente a la iglesia y el exconvento, fue durante buena parte del siglo pasado, el mercado municipal.

En la actualidad, esta iglesia tiene una de las fiestas más populares y vistosas de San Cristóbal, que es la de la Virgen de La Merced, con una gran procesión - desfile que recorre buena parte de la ciudad y en la que participan y asisten miles de personas.

Dentro de la iglesia existen dos cultos principales: el de la Virgen de La Merced, patrona del barrio, y el culto al Justo Juez, que es una imagen de Cristo asociada a la ayuda en casos desesperados. Su ubicación, antigüedad, la popularidad de sus cultos en la ciudad, así como el carácter de misericordia y de ayuda a los desesperados de la imagen del Justo Juez que ahí se venera, mismo que puede conducir a situaciones límite y extra - cotidianas, como más adelante discutiré, son los factores que me llevaron a desarrollar allí mi investigación.

El estudio parte de preguntarme ¿cuál es la dimensión estética de estas prácticas?, este cuestionamiento general me llevó a otras interrogantes: ¿qué elementos de teatralidad se pueden encontrar en el *performance* de los ritos al Justo Juez?, ¿de qué manera los diferentes *performances* del culto al Justo Juez inciden en la conformación del lugar?, y ¿cómo estos elementos pueden hacer de los ritos al Justo Juez una experiencia estética? Para responder, me he planteado como objetivo de investigación analizar la dimensión estética de esta práctica de religiosidad popular.

Esta es una investigación de alcances exploratorios, cuyo planteamiento es localizar posibles vínculos entre la teatralidad y los estudios humanísticos académicos a través del análisis de la dimensión estética de una práctica popular.

Llevé a cabo el trabajo de campo de enero a junio de 2018 en la iglesia de La Merced; consistió primordialmente en sesiones de observación directa en los tres espacios que conforman el recinto: la nave principal, la capilla interior del Justo Juez y la capilla de velas. Se realizaron dos sesiones de observación semanales en diferentes días y horarios, fluctuando las visitas entre una y ocho horas de duración.

El trabajo de observación en un lugar sagrado de las características del santuario del Justo Juez, en el que se desarrollan intensos ritos de súplica resulta complicado, ya que mi presencia como observador no debía interferir en modo alguno en los ejecutantes, por lo que la observación implicó un proceso de “inmersión” y “mimetización” en el espacio, donde busqué actuar como un creyente más, lo que me permitió experimentar los *performances* desde todos los ángulos posibles y con toda la cercanía y tiempo necesarios.

Complementé el trabajo de observación con doce charlas informales y dos entrevistas semi estructuradas con creyentes, la mitad de ellos abordados en el recinto y el resto en sus contextos cotidianos (casa o trabajo), así como dos entrevistas semi estructuradas con las autoridades eclesiásticas de la iglesia de La Merced, el capellán y el sacristán.

La exposición se desarrolla a través de tres capítulos, los cuales sintetizo de la siguiente manera:

Capítulo I. El Justo Juez de San Cristóbal de Las Casas, un lugar sagrado en una ciudad heterotópica. En base a la perspectiva construida, en este capítulo presento a San Cristóbal de Las Casas como una ciudad heterotópica (Foucault, 1984; Cruz, 2014) propia de la posmodernidad. Esta condición se manifiesta en su estructura social, en las utopías situadas en ella, así como en su complejo contexto religioso, en el que se ubica y describe a la iglesia de La Merced y el culto al Justo Juez.

Capítulo II. El *performance* del Justo Juez se apropia del espacio. En este capítulo planteo una discusión teórica articulando las nociones de heterotopía (Foucault, 1984), lugar antropológico (Augé, 1995; Vergara, 2013), y las regiones de la actuación en la vida cotidiana (Goffman, 1959), para explicar cómo el culto al Justo Juez y sus *performances* configuran un lugar antropológico de carácter sagrado.

Intento explicar cómo las prácticas populares performativas extra- cotidianas construyen este lugar. El culto al Justo Juez es visto como reflejo de la ciudad heterotópica en la que sucede, de los cambios que en ella se gestan y que hacen posible la existencia de una dimensión estética en sus *performances*. Analizo cómo el culto al Justo Juez se apropia del espacio, haciendo que distintos imaginarios, tiempos y lenguajes se encuentren y confluyan en este lugar sagrado.

Capítulo III. *Performance*, teatralidad y experiencia estética en los ritos al Justo Juez. En este capítulo analizo los ritos de súplica y curación al Justo Juez de la iglesia de La Merced como realizaciones escénicas desde la estética de lo performativo. Expongo algunos elementos de teatralidad propios de las realizaciones escénicas a través de las experiencias registradas en el santuario del Justo Juez. Finalmente, discuto acerca de la experiencia estética en los ritos al Justo Juez desde la perspectiva de la estética de lo performativo, que propone Erika Fischer-Lichte.

Es a través de estos tres capítulos, como se articula la discusión teórica con los hallazgos en la investigación y su análisis, constituyendo el cuerpo de la tesis.

Perspectiva teórica

El teatro es un arte milenario y universal, que profundiza en la compleja naturaleza del ser humano en sus múltiples formas e interacciones. Teatro quiere decir mirador; el mirador en donde nos vemos reflejados en nuestro devenir desde la dimensión de persona. ¿Cómo entonces puede entenderse que esta larga tradición de conocimiento haya permanecido alejada de los estudios sociales y humanísticos?

La explicación puede encontrarse en la escisión del ser humano producto de la modernidad: razón, cuerpo y emoción se convierten en ámbitos separados. El primero, elevado hasta la cúspide hegemónica; los otros dos, relegados a la vulgaridad y la barbarie.

Estas perspectivas de la modernidad alejaron tanto el mundo artístico del científico, que llegó a naturalizarse su carácter ajeno, al grado que artistas y científicos han llevado sus búsquedas en “universos paralelos”.

Respondiendo a esta inquietud, con esta investigación busco articular la dimensión espacial, la ritualidad y la teatralidad a través del concepto de *performance*. Para esto, analicé un espacio social desde la categoría de lugar, a través del *performance* de sus actores, para lo cual articulé las perspectivas teóricas de la epistemología teatral de Erwin Goffman y Víctor Turner, a través del concepto de *performance* y nociones de la teatralidad, desde la perspectiva de la antropología teatral de Eugenio Barba.

A partir de la segunda mitad del siglo XX empezaron a surgir perspectivas en los estudios humanos que cuestionan la hegemonía absoluta de la razón.

Una de estas perspectivas la constituye el giro postmoderno, mismo que busca las particularidades y anomalías no tomadas en cuenta por el positivismo, indagando en dimensiones omitidas por este, entre ellas la corporalidad, la subjetividad y la interacción humana cara a cara. Esta visión permite pensar en sentidos distintos, brindando otras formas de concebir el devenir humano.

Gran influencia en los postmodernos fue Mihail Bajtín (1998), para quien toda palabra y acción son parte de una conversación, de una interacción; el lenguaje humano es dialógico tal como nuestro pensamiento, que se funda en el proceso de interacción y encuentro con los pensamientos del otro; puede entonces decirse que la palabra y la acción siempre surgen en virtud del otro.

Esta forma de concebir la palabra en virtud del otro puede trasladarse también a ámbitos más subjetivos, como la corporalidad y la emocionalidad. Alfred Schutz (1993) en *El yo del otro en la percepción natural* analiza los movimientos del cuerpo no sólo como movimientos físicos, sino también como un signo de que la otra persona tiene ciertas vivencias que expresa por medio de esos movimientos, y estas vivencias corresponden a la propia corriente de vivencias del observador. Bergson, citado por Schutz (1993), llama a este fenómeno simultaneidad, en el que “hay dos corrientes que, desde el punto de vista de mi conciencia, son indiferentemente una o dos” (Schutz, 1993: 58).

Según Mariana Ortecho, la teoría postmoderna “vería en las imperfecciones, en los factores personales y en los componentes incompletos y situacionales de la *performancia*, las claves

de la naturaleza del proceso humano y percibiría la creatividad capaz de surgir en la situación performativa” (Ortecho, 2013: 123).

Esta alusión a la situación performativa enlaza el uso del cuerpo del individuo y la interacción de éste con la estructura social en la que está inscrito. Silvia Citro (2001) expone que según la fenomenología somos una estructura psicológica e histórica, cita a Merleau Ponty: “recibí con la existencia una manera de existir, un estilo; todas mis acciones están en relación con esta estructura... y, sin embargo, yo soy libre, pues esta vida significativa, esta cierta significación de la naturaleza y la historia que yo soy, no limita mi acceso al mundo, es, por el contrario, mi medio de comunicarme con él” (Merleau Ponty, en Citro, 2001: 73).

La dimensión espacial de esta investigación está situada en la categoría de lugar, que concibo como un espacio de proximidad corporal, con el que hay un sentido de identidad emosignificativa.

Retomo a Marc Augé, quien plantea que los lugares son espacios dotados de significado, espacios “de identidad, relacionales e históricos” (Augé, 1995: 31), donde las prácticas de los habitantes construyen el lazo social, elaboran la memoria a través de la imaginación, con el marco del afecto y la significación.

En el lugar se generan las experiencias que nos dan significado. Víctor Turner alude a Wilhelm Dilthey (1944) para reflexionar acerca de la experiencia; argumenta que una “mera experiencia” se convierte en “una experiencia” cuando las emociones de experiencias pasadas reviven ante una experiencia presente, o sea, cuando tratamos de unir el pasado con el presente, conminándonos a buscar un significado; en palabras de Dilthey citadas por Turner: “Sólo cuando logramos que la experiencia presente se vincule con los resultados acumulativos de las experiencias pasadas similares o por lo menos relevantes emerge el tipo de estructura relacional que llamamos significado” (Turner, 2002: 93).

Me remito a Dilthey para entender cómo la experiencia sucede en los lugares, ya que la experiencia vivida genera la visión del mundo, dicha experiencia se nutre de pensamiento, sentimiento y voluntad (1944: 213).

La experiencia sucede y se expresa en los lugares. Retomo a Abilio Vergara, para quien las personas configuran los lugares por su actividad recurrente como individuos, grupos o comunidades, “en un constante construir mediante el uso, la significación, la institución y la afectividad” (Vergara, 2013: 38).

Vergara (2013) también plantea que a cada tipo de lugar le corresponden determinadas y características formas de actividad e interacción cotidiana, así como prácticas específicas que se desarrollan en estos espacios acotados, y estar en estos lugares determina a actuar de esa determinada forma. Esto me permite ver que en el lugar sucede lo cotidiano y lo extra cotidiano.

Esta distinción básica me permite articular el lugar con la teatralidad,¹ a través de la perspectiva de la antropología teatral² de Eugenio Barba, que tiene en la noción de extra - cotidianidad una de sus bases, ya que en una situación de representación existe un manejo del cuerpo diferente, que nos permite entonces distinguir un manejo o técnica cotidiana de un manejo o técnica extra - cotidiana.

Las técnicas cotidianas son más funcionales cuanto menos se piense en ellas. Nos movemos, besamos, asentimos con gestos que creemos “naturales” y que en cambio son determinados culturalmente. El primer paso para descubrir cuáles pueden ser los principios del bios escénico del actor, su “vida”, consiste en comprender que a las técnicas cotidianas se contraponen técnicas extra-cotidianas que no respetan los condicionamientos habituales del cuerpo (Barba, 1992: 34-35).

La interacción humana (cotidiana o extra - cotidiana) sucede en el lugar, determinando su carácter; Vergara expone la relación de la interacción y el lugar:

... la forma permanente y principal de la interacción expresa el carácter del lugar, que puede devenir en sagrado o profano, privado o público, laboral o residencial, etcétera, definiendo una especial interrelación espacial y temporal que diferencia y une, concentra y/o dispersa (Vergara, 2013: 84).

La interacción me hace posible articular el lugar con elementos teatrales de análisis, ya que la actividad humana que sucede en el espacio produce “el ritmo, la parsimonia o la velocidad, las sonoridades y silencios –sus secuencias y alternancias-, expresan un tipo de actuación que

¹ Las nociones de teatralidad se refieren a las propias de la puesta en escena, no de la dramaturgia.

² Eugenio Barba define a la antropología teatral como: “el estudio de comportamiento del ser humano a nivel biológico y sociocultural en una situación de representación” (Barba, 1992: 17).

está determinada por la naturaleza de las interacciones que el lugar impele, estimula, condiciona o determina” (Vergara, 2013: 85).

Esta perspectiva, me hace vincular la reflexión con Erwin Goffman, autor que analiza el mundo social desde la perspectiva escénica; Goffman (1959) plantea dos ámbitos de acción, a los que llama regiones, en los que los sujetos construyen y ejecutan su papel: la región posterior y la región anterior. La región anterior sería el “escenario”, y la región posterior el “trasfondo escénico”; en el trasfondo escénico se preparan los elementos y el personaje que aparecerán en el escenario.

Las regiones de Goffman me permiten observar las diferentes prácticas que concretizan las relaciones sociales, mismas que construyen al sujeto-actor-personaje en los diferentes ambientes del lugar y en función de los valores y significaciones que les adjudiquen, por esto han sido fundamentales en este estudio para observar tanto la preparación del rito como su ejecución.

Turner compara su visión con la de Goffman, para quien “todo el mundo es un escenario” (Turner, 2002: 108), Goffman considera que los actos cotidianos de interacción están llenos de rituales, conflicto y teatralidad; Turner visualiza que el *performance* dramático surge en las crisis conflictivas, sobre todo en la tercera fase del drama social³. Para esta investigación, han sido importantes ambas perspectivas, ya que tanto en la cotidianidad como en la ritualidad hay interacción y conflicto.

Richard Schechner considera que para Turner y Goffman el esquema humano es similar: alguien realiza un movimiento hacia una nueva posición social, este movimiento es bloqueado o promovido a través del ritual, al que sigue un reajuste del esquema, mismo que se realiza también ceremonial o teatralmente.

³ Turner utiliza metafóricamente una estructura experiencial que llama el drama social, de naturaleza “proto estética”, que analiza un conflicto social en un lugar dado como un proceso en desarrollo. Consta de cuatro fases: parte de una transgresión: el rompimiento de una regla en un ámbito público, surgiendo una *brecha*; esta desencadena conflictos entre individuos y facciones, revelando intereses ocultos, lo que lleva a una *crisis*; esta conlleva a una *acción correctiva*, que puede ser ritualizada, para llegar a una *consumación*, que puede ser de restauración o cisma.

En este punto, cobra importancia el *performance* y los actos performativos, que pueden pensarse de diferentes formas.

El concepto de *performance* no tiene un solo significado consensado. Retomo a Lucía A. Galluscio (2011), quien concibe el *performance* “como ejecución o actuación” (Galluscio, en Taylor, 2011: 13), como ejecución por su asociación semántica con hacer y como actuación evoca significados tales como puesta en escena.

Goffman introduce al *performance* la interacción, concibiéndolo “como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Goffman, 1959: 11).

En los ámbitos artísticos, se conoce como *performance* al “arte – acción”, que implica un rompimiento con las convenciones escénicas teatrales, en una fusión de manifiesto social y arte escénico. Desde esta perspectiva, el *performance* se enfoca a actos únicos, singulares, que como acontecimiento no se repiten.

Richard Schechner se ocupó de buscar el núcleo del *performance* al preguntarse: “¿qué tienen en común todos los tipos de *performance* desde una obra de teatro hasta vestirse con ropa masculina o femenina antes de salir a la calle?” (Schechner, en Taylor, 2011: 105). Concluyó en que todas estas son conductas realizadas más de una vez, las cuales recuperan, reinventan, re - contextualizan y restauran conductas aprendidas, historias contadas o ideas pensadas antes del acto mismo. Textualmente: “*Performance* significa: “nunca por primera vez”: significa “por segunda vez y hasta “n” número de veces” (Schechner, en Taylor, 2011: 105).

La definición de Schechner me permite pensar en el *performance* como una ejecución o actuación que se realiza siempre por segunda vez y hasta un `n` número de veces, lo que me lleva a relacionarlo con la ritualidad y la teatralidad, es, por tanto, la definición básica de *performance* que empleo en esta investigación.

Este *performance*, que implica la realización de una conducta restaurada⁴, la que adoptamos para interactuar con otros seres, y puede tratarse de gestos o conductas en una secuencia de

⁴ Schechner concibe las conductas restauradas como “secuencias de conducta en ejecución que pueden reordenarse o reconstruirse y son independientes de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos) que les dieron origen” (Schechner, en Taylor, 2011: 38).

acción. Estas suceden cuando realizamos algún arte, rito o práctica cotidiana (Schechner, en Taylor, 2011: 106).

Esta concepción del *performance* permite verlo como una ejecución o actuación que tiene una forma determinada de realizarse, por lo que siempre se realiza al menos por segunda vez, pero al mismo tiempo, por la naturaleza de su ejecución, es siempre un evento efímero, único e irrepetible.

Según Schechner, los practicantes de las artes y los ritos asumen “algunas secuencias organizadas de sucesos, acciones, movimientos y textos que existen independientemente de los actores que las realizan, por ello pueden ser transmitidas, manipuladas y transformadas” (Schechner, en Taylor, 2011: 39). La labor de restauración se lleva a cabo en los ensayos y en la transmisión de la conducta del maestro al aprendiz. “Entender lo que sucede durante el entrenamiento y los ensayos es la manera más segura de relacionar el *performance* estético con el ritual” (Taylor, 2011: 39). Esta noción de conducta restaurada me permite la articulación de la ritualidad con la teatralidad.

Retomo la perspectiva de la antropología teatral para relacionar a las “conductas restauradas” de Schechner con las “partituras” (Barba, 1987: 112), que son secuencias de movimiento fijas de naturaleza repetitiva, que representan un campo de investigación sobre el movimiento y su proyección.

Según Eugenio Barba (1987), cuando un actor empieza a utilizar la partitura escénica experimenta un cambio en su forma de ejecutar, de pensar, de abordar cada acción que realiza. Desaparece el mando de la razón sobre el cuerpo y la misma repetición permite que el actor se vea inmerso en su emotividad cada vez más (1987: 115-116).

La partitura es un constructo que exige tal disciplina que el actor no puede fluir en su espontaneidad, pero el sentido es el opuesto. Esta arquitectura fija y firme permite que el actor se abandone a su mundo interno, y como consecuencia, su vida interna se modifica en cada actuación, tiene la libertad de hacerlo porque su cuerpo lo sostiene y no le permitirá perderse. Esta noción ha sido fundamental para establecer las secuencias de acción que componen cada ritual.

Un principio de la teatralidad fundamental en esta investigación es la noción de técnica extra - cotidiana. Según Barba (1992), los actores (actor-bailarín-oficiante) moldeados por una tradición escénica rigurosa, poseen una cualidad de presencia que estimula la atención del espectador. En el contexto cotidiano, la técnica del cuerpo está condicionada por la cultura, el estado social y el oficio. En una situación de representación existe una técnica del cuerpo diferente. Se puede entonces distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra - cotidiana.

Barba afirma que en todas las formas codificadas de representación se encuentra un principio constante: una deformación de la técnica cotidiana de caminar, de desplazarse en el espacio, de mantener el cuerpo inmóvil. Esta técnica extra - cotidiana se basa en la alteración del equilibrio (Barba, 1992: 39).

La partitura y la extra - cotidianidad resultan nociones que me permiten articular la teatralidad, la performatividad y la ritualidad, ya que ayudan a observar cómo puede existir la creación en la repetición; también me permiten comprender la diferencia entre lo rutinario, perteneciente a lo cotidiano y lo escénico o ritual, de naturaleza extra - cotidiana.

Retomando a Turner, para quien el *performance* también está relacionado con la ejecución ceñida a formas, normas o patrones establecidos, pero que, al existir sólo al momento de realizarse, puede reconfigurarse con el hacer. Esta concepción vería en los factores personales, contextuales y situacionales de la situación performativa, la posibilidad creativa.

Barba (1987) se refiere también a la situación performativa desde la teatralidad, articulándola con la noción de extra - cotidianidad, la cual ubica en el cuerpo y su proyección, sustentándose en la alteración del balance:

Podemos decir que el balance –la habilidad humana para mantenerse erecto y móvil en el espacio- es resultado de una serie de relaciones y tensiones musculares en el organismo. A más complejos sean nuestros movimientos, más amenazamos nuestro balance; el cambio de balance resulta de una serie de tensiones orgánicas que subrayan la presencia corporal” (Barba, 1987: 117).

La extra - cotidianidad escénica implica la presencia física total, que es el tono corporal para trabajar en escena, el cual resulta del compromiso del eje cuerpo-mente-emotividad llevado a sus últimas consecuencias; concentración y silencio. Esta presencia es el “bios escénico”

(Barba, 1992), la segunda naturaleza del actor, la capacidad que desarrolla para estar presente aún en la inmovilidad y el silencio.

Encuentro correspondencias entre la extra - cotidianidad con la ritualidad; Barba (1992) explica que, en el mundo religioso, la fe se sostiene de la oración, que ya es en sí misma una focalización y proyección de energía con un sentido específico y personal. “Hay una imagen precisa a la que nos dirigimos y en la inmovilidad del cuerpo, la energía se hace presente desde la palabra y el pensamiento. En estos momentos hay una conexión de la mente con nuestro cuerpo y nuestra voz, y esto nos permite emanar energía” (Barba, 1992: 15).

El *performance*, por su parte, también impacta en el lugar. Retomo a Vergara (2013) para entender que los lugares presentan fragmentaciones internas que lo complejizan; la actividad e interacción de los actores, articulan los fragmentos del lugar, ya que ellos son los portadores de sus significados, y en conjunto lo construyen. En los usos ritualizados del lugar es donde se pueden observar con mayor énfasis la separación, conjunción y articulación de las partes que lo conforman, dándole significado.

Turner relaciona el significado con la consumación de un proceso, ya que no puede tenerse ningún significado de un proceso hasta que este ya ha acontecido, es una cuestión retrospectiva (2002: 140). Aquí entra la dimensión del tiempo.

Siguiendo a Turner, en el proceso *performativo* o ritual se encuentran el pasado y el presente, a través del significado del pasado, que se estima por referencia al presente, por lo que la aprehensión del significado de la vida es siempre relativa y sometida a un constante cambio. Las instituciones intentan fijar el significado, pero también están sometidas a la manipulación por medio del *performance*.

Erika Fischer-Lichte, en su reflexión sobre el devenir de la tradición cultural y artística de la modernidad propone lo performativo como una manera de entender lo estético en el momento actual. Numerosas referencias clásicas y contemporáneas de la modernidad hacen referencia al hecho escénico como un campo de trabajo dentro de las ciencias humanas, llevando a repensar las bases de la estética como eje fundamental en el planteamiento de la modernidad (Cornago, en Fischer-Lichte, 2014: 8).

El concepto de performativo fue introducido por John L. Austin en el contexto de la filosofía del lenguaje en 1955. Austin planteó el concepto para referirse a que los enunciados lingüísticos no sólo informan, afirman o describen un hecho, sino que se pueden realizar acciones con ellos, estos serían los enunciados performativos (Fischer-Lichte, 2011: 48).

Los enunciados performativos realizan la acción que expresan, significan lo que hacen y “son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan” (Austin, en Fischer-Lichte, 2011: 48). Para que un enunciado sea performativo tiene que estar contextualizado en determinadas condiciones institucionales y sociales.

Judith Butler emplea el término performativo aplicándolo al cuerpo, desde la idea de que a través de la repetición de los actos cotidianos se materializan la identidad y el género.

En los años noventa, surge un enfoque en la investigación divergente con la idea metafórica de la “cultura como texto”, que producían interpretaciones o “lecturas” de las culturas. Empiezan a cobrar importancia los rasgos performativos, la metáfora ahora empieza a ser la “cultura como *performance*”. Lo performativo empieza a implicar a las acciones físicas (Fischer-Lichte, 2011: 53).

Lo performativo enfocado a la corporización permite un paralelismo entre la visión de Austin y la de Butler, ya que ambos se refieren a los actos performativos “como una realización escénica ritualizada y pública” (Fischer-Lichte, 2011: 58). Ambos relacionan la performatividad con la realización escénica o *performance*.

Erika Fischer-Lichte plantea que el giro performativo implica a las diferentes artes, así como a sus críticos y estudiosos. A partir de éste las artes visuales, la música, la literatura y el teatro tienden a concebirse como realizaciones escénicas, como se desarrollará ampliamente en el capítulo tres. Hay un giro importante en dejar de “crear obras” para “crear acontecimientos”, lo cual implica ya no sólo al artista, sino también al público. El giro performativo es, entonces, el giro hacia el acontecimiento, hacia lo escénico, en la que la obra reside en la actividad misma del artista que implica la percepción del espectador mientras y solo mientras sucede. La teatralización se da en un sentido escénico (Fischer-Lichte, 2014: 45).

La perspectiva performativa se consolida en los años sesenta y setenta del siglo XX, como reflejo de una serie de transformaciones culturales dadas en ámbitos diversos. Como dice Oscar Cornago, en este periodo, coincidente con el surgimiento del post- fordismo económico (sistema de acumulación flexible), el *performance* se consolida como género artístico, unido a una intensa producción teórica y epistemológica (Cornago, en Fischer-Lichte, 2014: 9).

Es así como empezó a verse a la teatralidad como instrumento de análisis de las humanidades, el concepto de teatralidad como modo de estudio. Numerosas referencias clásicas y contemporáneas de la modernidad hacen referencia al hecho escénico como un campo de trabajo dentro de las ciencias humanas, llevando a repensar las bases de la estética como eje fundamental en el planteamiento de la modernidad (Cornago, en Fischer-Lichte, 2014: 8).

Teoría y teatro comparten la misma raíz etimológica; hacer teoría implica construir una forma de mirar, un modo de estar en presente, “de dialogar con la historia desde un espacio y un lugar concretos, desde un aquí y ahora, desde un cuerpo” (Cornago, en Fischer-Lichte, 2014: 14). El teatro constituye un espacio de investigación, capaz de aprehender lo que ocurre en un espacio cuando un cuerpo actúa frente a otro.

Para analizar los diferentes *performances* que acontecen en el santuario al Justo Juez y su interrelación, me fue necesario construir elementos performativos concretos a observar, para lo cual, además de los elementos propuestos por Fischer-Lichte, retomo a Marcel Mauss, quien plantea la posibilidad de hacer teoría de la técnica de los cuerpos, partiendo de una descripción de las técnicas corporales (Mauss, 1936: 337).

Para llevar a cabo una actividad física concreta (como la natación o la carrera) existen diferentes formas, y éstas varían de acuerdo con lugar y el tiempo. Estas “formas” se enseñan y aprenden, por lo que hay una enseñanza técnica; esta es una técnica corporal concreta.

Cada técnica tiene su forma y cada sociedad posee las suyas propias. Esto no sólo aplica a actividades físicas concretas, sino también al desenvolvimiento del cuerpo en la cotidianidad, por ejemplo, en las formas de caminar, de tener las manos en reposo, de comer. No existe una “forma natural” en un adulto (Mauss, 1936: 338–341).

Mauss da a esta “forma” el término *hábitus*, que es una noción que implica hábito y técnica, ya que “obedece a procesos biológicos, psicológicos y sociales” (Mauss, 1936: 341).

Plantea la división de los actos tradicionales en técnicos y rituales; esta división me permite relacionarlos con las nociones de cotidianidad y extra - cotidianidad.

Mauss aporta elementos para analizar las técnicas corporales que los grupos humanos emplean en diferentes usos, explicando cómo se conforma de la propia naturaleza en el hacer y el aprender. Estas técnicas son actos tradicionales eficaces. “El acto tradicional eficaz puede ser de la religión, jurídico, simbólico o de la vida común. He ahí las técnicas corporales” (Mauss, 1936: 343).

La educación, la psique, el aprendizaje formal, la imitación y *hábitus* social, el oficio, lo biológico; todo esto está implicado en las técnicas corporales.

La noción de técnicas corporales de Mauss me proporciona elementos para analizar a los actores del rito, tanto en el trasfondo escénico, como en la ejecución, toda vez que pueden también considerarse como actos tradicionales o técnicas. También me son útiles para encontrar elementos que me permitan distinguir las técnicas cotidianas y las extra - cotidianas que suceden en el escenario y el trasfondo escénico del lugar; son éstas, herramientas para analizar el *performance* de los ejecutantes de los ritos.

En este sentido, Barba explica que, en una situación de representación escénica, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra – cotidiana del cuerpo-mente es a lo que en la teatralidad se llama “técnica” (Barba, 1992: 25).

El estudio de estas técnicas corporales extra - cotidianas, han sido contrastadas con el planteamiento de Mauss acerca del estudio de las técnicas corporales de la cotidianidad, para construir los elementos de análisis que me han servido de guía en la observación y descripción de los *performances* extra- cotidianos que suceden durante los ritos; de los cotidianos que transcurren en el trasfondo escénico, así como su interacción, para comprender cómo en conjunto configuran al santuario del Justo Juez de la iglesia de La Merced de San Cristóbal de Las Casas como lugar sagrado.

Capítulo I. El Justo Juez de San Cristóbal de Las Casas, un lugar sagrado en una ciudad heterotópica

En este capítulo presento a San Cristóbal de Las Casas como una ciudad heterotópica (Foucault, 1984; Cruz, 2014), con un contexto religioso diverso, en el que se ubica a la iglesia de La Merced y el culto al Justo Juez como uno de sus lugares sagrados.

Posmodernidad y heterotopía

Según David Harvey (1998), un régimen de acumulación económica implica la estabilidad durante un periodo considerable de tiempo, “de la asignación del producto neto entre el consumo y la acumulación” (Harvey, 1998: 143). Esto implica una correspondencia directa entre las condiciones de producción y las formas de vida.

Harvey ubica un periodo de auge de un régimen de acumulación económica capitalista de 1945 a 1973, al que denomina fordista-keynesiana, construido sobre “cierto conjunto de prácticas de control del trabajo, combinaciones tecnológicas, hábitos de consumo y configuraciones del poder político económico” (Harvey, 1998: 146).

En 1973 viene una gran recesión que sacudió el esquema económico de acumulación fordista, iniciándose un proceso de transición acelerada hacia un régimen económico de acumulación flexible.

La concepción del espacio y el tiempo tienen una estrecha relación con el dinero; esta está dada en el “tiempo de rotación del capital”. Esta relación del tiempo y el espacio en virtud del dinero es el rasgo primordial de nuestra época y explica el tránsito del fordismo a un sistema de acumulación flexible, con sus inevitables consecuencias en la experiencia del espacio y el tiempo.

Harvey sitúa las primeras expresiones de los cambios en la percepción en el espacio y el tiempo en el mundo posmoderno en la novela *Soft city* de Jonathan Raban, publicada en 1974. En su novela, Raban ve la ciudad como una especie de panal o laberinto, con distintas redes de interacción social; la ciudad es vista como un lugar donde “el hecho y la imaginación deben fusionarse inevitablemente” (Harvey, 1998: 18).

Este pensamiento utópico ha acompañado a la modernidad desde la Ilustración, por ejemplo, en Bacon, Adam Smith, Marx. Harvey expone la imagen de la “destrucción creadora”, fundamental para entender la modernidad, ya que la implementación del proyecto moderno implica permanentemente la destrucción del mundo existente (1998: 29-31).

Esta idea propicia la aparición constante de grupos que enarbolan una voz propia, y que dicha voz sea aceptada como legítima es parte de la posición plural del posmodernismo. Harvey alude a Foucault, quien propone una imagen apropiada para destacar la pluralidad de mundos que coexisten en el posmodernismo, el concepto de heterotopía, el cual implica la coexistencia en un mismo espacio de diversos mundos o espacios que se yuxtaponen o superponen entre sí.

Nuestras vidas suceden inmersas en una relación mental con un orden lógico que les da estructura. Foucault (1968) expone como al salir de este orden, entramos en el territorio de lo heteróclito, que explica como aquel tiempo o lugar en el que las cosas están dispuestas en sitios y formas que nos son imposibles de agrupar lógicamente desde un sentido común.

El lenguaje es vulnerado en su naturaleza más profunda con las cuestiones heteróclitas, tales como las heterotopías, que nos inquietan porque invalidan la lógica infalible del pensamiento articulado por el lenguaje (Foucault, 1968: 3).

Las heterotopías están estrechamente relacionadas con las utopías. Etimológicamente, utopía tiene dos derivaciones del griego, la primera viene de los términos ού (“no”) y τόπος (“lugar”), significando literalmente “no lugar”; su otra derivación es eutopía o “el buen lugar”, en contraposición a distopía o “mal lugar”. Las utopías serían entonces, aquellos “buenos lugares” no existentes más que en la imaginación del hombre.

Foucault describe las utopías como aquellos mundos “concebidos en la cabeza de los hombres”, sin ubicación alguna, habitantes de las zonas secretas de los sueños y la imaginación; sin embargo, muestra también la existencia de utopías susceptibles de ser situadas en el espacio y el tiempo; éstos serían los lugares utópicos y los tiempos ucrónicos.

Las utopías que pueden ser localizadas son entonces los contra - espacios, lugares que se oponen a la cotidianidad y que de alguna forma los neutralizan. Foucault pone como ejemplos

de estos contra - espacios o utopías situadas a los jardines, los cementerios, los asilos, los burdeles, las prisiones, pero hay muchísimos otros, tan variados y disímolos como pueden ser las cosas en las heterotopías.

San Cristóbal heterotópico

Retomo a Tania Cruz, quien concibe a San Cristóbal de Las Casas como un lugar heterotópico “en donde los campos locales, cotidiano y ecuménico configuran una zona de contacto, y en el cual las culturas se encuentran y se entretajan” (Cruz, 2014: 59).

Las heterotopías son espacios en los que coexisten diferentes imaginarios, lógicas y tiempos yuxtapuestos. Estos espacios otros pueden contener nociones opuestas en un solo lugar y tiempo. Coincido con Tania Cruz en ver a San Cristóbal como un lugar complejo y heterotópico, toda vez que “se compone de varios espacios físicos e imaginarios yuxtapuestos, abiertos y cerrados, modernos y tradicionales, que a su vez guardan una correspondencia con variedades temporales” (Cruz, 2014: 60).

Estructura social

Desde sus primeros momentos, San Cristóbal ha sido una ciudad heterotópica, toda vez que se le vio como escenario para desarrollar utopías, surgiendo prácticamente desde su origen dos utopías antípodas: la de la rápida generación de riquezas, basada en la explotación de la gente a través del uso abusivo del derecho y la superioridad obtenida con la construcción racial de indio y ladino; la otra fue la utopía de Fray Bartolomé de Las Casas, que buscaba “formar una nueva sociedad inspirada en las primeras comunidades cristianas” (Viqueira, 2002: 180).

La estructura social de San Cristóbal de Las Casas (en lo económico, territorial, político y de interacción cotidiana) está basada en el binomio clasificatorio indio – ladino, el cual resulta heterotópico, toda vez que ambas categorías son difusas, resultado de imaginarios y construcciones traslapadas y contrapuestas. Estas dos categorías étnicas, además de tener fronteras endebles entre sí, en la actualidad ya no son los únicos grupos sociales en la ciudad, ya que a estas dos categorías se añade una tercera, los “foráneos”, grupo también heterogéneo

nutrido de mexicanos de otros estados de la república, así como de extranjeros de varias nacionalidades.

Pedro Pitarch (1998) plantea lo relativo y complejo de la división étnica predominante en las relaciones sociales de San Cristóbal de Las Casas. A pesar de que valora la utilidad de la distinción elemental en indio y ladino, fundamental para entender a Chiapas, aclara que en realidad sus fronteras muchas veces se difuminan.

Explica también cómo hay indígenas que pasan a ser ladinos, así como matrimonios mixtos, a pesar de que suele ocultarse el origen indígena de uno de sus miembros, "...por más que se lea a veces que indios y ladinos constituyen 'castas endogámicas', basta con conocer algo de los arrabales de la ciudad de San Cristóbal para convencerse de lo contrario" (Pitarch, 1998: 239).

Efectivamente, las fronteras entre indio y ladino son cada vez más difusas. Hay un espacio social, sobre todo entre gente pobre de las periferias urbanas en el que no es fácil determinar si alguien es ladino o indígena. Además, al interior de ambos grupos, tampoco hay homogeneidad, sino diversidad; aunado a esto, han aparecido nuevas fuentes de distinción, más allá de indio o ladino, o de ser de tal o cual comunidad, como dice Pitarch refiriéndose a los indígenas actuales:

hay indios pobres, muy pobres, ricos; católicos, presbiterianos, adventistas, mormones, testigos de Jehová, "tradicionalistas", agnósticos; rurales, urbanos, semiurbanos, nómadas, refugiados, "paracaidistas"; campesinos, hortelanos, floricultores, madereros, artesanos, comerciantes, choferes, albañiles, obreros, sirvientes, jardineros, informantes de antropólogos, y con frecuencia quienes ejercen varios de estos trabajos a la vez (Pitarch, 1998: 240).

Así las cosas, es realmente difícil sustentar la división bajo criterios raciales o económicos, ya que colores de piel, fenotipos, pobreza y riquezas actualmente se reparten entre ambos grupos.

Además, a la complejidad de estos grupos se añade el de los habitantes "foráneos", tanto extranjeros como mexicanos de otras regiones, que han instalado en la ciudad ya sea para dedicarse a negocios relacionados con el turismo, o a trabajar en organizaciones no gubernamentales y centros de investigación.

Los tres sectores de población mencionados son a su vez heterogéneos, ya que, como dice Pitarch, existen indígenas de muy distintos tipos y oficios, como ocurre con los otros grupos; en el caso de los ladinos, los hay “auténticos” coletos y coletos a secas, ricos y pobres, morenos y blancos, dueños de negocios y empleados, católicos y protestantes; entre los foráneos hay también diversidad: existen residentes temporales y permanentes, mexicanos de distintas partes de la república y extranjeros de distintos países y continentes, comerciantes e investigadores, docentes y profesionistas, *hippies* y empresarios, activistas sociales y religiosos, etcétera; todo esto hace que diversos imaginarios y círculos socio culturales convivan en el mismo lugar al mismo tiempo.

Esta yuxtaposición de identidades, imaginarios y círculos socio culturales hace que el heterotópico tejido social de San Cristóbal de Las Casas esté plagado de estereotipos, de los que ciertos actores se benefician; estos beneficiados del “tráfico de estereotipos” (Pitarch, 1998: 246) son principalmente las élites, tanto ladinas, indígenas y “foráneas” que de esta forma sustentan y organizan la disputa por los espacios y los recursos de la ciudad⁵.

Utopías

Las heterotopías serían los lugares que rompen el orden lógico de la cotidianidad, los espacios otros que impugnan, ya sea ficticia o físicamente, la lógica y el espacio en el que vivimos cotidianamente (Foucault, 1984).

Foucault describe la naturaleza de las heterotopías, cuya regla de oro es la yuxtaposición de espacios incompatibles, por lo que contienen en un solo lugar diferentes espacios, cuya yuxtaposición es incompatible con la lógica cotidiana (1984: 5).

De acuerdo con Foucault, cada sociedad o grupo genera sus propias heterotopías, tal como el viaje de bodas, en el que los novios viajan a un sitio “fuera de todo lugar y tiempo”; los

⁵ El “tráfico de estereotipos sociales” al que Pitarch se refiere es parte de la configuración económica actual de San Cristóbal de Las Casas. Estereotipos sociales como la categoría de “indio” y los imaginarios que desencadena representa un eslabón importante en la economía y política locales, toda vez que nutre de razón de ser a empresarios y trabajadores turísticos, centros de investigación, organizaciones no gubernamentales, así como diversas instituciones sociales, culturales y políticas. Si tal categoría cayera en desuso, sucumbirían las estructuras en ella sustentadas.

lugares intersticiales, destinados a quienes presentan desviaciones (locos, viejos, delincuentes); en fin, son heterotópicos los lugares donde las utopías son posibles.

La relación de las heterotopías con el tiempo es indisoluble; Foucault expone que “las heterotopías con frecuencia están ligadas a cortes singulares del tiempo. Se emparentan, si ustedes quieren, con las heterocronías” (1984: 6).

Según Foucault, existen diferentes heterotopías en relación con el tiempo; algunas concretan la utopía de acumularlo, como los museos y las bibliotecas, pero las hay también crónicas, como las ferias y efímeras, como el teatro (1984: 6).

En San Cristóbal pueden encontrarse al mismo tiempo manifestaciones de estos tres tipos de heterocronías: El tiempo acumulado de la ciudad patrimonio, vista la ciudad como museo; el tiempo detenido, que las élites de la ciudad se empeñan en suspender a través del binomio excluyente indio – ladino; el tiempo crónico festivo de las celebraciones patronales, presentes durante todo el año; y finalmente el tiempo efímero de la postmodernidad, producto de la interconexión global al que le permite acceder su carácter turístico y cosmopolita. Todos estos tiempos están presentes en el día a día de San Cristóbal.

La condición heterotópica de San Cristóbal de Las Casas hace posible que en ella puedan situarse diferentes utopías al mismo tiempo; tomo las siguientes: la de lo indígena como pueblo originario ideal, la libertaria de la insurrección postmoderna del zapatismo y la de la ciudad colonial romántica suspendida en el tiempo.

Utopía indígena

Uno de los rasgos distintivos de los Altos de Chiapas es la gran cantidad de población indígena⁶, el cual se expresa de muchas formas en San Cristóbal de Las Casas. Esta característica, producto de largos y complejos procesos sociales desencadenados a partir de la colonia, ha generado la proliferación de estudios antropológicos en la región.

⁶ La Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), reporta en el año 2000 un total de 511,712 habitantes en la zona de los Altos de Chiapas, de los cuales, según su criterio, 356,310 de estos habitantes son población indígena.

A partir de los años cuarenta del siglo XX, arriban a México (principalmente a los estados de Yucatán y Chiapas) numerosos antropólogos, principalmente norteamericanos, entre los que destacan Robert Redfield y Evon Z. Voght, quienes, omitiendo sucesos y evidencias históricas, postularon la teoría de que, en las partes más alejadas de estas regiones, existían aún comunidades indígenas que conservaban la forma de vida original de los antiguos mayas.

Viqueira (2002) cuenta que Evon Z. Voght, -quien dirigió un proyecto de investigación de la Universidad de Harvard en Zinacantán durante más de veinte años- fue el más extremo con este supuesto, ya que para él, los tzotziles de este lugar no sólo mantenían viva la cultura maya prehispánica, sino la cultura maya clásica previa a la influencia del altiplano central de México; citando a Voght: "...creo que Zinacantán ejemplifica un cierto número de hechos fundamentales de la subsistencia, del patrón de poblamiento y de la organización social y ceremonial, provenientes de los primeros períodos de la cultura maya" (Voght, 1966: 80-81).

Esta visión en la actualidad está bastante desacreditada, toda vez que numerosos estudios históricos han dado cuenta de las complejas transformaciones por las que han pasado los pueblos de las montañas mayas a lo largo de cinco siglos.

Aun así, esta perspectiva sigue ejerciendo una fuerte influencia en los imaginarios de muchas personas de diferentes partes del mundo, que buscan en las etnias de los Altos de Chiapas, un espacio para situar sus propias y diversas utopías; muchas de ellas nutridas de imaginarios acerca de la búsqueda de formas alternativas de vivir, de los saberes ancestrales de los antiguos mayas, de la vida en armonía con la tierra y la naturaleza, del desapego al capitalismo voraz, entre muchas otras.

Estas utopías acerca de los pueblos originarios, suelen considerarlos herederos de la gloriosa cultura maya original, que guarda entre sus saberes ancestrales los secretos para vivir en armonía, lejos del consumismo que acaba con el mundo.

La búsqueda de esta utopía, que suele situarse en San Cristóbal de Las Casas, atrae a la ciudad a numerosos visitantes de diferentes partes de México y el mundo, que quieren tener la experiencia de conocer la forma de vida de un pueblo originario, pudiendo además llevarse una parte de él a través de la compra de alguna artesanía de recuerdo.

Utopía libertaria

A las cero horas del 1 de enero de 1994, entre tres mil y cuatro mil indígenas de Chiapas tomaron militar y simbólicamente San Cristóbal de Las Casas, la antigua Ciudad Real de los ladinos, enarbolando la reivindicación de los pueblos indígenas. Fue así como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional irrumpió en el panorama mundial con su levantamiento, el cual representa un parteaguas en los movimientos guerrilleros latinoamericanos, así como en el devenir histórico de Chiapas y de México (Harvey, 1998: 447).

Esta rebelión ha sido distinta a otras sucedidas en México y Latinoamérica en décadas anteriores; Neil Harvey la considera distinta en su forma de organización, pero sobre todo en sus aspiraciones, que no fueron las de llegar directamente al poder político, sino encabezar un movimiento por alcanzar “trabajo, tierra, vivienda, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz” (Harvey, 1998: 448).

La fecha elegida para el levantamiento es significativa, toda vez que coincidió con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), en oposición directa a las políticas neoliberales impulsadas por el entonces presidente de México Carlos Salinas de Gortari, con lo que el movimiento neozapatista se convirtió inmediatamente en bandera y símbolo de las luchas sociales de la postmodernidad.

A partir de este momento, San Cristóbal de Las Casas no volvería a ser el mismo. Hordas de periodistas arribaron a esta “tranquila” ciudad provinciana del sureste mexicano, poniéndola en las primeras planas de los diarios a nivel global.

El movimiento zapatista fue, en varios sentidos, la primera insurrección postmoderna en oposición al neoliberalismo económico, en la que su vocero, el subcomandante Marcos, lideró los ataques bombardeando con encendidos, poéticos y románticos comunicados que estimularon la parte idealista de muchas personas alrededor del mundo.

Este movimiento social ha sido uno de los principales detonantes de la actividad turística de San Cristóbal de Las Casas, haciéndose pronto parte fundamental del paisaje local.

A lo largo de este tiempo, el neo zapatismo, que logró hacer visible parte de la problemática de las comunidades rurales indígenas de Chiapas, ha alimentado imaginarios utópicos

diversos, mismos que están situados en San Cristóbal de Las Casas, nutriendo a la vez movilización social y estereotipo comercializable, consolidando su carácter heterotópico.

Utopía romántica

La estética del paisaje de San Cristóbal de Las Casas, producto de una combinación de factores tales como la arquitectura, el clima, el entorno montañoso, así como la presencia de coloridas artesanías, lenguas e indumentarias indígenas hacen de esta ciudad un lugar en donde la utopía del romance puede realizarse.

Revistas y publicaciones especializadas en viajes, ponderan a San Cristóbal de Las Casas como uno de los lugares más románticos⁷ de México, dejando ver cómo la singular combinación entre los imaginarios románticos y el entorno de la ciudad, hacen que la utopía amorosa pueda situarse en ella.

La revista de viajes en línea *Vía México*, la cataloga entre los siete pueblos mágicos más románticos de México. A decir de esta publicación, San Cristóbal es el más mágico de los pueblos mágicos: “lo que compone a San Cristóbal de Las Casas es romanticismo en cada esquina. Este lugar cuenta con un enorme pasado histórico en donde destacan sus bellos edificios y artesanías de colores” (*Vía México*, diciembre, 2017).

México Desconocido también sitúa a San Cristóbal entre los siete pueblos mágicos más románticos de México; le atribuye lo romántico al paisaje: “Viajar a San Cristóbal de Las Casas es como dar un paseo por las nubes. Recorrer sus calles entre la neblina y el olor a café que se respira en el aire son razones suficientes para reconectarse con el amor” (*México Desconocido*. Guía en línea. Febrero 2018).

En los imaginarios románticos, San Cristóbal ocupa un lugar protagónico entre las ciudades mexicanas, como lo muestran algunas publicaciones especializadas en bodas:

La revista *Nupcias Magazine* cataloga a San Cristóbal como uno de los diez pueblos mágicos más románticos de México, basándose en “la presencia de grupos étnicos y el legado maya

⁷ Lo romántico se toma en su acepción referente al amor romántico, en este sentido, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define romántico como el carácter sentimental de una persona o de una obra artística que exalta el amor y las relaciones amorosas; en este sentido, se plantea como la expresión de un sentimiento de atracción emocional hacia otra persona, el amor idealizado.

hacen que en este poblado se congregue una gran variedad de artesanía colorida y alegre” (Nupcias Magazine, no. 36, febrero 2017).

Bodas.com, revista en línea, sitúa a San Cristóbal como uno de los quince mejores lugares de México para realizar un viaje de bodas; expone los motivos: “considerada una de las ciudades más bellas de México por su armónica composición de imponentes edificios coloniales” (Bodas.com, 18 de julio, 2016). Esta publicación abunda en razones que ubican a San Cristóbal como un lugar para realizar la utopía del viaje de bodas, entre ellas, las actividades románticas que pueden realizarse: “...pueden ir a tomar un paseo tomados de la mano por la plaza principal o subir al Cerro de San Cristóbal para conocer la capilla dedicada al santo patrono de la ciudad” (Bodas.com, 18 de julio, 2016). Otro atractivo romántico valorado por esta revista es el ámbar: “Date una vuelta por sus diversos museos dedicados al ámbar, al jade y a la medicina maya, y no te olvides de llevarte un bello souvenir de ámbar en plata, para recordar por siempre tu luna de miel” (Bodas.com, 18 de julio, 2016).

Los viajes de bodas y las ceremonias nupciales son los eventos que representan el culmen de la construcción utópica del romance; estas dos actividades son parte de la plataforma económica de la ciudad. Es posible encontrar en internet un total de ochenta y nueve empresas dedicadas a la organización de bodas en San Cristóbal de Las Casas, las cuales a su vez implican a prestadores de servicios de banquetes, salones de fiestas, alquiler de mobiliario y equipo, músicos, jueces, sacerdotes, iglesias, flores y ornamentos artesanales, hoteles para el hospedaje de los invitados, quienes además gastan por su cuenta en alimentos, recuerdos y artesanías, representando una importante aportación económica a varios sectores de la población.

Estas utopías, entre otras, situadas en el mismo lugar y tiempo, en un abigarramiento difícil de concebir desde una lógica cotidiana, hacen de San Cristóbal de Las Casas un escenario humano heterotópico.

Panorama religioso diverso

La condición heterotópica de San Cristóbal de Las Casas se refleja también en su amplia diversidad religiosa; Carolina Rivera (2005) explica que Chiapas es el estado de la república

con mayor diversidad de credos, así como el que tiene el porcentaje más alto de población cristiana no católica en el país. Esta tendencia es más fuerte en los municipios en los que predomina la población indígena, como lo son la mayoría de los que conforman los Altos de Chiapas. Ejemplo de esto es Chenalhó, que en el año 2000 contaba con solo un 16.8 % de población auto adscrita como católica (Rivera, 2005: 46).

La diversidad religiosa en Chiapas ha sido utilizada como instrumento de poder, lo que ha desencadenado graves conflictos sociales, en los que lo político toma la máscara identitaria de la religión.

Los cristianos no católicos hacen su aparición en Chiapas a inicios del siglo XX, pero es a partir de los años 70 que su crecimiento se hace más notorio. A partir de 1970 se ha visto una tendencia de crecimiento de cristianos no católicos y de quienes dicen no tener religión (Rivera, 2005: 47).

En Chiapas, más del 27 % de la población profesa una religión cristiana no católica, de las cuales las iglesias pentecostales y evangélicas cuentan con un 19.2 % de la población, las bíblicas diferentes de evangélicas el 8.1 %, y la población que se declara sin religión es superior al 12 % (Panorama de las religiones en México 2010, INEGI).

San Cristóbal de Las Casas también alberga a otra religión institucionalizada, la cual no es cristiana ni pertenece a alguna tradición espiritual local: el islam. Este culto tiene presencia en la ciudad con dos templos en colonias de la zona norte de la localidad.

Rivera explica que este culto llegó a través de musulmanes españoles que arribaron a San Cristóbal a mediados de los años noventa, fundando su primera sede en 1995 en el barrio Ojo de Agua. Luego de un tiempo, integrantes locales del grupo inicial se separaron, afiliándose al Centro Islámico de México. Ambas iglesias siguen existiendo en sus respectivas sedes y cuentan con un número no determinado de adeptos (Rivera, 2005: 49 – 50).

En Chiapas es también relevante el número de población que se declara “sin religión”, representando en el año 2010 el 12.1 % de la población (Panorama de las religiones en México, 2010, INEGI).

Carlos Mendoza (2003) describe el fenómeno religioso contemporáneo por su dimensión no colectiva o individual, propia de la posmodernidad. Explica esta condición a través del concepto de experiencia religiosa:

Ahora predomina el concepto de experiencia religiosa, cuyo primado se da en el individuo y no en la comunidad de creencia, porque la religión está asociada a un sistema de doctrina y de moral, por lo tanto, un orden de control. En cambio, la experiencia religiosa en plural, referida por definición a una diversidad de sujetos que buscan, por sus propios medios, religarse con la trascendencia, volver a la vida. Asistimos así al nacimiento de una experiencia religiosa del orden de lo plural, que en términos lógicos eso quiere decir el reino del equívoco. No hay una experiencia religiosa única o válida sino tantas como individuos existen (Mendoza, 2003: 47).

En la postmodernidad, la religiosidad se fragmenta, siendo cada vez más plural, predominando la diversidad de expresiones de lo religioso, aún dentro de las religiones institucionalizadas.

Abonando diversidad al complejo escenario religioso posmoderno de San Cristóbal de Las Casas, existen en la ciudad otros cultos formalmente establecidos, mismos que, aunque no son considerados entre las religiones institucionalizadas, son asociaciones religiosas formales con sedes y adeptos que profesan sus cultos y realizan sus prácticas, entre ellas destacan el budismo y la espiritualidad *new age*.

El budismo. En San Cristóbal existe un centro de meditación budista de la Nueva Tradición Kadampa; este centro espiritual es miembro de la Unión Internacional de Budismo Kadampa, asociación que está registrada en Inglaterra y que tiene presencia en treinta y nueve países del mundo⁸. Esta práctica espiritual tiene diversas prácticas y actividades todos los días de la semana y cuenta con numerosos adeptos, en su mayoría habitantes “foráneos” (mexicanos y extranjeros) de la ciudad, así como viajeros que profesan este culto.

Existe también en la ciudad una red espiritual de culto “*new age*”⁹ llamada Guerreros de Luz, misma que defiende el advenimiento de una nueva era y promueve una nueva forma de vivir

⁸ Información contenida en la página web del Centro Budista Kadampa Drolma de San Cristóbal de Las Casas.

⁹ El *new age* es una corriente espiritual difícil de definir; algunos historiadores de la religión como James Lewis y J. Gordon Melton (1992) lo explican como una subcultura religiosa poco institucionalizada y descentralizada, cuyo origen se encuentra en los movimientos contraculturales de la década de los sesenta del siglo veinte, siendo

en armonía. Astrid Pinto explica que los miembros de esta red espiritual argumentan la existencia de seres no terrestres, optan por la medicina alternativa y articulan creencias extraídas de tradiciones religiosas diversas (Pinto, 2011: 58).

La diversidad de cultos religiosos y espirituales que se practican en San Cristóbal de Las Casas nos habla de lo complejo y heterodoxo del tejido social de la ciudad, en el que caben al mismo tiempo tradiciones religiosas provenientes de diferentes tiempos y latitudes, haciendo de este lugar “un auténtico nicho multiforme capaz de acoger las más disímiles demandas de religiosidad” (Pinto, 2011: 66).

Catolicismo y tradicionalismo

La diversidad religiosa de San Cristóbal no se constituye únicamente por la cantidad de distintas religiones establecidas. El catolicismo, a pesar de verse disminuido en los últimos tiempos sigue siendo la religión mayoritaria, pero ha tenido un devenir poco ortodoxo en la región, lo que le confiere un carácter particular, que puede resumirse a través de la dupla entre catolicismo y tradicionalismo.

Para entender esta particular condición, hay que remitirse al devenir de la evangelización católica en San Cristóbal.

Viqueira explica los no pocos logros obtenidos por la iglesia durante la conquista, que pudo controlar el territorio, reagrupar y reorganizar a la población indígena, instituir las instituciones españolas y constituirse como el poder económico más importante de la región, pero su principal tarea, la evangelización de los indios, dadas las condiciones de aislamiento, pobreza y explotación abusiva de la gente, no tendría el mismo éxito (Viqueira, 2002: 189).

Ya en el periodo independiente, las Leyes de Reforma desmoronaron el poder que le quedaba a la iglesia católica en Chiapas; se expulsaron a las órdenes religiosas y se desamortizaron sus propiedades, las cuales se repartieron entre políticos liberales. La iglesia perdió gran parte de su poder económico, político y evangelizador, por lo que la vida religiosa pasó en mayor o menor medida a manos de la gente. En el caso de los indios, a partir del siglo XIX, el

temas de su interés las filosofías espirituales orientales, los seres numinosos espirituales, el chamanismo, entre otros (Carozzi, 2000: 19).

control sobre su vida religiosa ha sido muy marcado. Su vida religiosa ha sido reconfigurada con nuevas prácticas, surgiendo el sistema de cargos para la organización de las fiestas patronales, así como la libertad para ejecutar en las iglesias ritos propios de curanderos o rezadores (Viqueira, 2002: 197-198).

Actualidad católica en San Cristóbal de Las Casas

En el momento actual, hay tres grupos religiosos mayoritarios en los Altos de Chiapas: cristianos no católicos, católicos y tradicionalistas. Viqueira explica que aunque estadísticamente, un 65% dice ser católico, hay entre estos un número significativo de tradicionalistas; éste grupo -que continúa realizando sus prácticas religiosas de forma poco ortodoxa para la iglesia católica, con ritualidades provenientes del siglo XIX, cuando la iglesia católica vino a menos en la región- también se expresa en el elevado porcentaje de población que se declara sin religión, que es mayor al 11%, en contraste con una cifra aproximada de 3% a nivel nacional (Viqueira, 2002: 199-200).

Las distintas formas de religiosidad entre el catolicismo institucional y las prácticas tradicionalistas están siempre en interacción, muchas veces conflictiva. En el catolicismo institucional, la línea diocesana dominante en los altos de Chiapas ha sido de la teología de la liberación, como se manifestó durante el obispado de Samuel Ruiz y el conflicto zapatista. Las autoridades tradicionalistas de los barrios de San Cristóbal han sido generalmente miembros de las élites económicas o políticas. Esta situación suscita constantes conflictos entre la institución católica y la institucionalidad barrial, como lo expresa el padre Víctor, capellán de la Merced, quien da su punto de vista:

Esta iglesia pertenece a la diócesis de los Altos de Chiapas, cuya sede obispal reside en San Cristóbal de Las Casas. En esta diócesis ha predominado el “tradicionalismo”, el cual se acentúa en San Cristóbal, encontrando su máxima expresión en la iglesia de La Merced.

Históricamente, esta diócesis siempre ha tenido un número insuficiente de sacerdotes, siendo la mayoría de ellos enviados a las comunidades, quedando la ciudad atendida por escasos religiosos. Al ser pocos, se avocaron a la realización de misas y sacramentos. Esta situación propició que las reformas en la religión católica acordadas en el Concilio Vaticano II en los años 70 del siglo XX no llegaran a San Cristóbal de Las Casas, que continuó en su aislamiento.

Los sacerdotes son pocos en relación con el número de iglesias, por lo que muchas no son atendidas por ellos, sino por la gente. A decir del padre Víctor, Chiapas es parte de

Centroamérica, por eso es tan diferente del resto de México. La religión y la cultura venía de Guatemala, siendo por tal razón una región aislada social, política y religiosamente del resto de México.

Los coletos reafirman su identidad, autonombrándose como los “auténticos coletos” a partir del conflicto zapatista de 1994, en el que los ladinos autonombrados como descendientes de los españoles se alzaron en contra de la línea diocesana de Samuel Ruiz, acentuando el conflicto entre los coletos y la diócesis católica.

A la crónica falta de curas, se le añadió en los años 20 del siglo XX la política anticlerical del gobierno, conocida popularmente como la “cristiada” y los “quema santos”, que mermó aún más a la institución eclesíástica en San Cristóbal de Las Casas. La propiedad formal de las iglesias pasó a manos de los civiles, siendo desplazados los sacerdotes. Esto generó un cambio de poder en las iglesias, ya que las juntas procuradoras encargadas de las festividades, pasaron a ser oficialmente las encargadas de los templos.

El poder de las iglesias de San Cristóbal de Las Casas ha estado, pues, en cierto sector de gente, sobre todo de las élites económicas, educadas y tradicionalistas de los barrios de la ciudad, por eso presentan una actitud siempre contraria a los procesos de cambio. Hasta hoy, el poder de los barrios reside en estos personajes privilegiados, autonombrados como auténticos coletos.

A principios de los años 90 del siglo XX, el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari reestablece la relación entre la iglesia católica y el estado, junto con el papa Juan Pablo II. El juego de poder al interior de las iglesias da un giro, toda vez que se comienza a devolver la autoridad formal y moral nuevamente a los sacerdotes, en detrimento de las juntas procuradoras. Estos sucesos han acentuado el choque de la iglesia católica con los auténticos coletos, reflejándose en el marcado contraste e interacción entre las prácticas institucionales y las tradicionalistas o populares dentro del catolicismo de San Cristóbal.

El discurso del sacerdote hace visible cómo las prácticas institucionales y populares están en permanente interacción, conflicto y diálogo en el catolicismo de San Cristóbal, configurándose como un tipo particular de religiosidad popular en el que ambos tipos de prácticas coexisten. José Luis García explica este tipo de manifestación religiosa:

Unas veces la religión popular es vista como un conjunto de restos de creencias y prácticas pertenecientes a otros sistemas religiosos y que perduran, integradas, en la religión dominante; otras, se trataría de un producto híbrido, resultado del encuentro de la verdad oficial con la ignorancia del pueblo -formas inadecuadas de entender y practicar la religión oficial-; y siempre la religión popular supondría una asimilación del fenómeno religioso que, en relación con la religión oficial, se situaría a una mayor o menor distancia de la ortodoxia pura, aunque sólo sea por la desviación inherente a la forma como el pueblo entiende y practica la religión oficial (García, 1989: 19).

La religiosidad popular es híbrida y dialógica, haciendo coexistir discursos, prácticas e imaginarios que se distinguen y amalgaman en constante diálogo. Esta característica me remite a Mihail Bajtín, para quien todo lenguaje expresivo es dialógico. Concibe al hombre como un ser expresivo en constante diálogo con sus semejantes, en esta expresión están contenidos sus componentes social, ético y estético, los cuales se encuentran siempre en permanente construcción, contrastándose, tomando influencia e influyendo en el diálogo con los otros (Bubnova, 2006).

David Sisto expone que los distintos enunciados empleados en los diferentes diálogos se conforman en géneros discursivos, que son la expresión de la diversidad social corporizada; llama a esta condición compleja del lenguaje heteroglosia, que es la cualidad real del lenguaje, toda vez que no existen lenguajes únicos, sino múltiples lenguajes en interacción constante expresados en cada enunciado de cada diálogo (Sisto, 2015: 14-15).

La interacción es dialógica, por tanto, las prácticas sociales también, como lo refiere Sisto:

...las prácticas sociales son dialógicas, esto es una lucha activa entre distintas voces con entonaciones diversas, volúmenes y formas heterogéneas, que recorren cada enunciado, situando a este enunciado concreto entre otros enunciados corporizados que se encuentran en los medios expresivos, en los interlocutores, en su propia historia como enunciator y en el objeto referido, el cual es configurado en múltiples actos enunciatorios (Sisto, 2015: 17).

Esta heteroglosia, producto de la interacción dialógica de diversos enunciados, puede encontrarse en la religiosidad católica de San Cristóbal de Las Casas, en el que los discursos y prácticas populares e institucionales dialogan, se conflictúan y amalgaman en su acontecer. Un lugar adecuado para analizar esta religiosidad heteroglósica es la iglesia de La Merced.

La iglesia de La Merced

La iglesia de La Merced es una de las más antiguas de San Cristóbal de Las Casas. Forma parte de un complejo arquitectónico conformado por tres edificios articulados entre sí: el ex convento de La Merced, la iglesia homónima y la iglesia de El Calvario.

La Merced es una iglesia de tamaño mediano, de arquitectura sobria y sencilla, compuesta de una sola nave principal en la que se encuentra el altar mayor y el sagrario, el cual a su vez está interconectado con el exconvento y la iglesia del Calvario. En el muro lateral derecho se

abre otra capilla, que está dedicada al Justo Juez, la cual, a su vez tiene una salida a otro espacio anexo, llamado “capilla de velas”, mismo que desemboca hacia un pequeño patio que la comunica con la iglesia de El Calvario.

Su actual estilo neoclásico es producto de la remodelación que tuvo en la época del porfiriato. En su sacristía se conserva uno de los vestigios de su construcción original: un arco romano sostenido en una trabe por una columna, decorado a mano con motivos florales y relieves que representan al sol y a la luna. Entre las pinturas se adivina un águila bicéfala y se percibe la fecha de 1759.

Esta iglesia, que es originalmente el anexo de un convento, fue fundada en 1537¹⁰ por los Religiosos de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos Cristianos¹¹, orden religiosa – militar que acompañó a los primeros conquistadores de América a partir del segundo viaje de Cristóbal Colón. Estos religiosos, luego de numerosas vicisitudes y etapas lograron fundar conventos en el centro de la Nueva España y la provincia de Guatemala (León, 2005: 9 – 11).

El barrio de La Merced surgió mucho después que el convento, que fue fundado en despoblado. Anna María Garza explica que, a pesar del carácter de segregación étnica de la región, en realidad la mezcla ha sido fuerte y constante desde el siglo XVII; para 1611, los mestizos y castas constituían la mayoría de la población de San Cristóbal de Las Casas, Garza ubica en este proceso de construcción de categorías sociales el surgimiento de barrios como el de La Merced: “De este proceso es producto La Merced, a finales del XVII o principios del XVIII, habitado por sirvientes indios, mestizos y mulatos, que trabajaban para los españoles del Centro” (Garza, 2005: 123).

¹⁰ María del Carmen León aporta la fecha de inicio de la congregación mercedaria y su iglesia a San Cristóbal de Las Casas, situándola en 1537 ya en su actual ubicación, como casa subsidiaria de la Orden de La Merced que se encontraba en Guatemala (León, 2005: 53 – 54).

¹¹ Los mercedarios fueron una orden mendicante surgida en la Edad Media durante el enfrentamiento entre la cristiandad y el islam, tiempos en que el secuestro, la esclavitud y la obtención de rescates entre ambos bandos eran frecuentes. Esta orden fue religiosa-militar, tales como los Templarios o la orden de Calatrava, y tenía por objetivo rescatar a aquellos apresados por los musulmanes y que, además de sufrir el cautiverio, caían en riesgo de volverse apóstatas, de ahí que en su título lleven la leyenda Redención de Cautivos Cristianos (León, 2005: 17-18).

Garza alude a Flavio A. Paniagua, quien describe en uno de sus textos al barrio de La Merced, vecino del Centro, asociando a sus habitantes positiva y amistosamente.

El carácter de los mercedarios es notable por su desprendimiento y entusiasmo. Ha tenido hijos esa sección sabios, valientes y virtuosos que nos abstenemos de nombrar por no ser difusos y no ser nuestro objeto.

El que vea el barrio de Las Mercedes en el conjunto de San Cristóbal, creará que es pequeño; pero si fuera comparable con alguno de los de las grandes capitales europeas, no pudiéramos decir su punto verdadero de identidad. En la guerra ha sido uno de los más valientes y el que más ha padecido, no obstante que no es de los más antiguos, pues que al fundarse el convento, a principios de la conquista, se hizo en despoblado y el barrio no apareció sino un siglo después (Paniagua, 1988, en Garza, 2005: 124).

En La Merced se desempeñaban diversos oficios, desde prestigiados y lucrativos como escribanos o médicos, hasta el que ejercían las regatonas o atajadoras, que acaparaban la mercancía que traían los indios de las comunidades, así como quienes elaboraban y vendían aguardiente (Garza, 2005: 125-126).

En opinión del padre Víctor¹², capellán de la iglesia de La Merced, este barrio era el que conectaba lo indígena con lo mestizo; de ahí la existencia del puente blanco. Era un barrio de mercaderes. Aquí se acaparaban todas las mercancías que traían los indios de sus comunidades. Por eso ha sido un barrio adinerado y poderoso, que gracias al poder económico logró obtener el estatus de ladino; por esa razón, la virgen de La Merced tiene una de las fiestas más grandes y vistosas de San Cristóbal de Las Casas, siendo, junto con la virgen de La Caridad, una de las dos imágenes patronas de la ciudad.

La gente de este barrio, a decir del sacerdote, ha vivido de la tradición, que ha estado acompañada de autoridad económica, social y religiosa. Los curas aquí, a lo largo del tiempo, han sido sólo ejecutores de los sacramentos y han tenido que hacer su trabajo pastoral cuidándose de entrar en conflicto con la gente, lo cual explica las dificultades que él enfrenta en este lugar.

El capellán argumenta que, con el restablecimiento de la relación de la iglesia católica con el estado mexicano a finales del siglo XX, se comienza a regresar la autoridad moral y formal en las iglesias a los sacerdotes en detrimento de las juntas procuradoras, que controlaron casi

¹²¹² Entrevista al padre Víctor Manuel Anguiano, capellán de la iglesia de La Merced. 3 de marzo de 2018.

por completo las iglesias durante prácticamente setenta años. Viene entonces el choque de la iglesia contra los “auténticos coletos”, mismo que se expresa en las prácticas.

Una de las manifestaciones que dejan ver este choque expresado en las prácticas es la fiesta de la Virgen de La Merced, la cual, a decir del padre Víctor, no se lleva a cabo como debiera. Afirma que desde que se realiza hasta la fecha, nunca ha podido hacerse una procesión a la Virgen de La Merced a la usanza católica, sino que sigue imponiéndose una expresión religiosa que cataloga como *sui géneris*, la de los panzudos, en la que se expresa la mezcla de la tradición con la fe, siendo ejemplo de las múltiples voces que dan el carácter heteroglósico a la religiosidad de San Cristóbal.

La virgen de La Merced se celebra en septiembre, dando inicio los festejos con la anunciación, que se realiza el día 22, la víspera el día 23 y el mero día de la fiesta, que es el 24 de septiembre.

Esta celebración anual es organizada por las juntas de festejos del barrio, mismas que controlan todos los elementos que conforman la fiesta; Jorge Paniagua explica que las juntas tienen legitimidad en el conocimiento de la religiosidad popular, ya que son “la que convoca a los fieles, la que recuerda los ritos, la que programa las misas de intensión y novenas, la que trata con la autoridad eclesiástica” (Paniagua, 2014: 158). En este evento, las autoridades eclesiásticas solamente se ocupan de la realización de las misas y bendiciones correspondientes al evento.

La fiesta, al corresponder a la imagen patrona de uno de los barrios más céntricos y adinerados de la ciudad, es también una de las más alegres y vistosas. En el parquecito aledaño a la iglesia, se instala la tradicional “feriecita” que suele acompañar las principales celebraciones patronales de San Cristóbal; esta consiste en puestos de dulces, ponche y comida, así como de juegos populares en los que se concursa por regalos; en este mismo sitio, se instala el escenario en el que se presentan los artistas que amenizan el festejo.

Además de las misas, en este día, la iglesia de La Merced se prodiga en bendiciones y mañanitas. Toda la nave principal luce atestada de arreglos florales de diferentes tamaños, pero todos en colores amarillo y rojo, propios de la orden mercedaria.

La “fiesta en sí” es alegre y colorida, pero la esencia de esta celebración no sucede el “mero día”, sino dos días antes, en la anunciación. Este evento, cuyo sentido es anunciar por la ciudad la proximidad de la fiesta de la Virgen de La Merced, consiste en una multitudinaria procesión – desfile de carácter carnavalesco.

Este singular desfile hace un largo recorrido de ida y vuelta, dando inicio en el puente blanco para finalizar en la iglesia de Guadalupe¹³, desde donde se emprende el regreso. El recorrido está encabezado por la Virgen de La Merced, que es llevada en andas por cuatro personas, acompañadas de un pequeño séquito. Los integrantes de este contingente son las personas de mayor prestigio económico, social y religioso del barrio, quienes se autodenominan como los “esclavos mercedarios”. Durante el desfile, este contingente avanza en tono solemne entonando cantos y oraciones a la Virgen de La Merced, ataviados de blanco, luciendo una casulla estampada con el escudo de la orden mercedaria.

El grupo de esclavos mercedarios ocupa aproximadamente veinte o veinticinco metros del total del contingente, que en momentos llega a tener casi un kilómetro de longitud, por lo que casi todo el desfile está conformado por “los panzudos”.

Estos panzudos son personajes grotescos, ataviados con túnicas en colores vivos y chillantes, que remiten a la indumentaria propia de los payasos; estas túnicas cubren y dan vida a las enormes panzas que caracterizan a estos curiosos personajes, mismas que están elaboradas con cámaras de llanta de camión infladas; el vestuario de los panzudos incluye también máscaras, que son invariablemente de algún personaje grotesco o diabólico, los cuales varían de acuerdo con la moda del momento.

Estos multitudinarios contingentes de panzudos avanzan bailando, haciendo bambolear sus grotescas panzas con gran algarabía, acompañados de bandas de música de alientos que ejecutan alegres y trepidantes melodías durante todo el trayecto, haciendo de este desfile un

¹³ El recorrido del desfile de anunciación de la fiesta de la virgen de La Merced es largo, tiene una duración de al menos seis horas. El punto de reunión inicial es el puente blanco, de donde se avanza por la calle Diego de Mazariegos hasta la iglesia de La Merced, de ahí se continúa para cruzar el parque central y tomar la calle Real de Guadalupe hasta la iglesia de Guadalupe, ahí se hace una pausa festiva, en la que los panzudos recargan energías con comida y bebida, sobre todo cerveza, para resistir el recorrido de regreso hasta la iglesia de La Merced, punto donde finaliza.

performance carnavalesco singular, que a la vez devora y da vida al recorrido de la Virgen por la ciudad.

Esta manifestación de religiosidad, que durante tres días amalgama elementos sagrados y profanos, solemnes y festivos, es organizada en su totalidad por las juntas procuradoras, que trabajan durante todo el año para su realización. Paniagua explica esta ardua labor: “esta junta es la responsable material y organizativa de todos los arreglos, floreros, candelabros, velas y alfombras; en el exterior, se encarga de pintar la fachada del templo, remozar el atrio, instalar templetes, organizar los carros alegóricos, negociar la instalación de puestos y contratar la música” (Paniagua, 2014: 158).

La Virgen de La Merced es la protagonista de su iglesia, su barrio y la ciudad durante los días de la fiesta, pero el resto del año su papel es más discreto, dejando el foco principal a la otra imagen sagrada de este templo: el Justo Juez.

El Justo Juez

El Justo Juez es una advocación de Jesucristo, inspirada en el momento bíblico en que Jesús fue presentado ante Poncio Pilatos y declara en siete palabras que su reino no es de este mundo.

La imagen del Justo Juez de la iglesia de La Merced es impactante. Se trata de una escultura en madera de tamaño “natural” (aproximadamente del tamaño de un hombre de baja estatura), articulada, que representa a Jesucristo. Este no luce como en la mayor parte de las imágenes que lo representan, ya sea crucificado o en predicación, sino que aparece sentado en un trono, con los brazos perfectamente acomodados en los descansos de éste con las palmas de las manos hacia arriba. Su torso y cabeza están en posición erguida y frontal, con la mirada firme enfocada en el horizonte. Sus rasgos son afilados, proyectando cierta severidad; su mirada es serena y neutral, como corresponde a su carácter de juez ecuánime y justo.

La capilla del Justo Juez se ubica en el muro lateral derecho de la nave principal de la iglesia de La Merced. Esta capilla axial¹⁴ es amplia, con un alto techo abovedado a la misma altura del de la nave principal, está decorada sobria y elegantemente, revestidas sus paredes y piso de mármol blanco.

Al fondo, la capilla tiene un elegante espacio cercado con barandales, que tiene como fondo un retablo-ciclorama, ambos elementos, elaborados de madera de cedro, sirven de marco y escenario a la imagen escultórica del Justo Juez. Junto a este espacio, al costado derecho, se encuentra una pila que contiene aceite, el cual está bendito.

Dentro de la capilla del Justo Juez se encuentran tres imágenes, la principal, que es la escultura del Justo Juez sentado, mirando de frente a sus creyentes, y otras dos, más pequeñas, que representan diferentes facetas de la Pasión de Cristo.

En el muro lateral izquierdo de la capilla, se encuentra una puerta metálica, con cristal en la parte superior, la cual permite ver al otro lado. Esta puerta comunica el altar con otro espacio anexo, denominado “capilla de velas”. Este espacio se compone por un pequeño patio y una especie de “habitación” rectangular de aproximadamente cincuenta metros cuadrados, techo bajo, poca iluminación y sin ornamentación arquitectónica alguna. En el muro del fondo, se encuentra una imagen (fotografía enmarcada en bastidor) del Justo Juez; ante él, hay en forma paralela tres grandes mesas de concreto, mismas que lucen permanentemente repletas de velas y veladoras.

Estos dos espacios, la capilla interior y la capilla de velas, conforman el santuario del Justo Juez, un lugar sagrado dentro de la iglesia de La Merced. Este santuario¹⁵ está dedicado a la veneración de esta imagen, a la cual se le rinde una especial devoción por considerársele muy milagrosa.

¹⁴ Capilla axial es la que ocupa el lugar central de la nave de la iglesia, coincidente con el eje longitudinal del templo.

¹⁵ Santuario. Del latín *sacrarium, sanctus*. Es un templo en el que se venera una imagen o reliquia de especial devoción. Haidée Quiroz explica que los santuarios son “centros de culto” que sobrepasan a los templos ordinarios, ya que a estos sitios se acude primordialmente a pedir un favor especial o desesperado (Quiroz, 2012: 74-76).

Haydée Quiroz plantea que, actualmente, los santuarios son un fenómeno religioso en expansión, toda vez que la gente, de acuerdo con su devenir y circunstancias pueden hacer vivir a un santuario, ya sea por “inercia de tradición o con afán de renovación cristiana” (Quiroz, 2012: 75).

En este sentido, puede observarse esta tendencia de expansión en el culto al Justo Juez en su santuario de la iglesia de La Merced, mismo que generalmente está lleno de creyentes, lo que me llevó a preguntarme ¿por qué llega tanta gente a visitar al Justo Juez?

El sacerdote Víctor Manuel Anguiano¹⁶, capellán de la iglesia de La Merced, está plenamente consciente del notable crecimiento que experimenta este culto, que se ha convertido en el motor económico y espiritual de este templo, y tiene una explicación a esto, la cual me refiere ampliamente:

Al regresar la relación iglesia-estado, vuelve oficialmente la rectoría de las iglesias a los sacerdotes, dejando de estar en las juntas procuradoras barriales; pero en la práctica estas juntas seguían ostentando el poder económico, social y político, razón por la que empezaron a combatir a los curas. Esta fue una importante pugna, porque empezaron a restarle valor moral con la gente a los sacerdotes.

La gente tradicionalista, auspiciada por los líderes coletos, se ha opuesto a los sacerdotes. Hace ocho años (2010) se dio un conflicto tan grande y violento entre la institución católica y las juntas procuradoras del barrio de La Merced, que se tuvo que solicitar la intervención de la Secretaría de Gobernación a través de la Subsecretaría de Asuntos Religiosos. El conflicto consistió en lo siguiente: Para restarle valor moral a los sacerdotes con la gente, las señoras de las juntas procuradoras corrieron el rumor de que estos se iban a llevar al Justo Juez al seminario. Azuzaron a la gente en contra de los sacerdotes, buscando su linchamiento.

Afortunadamente, los creyentes del Justo Juez se han mantenido fuera de la pugna, pues no se acercan aquí buscando poder, sólo vienen a hacer sus cultos.

He ahí el poder divino. A partir del infundio de su traslado, se ha incrementado mucho la devoción al Justo Juez, al grado que ya no sólo es de indígenas, sino también de los mestizos, extendiéndose la devoción más allá del estado e incluso de las fronteras mexicanas.

Al amenazar con matarlo, el culto al Justo Juez se fortaleció; a tal grado, que hace tiempo que rebasó a la fiesta de La Merced que es la patrona del barrio y, junto con la de la Caridad, de la ciudad.

¹⁶ Entrevista al padre Víctor Manuel Anguiano, capellán de la iglesia de La Merced, 2 de marzo de 2018.

La Merced quedó como patrona del barrio y el Justo Juez trascendió el municipio y el estado. Por esa razón, la fiesta del Justo Juez no es tomada en cuenta por el barrio (Víctor Manuel Anguiano, 3 de marzo de 2018).

Alejandro, el sacristán de la iglesia de La Merced, confirma la importancia del Justo Juez para este recinto, refiere con seguridad que “el Justo Juez es el que trae la gente a esta iglesia”, expone en forma sencilla y contundente la razón: “viene más gente al Justo Juez por ser muy milagroso”. Me cuenta que otorga lo que se le pide, si lo haces con verdadera fe, es seguro que te lo cumple.

Los ritos al Justo Juez

Ritos de súplica

A diferencia de las imágenes sagradas patronas de los barrios de San Cristóbal, cuyos cultos son públicos y barriales en tanto actividad realizada por un colectivo organizado y, por tanto, pertenecientes a las juntas procuradoras de los barrios, el Justo Juez es una imagen sagrada sin esta adscripción, como lo explica el padre Víctor:¹⁷ “el Justo Juez es un culto y una celebración que no es asumida por el barrio, sino por la iglesia, por eso sus expresiones difieren tanto del otro”.

La devoción al Justo Juez está abierta al culto general como la advocación de Jesucristo en uno de sus trances más angustiosos, su juicio ante Poncio Pilatos, razón por la que se le asocia a los casos verdaderamente difíciles y desesperados. Este sentido de ayuda ante situaciones límite genera que los ritos ejecutados al Justo Juez no correspondan a la lógica de los ritos públicos barriales, sino que desencadena rituales en su mayoría de naturaleza íntima o incluso privada, en la que la gente hace su súplica personal al Justo Juez.

La devoción al Justo Juez tiene su expresión en los rezos, que son la manifestación primordial de la súplica al ser sagrado ante un caso desesperado. Estos rezos tienen diferentes formas de ejecutarse, pero la mayoría coinciden en buscar una comunicación directa y efectiva con el Justo Juez, así como en el uso de dos elementos rituales: el aceite y las velas.

¹⁷ Entrevista al padre Víctor Manuel Anguiano, capellán de la iglesia de La Merced. 3 de marzo de 2018.

En el altar del Justo Juez está colocada una pileta con aceite bendito de uso ritual. Alejandro¹⁸, sacristán de la iglesia de La Merced me explica el sentido del uso de este elemento: “El aceite que se usa aquí está todo bendito y es del Justo Juez; se hace uso del aceite para suplicar ante un problema muy difícil. Mucha gente se cura con eso”.

La señora Chusita¹⁹, creyente del Justo Juez, me refiere: “No hay mejor lugar que el altar del Justo Juez, ahí se reza, se barre uno y luego se pone uno el aceite; éste se unta atrás del cerebro, en los brazos, en las coyunturas, o en otros sitios de acuerdo con el padecimiento que se tenga o donde la simple intuición diga”.

Hay también quienes, en vez de tomar el aceite para untárselo, llevan aceite bendito para ofrecerlo al Justo Juez. Ana Gabriela²⁰, creyente del Justo Juez, me cuenta que el hecho de ofrecer aceite al Justo Juez implica un compromiso con la deidad: “yo voy con el Justo Juez, pero rara vez le ofrezco el aceite, porque implica un compromiso mayor”.

Con respecto a las velas, también se observa diversidad. La señora Chusita me dice que “se hace uso de diferentes tipos de velas y veladoras, las cuales se dejan ofrecidas al Justo Juez”. Estas velas son la ofrenda principal para el Justo Juez, por eso toda súplica debe acompañarse de su respectiva vela o veladora.

Al ir creciendo el culto al Justo Juez, lo ha hecho también la cantidad de velas y veladoras ofrecidas, lo cual ha generado problemas y formas de solucionarlos, como refiere el sacristán de La Merced: “La humazón provocada por velas y veladoras es la causa de que haya otro altar afuera, de hecho, ese altar se llama oficialmente “capilla de velas”; las mesitas situadas ahí no son altares, sino que son para colocar las velas”.

Las velas varían en tamaños y formas, aunque predominan las veladoras y las velas de sebo de varios colores, estas velas de colores son ofrecidas sobre todo por gente proveniente de Chamula y Zinacantán, como dice el sacristán: “es una forma de rezar tradicional de Chamula, también de Zinacantán; ellos traen puras velas, las cuales cambian de acuerdo con

¹⁸ Entrevista a Alejandro, sacristán de la iglesia de La Merced. Fecha.

¹⁹ Entrevista a la señora Chusita. Lugar y fecha.

²⁰ Charla informal con Ana Gabriela López. 23 de septiembre de 2018.

la intención”. Las formas y sobre todo los colores de las velas están relacionados a la petición o promesa realizada. No es canon católico, es de la “tradición”.

Los siete lunes

El rito más importante que se realiza al Justo Juez es el de los siete lunes, el cual consiste en un rezo con una oración especial que se realiza durante siete lunes seguidos, siendo el primero el lunes previo al miércoles de ceniza y el último el lunes de semana santa. El padre Víctor²¹ explica: “La fiesta del Justo Juez se celebra el lunes de semana santa; a esta fecha, le anteceden los siete lunes, que son los seis lunes previos a semana santa y el séptimo el lunes santo. Simbolizan las siete últimas palabras de Jesús en el Calvario”.

Otra versión, dada por doña Chusita²² dice que este rito se hace en referencia a las siete palabras proferidas por Jesucristo al ser juzgado por Poncio Pilatos: “mi reino no es de este mundo”.

Este rito es para hacer promesas en virtud de una súplica especial, “es un secreto que tenés, vas a hacerle los rezos que tocan cada lunes, empezando en febrero, el lunes anterior al miércoles de ceniza” me explica Alejandro, el sacristán.

Mucha gente realiza los siete lunes en el santuario del Justo Juez, ejecutando su rezo en el altar interior, para luego ofrendar su vela o veladora en el “altar de velas”. Para realizar correctamente el rezo, este puede adquirirse a la entrada de la iglesia, donde una señora atiende una pequeña mesa en la que se ofrecen artículos religiosos alusivos al Justo Juez, tales como fotos de la imagen escultórica y del altar completo en diferentes tamaños, botellitas de aceite bendito, librillos con el rezo oficial de la novena y los siete lunes al Justo Juez, así como las reliquias, una especie de almohaditas en miniatura, supuestamente elaboradas con la tela del traje del Justo Juez.

Curaciones y *barridas*

²¹Entrevista al padre Víctor Manuel Anguiano, capellán de la iglesia de La Merced. 3 de marzo de 2018.

²²Entrevista a la señora Chusita. Fecha. En charlas informales, otras personas también refirieron que los siete lunes aluden a las siete palabras de Jesucristo ante Poncio Pilatos.

Además de las súplicas al Justo Juez ante un trance desesperado, mucha gente acude ante él para “curarse” o “barrerse”²³, prácticas de religiosidad popular muy arraigadas en este recinto.

El capellán de la iglesia de La Merced²⁴ califica estas prácticas como “un granito negro en el arroz”; dice que la gente, tanto los indígenas como los ladinos toman sincréticamente al Justo Juez con su religiosidad propia. Los sacerdotes luchan contra estas prácticas, el padre Víctor me cuenta que “hay gente que usa al Justo Juez para cultos que no son positivos, incluso para practicar brujería”.

La práctica de *barrerse* puede ser individual o grupal; hay quienes lo hacen solos, en parejas, en grupos familiares o son *barridos* por algún rezador especialista. Cada uno lo hace con los elementos de su preferencia, ya sea aceite, velas o ramas, y lo ejecuta a su estilo propio, pero siempre con un sentido de barrida o sacudida.

Una creyente²⁵ me platica que es importante ofrecerle velas al Justo Juez, pero antes de ofrecerlas, “se debe *barrer* uno con ellas”. Hay una variedad de elementos con los que uno puede *barrerse* ante el Justo Juez: “también puede uno *barrerse* con las reliquias el día de la fiesta del Justo Juez; estas reliquias se regalan, están benditas y son del Justo Juez. Con ellas se *barre* uno. Puede uno *barrerse* también con albahaca”.

Mucha gente llega con el Justo Juez a rezar, a curarse y a *barrerse*. Muchos de ellos utilizan ramas. Le pregunto a Alejandro²⁶, el sacristán, al respecto de las “rameadas” que se realizan en el altar del Justo Juez, sobre todo durante su fiesta, a lo que me refiere: “La rameada es para curar, para quitar las malas energías que todos vamos acumulando en la vida cotidiana, por eso ese día vienen para acá, porque saben que ese día llegan “rameadores” y aprovechan para curarse”.

Los especialistas

²³ Barrerse, limpiarse, ramearse o curarse son una variedad de rito cuyo sentido es sacudir, limpiar, sacar de uno las energías negativas que nos afectan y pueden enfermarnos. En el capítulo dos se expondrá este rito más ampliamente.

²⁴ Entrevista al padre Víctor Manuel Anguiano, capellán de la iglesia de La Merced. 2 de marzo de 2018.

²⁵ Entrevista a doña Chusita, creyente del Justo Juez. 30 de abril de 2018.

²⁶ Entrevista al sacristán de la iglesia de La Merced. 27 de abril de 2018.

Hay gente que llega a *barrerse* de las energías negativas ante el Justo Juez, pero hay también quienes vienen buscando la cura para algún mal en específico, este mal, de gravedad para el afectado, puede ser físico o anímico.

Cuando es el caso de la curación de un mal, el enfermo puede acudir solo a realizar su rito, pero puede también ir acompañado de algún familiar o, sobre todo, de un rezador especialista.

Los “rameadores” a los que aludió el sacristán de la iglesia en la entrevista, son rezadores especialistas, que conocen los rezos que pueden sanar o coadyuvar a la sanación de las personas enfermas. Alejandro abunda en la explicación: “hay personas especiales que tienen el don de curar, no cualquiera puede y es algo que por lo general se hace en las casas. Al hacerlo con el Justo Juez cobra más fuerza la curación”. El Justo Juez y su poder son tomados por los rezadores especialistas como potenciadores del poder curativo del rezo.

Interacción de estas prácticas con la institución católica

La existencia de rezadores especialistas en el santuario del Justo Juez es una cuestión con la que la institución católica tiene que interactuar. El capellán de La Merced explica que, debido a ellos es que en el “altar de velas” se ven ramas, trago, velas, gallinas y personas específicas que rezan o realizan ritos de curación o “brujería”, ya que, en opinión del sacerdote, los que realizan esas prácticas, suelen utilizar como elemento potenciador el poder de la imagen del Justo Juez.

El capellán me cuenta que hay quienes hacen los rezos y los ritos profesionalmente, incluso cobrando por sus servicios de curación, ensalmo o rezo. Algunos de estos especialistas visitan con frecuencia al Justo Juez, el sacerdote ha localizado a varios que acuden continuamente a hacer ritos que califica como “sincréticos, o definitivamente, relacionados con la santería y brujería”.

La relación entre la institución eclesiástica y los rezadores especialistas es inevitable y conflictiva; el padre Víctor me dice que a estos se les ha pedido que se retiren, que hagan sus prácticas en su domicilio y no en la iglesia, pero ha sido infructuoso.

En la práctica cotidiana de este complejo lugar, aún con diferentes grados y momentos de tensión, todas las prácticas, institucionales y populares conviven día a día. Ejemplo de ello

son los “rameadores especialistas”, que acuden al altar de velas el día de la fiesta del Justo Juez a “barrer” a todo aquel que lo solicite. Estos “rameadores” llegan por su cuenta, pero tienen que pedir autorización a la iglesia; tanto ellos como los que venden flores y ramas solo acuden una vez al año con permiso oficial, en la fiesta del Justo Juez.

El sacristán de la iglesia es quien tiene la responsabilidad institucional directa de interactuar con toda la gente que asiste a los altares del Justo Juez, lo que hace pasar su labor de difícil a peligrosa: “aquí en La Merced se encuentran enemigos, amenazas”, me refiere. El simple hecho de lidiar con los especialistas es para él una labor de riesgo, “es peligroso porque los que saben curar, saben de la buena y de la mala”.

Aquí hay peligro real y constante, afirma el sacristán: “Aquí llega de todo, ha habido hasta robos. La semana pasada me amenazaron con un cuchillo, sólo por pedir que dejaran limpia la capilla”.

Hay un conflicto constante entre la institución católica y las prácticas de la gente en el santuario del Justo Juez de la iglesia de La Merced. El sacerdote y el sacristán me cuentan que el obispo ya les ordenó terminantemente prohibir en el lugar todo tipo de rito alejado del canon católico, cuestión que consideran imposible y con razón, ya que en la realidad la fuerza de la fe y la tradición se imponen en el uso, en el actuar, en el *performance*.

Capítulo II. El *performance* del Justo Juez se apropia del espacio

En este capítulo expongo cómo las prácticas performativas extra cotidianas de los ritos al Justo Juez construyen este lugar.

El lugar sagrado heterotópico

Lo único que se necesita para hacer teatro es un espacio vacío... y actores que lo llenen.
Peter Brook

La perspectiva teatral de este estudio, desde la que se ve al santuario del Justo Juez como un escenario, me sitúa en un lugar heterotópico.

El teatro puede ser concebido como una heterotopía, como un lugar imposible, utópico y situado, resultando además en su arcaísmo²⁷ heterocrónico en la modernidad. Foucault aclara esta cuestión aludiendo justamente a este arte: “El teatro, que es una heterotopía, hace que sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares incompatibles” (Foucault, 1984: 5).

El tiempo es un factor importante en las heterotopías; las hay que logran concretar la utopía de acumular el tiempo, como los museos; pero las hay también crónicas y efímeras, tales como las ferias y el teatro (Foucault, 1984: 6).

En este sentido, concibo al santuario del Justo Juez metafóricamente como un escenario teatral, en el que la escena se construye permanentemente con las prácticas de los creyentes, en el aquí y ahora propio del carácter efímero de la ejecución del *performance*, pero con el carácter crónico que le confiere la repetición del ritual y el tiempo festivo.

El lugar sagrado del Justo Juez, visto como un escenario teatral, parte de ser un espacio abierto a las posibilidades; la actividad humana, en este caso el *performance* de los ritos al Justo Juez, transforman el espacio en escena viva y concreta.

En una visita de campo²⁸, entro a la capilla de velas del Justo Juez, que en ese momento está sólo poblada por velas encendidas; cruzo con unas personas que van saliendo de la capilla interior e ingreso a ésta.

Por vez primera experimento estar en la iglesia sin que haya absolutamente nadie en ella; el imprescindible espacio vacío al que se refiere Peter Brook (1968) como un lugar dispuesto para que múltiples posibilidades de interacción puedan ocurrir... esta es una excelente oportunidad para observar la entrada de los actores al escenario... el silencio expectante da importancia y foco a la puertecita de entrada, que en estos momentos representa el umbral entre los ámbitos escénicos.

²⁷ Desde la óptica de la modernidad, el teatro resulta arcaico, dado el carácter corporal y emotivo de su lenguaje expresivo, en contraposición con la literatura, que es el lenguaje por el que se expresa la razón, lo propio de la civilización (Fischer-Lichte, 2011).

²⁸ Ficha de campo 8. 15 de febrero de 2018.

Luego de un rato de absoluto silencio, entran dos señoras, rezan unos minutos hincadas ante la imagen del Justo Juez; antes de que salgan, entran otras personas, un par de señoras solas, luego una familia de cinco integrantes.

Es interesante el acomodo que toman las personas en el espacio; hay desde quienes prefieren un rincón discreto hasta quienes asumen posiciones protagónicas. La forma en que los actores se apropian de su espacio en el escenario del Justo Juez -ya sea en solitario o en bloques grupales- silenciosamente lo ordena y jerarquiza.

Este ordenamiento espacial, sin embargo, es siempre efímero, toda vez que se configura continuamente con las entradas, *performances* y *mutis*²⁹ de los actores; sin embargo, sin mediar regla escrita o dicha, hay siempre un orden determinado por la forma en que las personas se desenvuelven en el espacio con respecto al Justo Juez. En este lugar puede observarse una fuerte relación que hay entre los creyentes y el espacio a través del *performance*.

Las características y disposiciones del espacio físico contribuyen también a la formación del lugar, toda vez que la espacialidad provoca efectos en las personas al ser escenario de sus prácticas e interacciones.

Durante el tiempo de este estudio, tuve la oportunidad de ser testigo de algunas modificaciones en la disposición espacial de la iglesia de La Merced, lo que me permitió observar desde distintos ángulos la relación de los actores con los espacios de que se apropian y en los que interactúan.

En el periodo en que inicié el trabajo de campo, la iglesia de La Merced estaba cerrada al público, luciendo completamente cercada toda su fachada, como secuela del sismo del pasado septiembre del 2017.

El INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) ha inhabilitado el inmueble debido a los daños sufridos; pero al llegar al sitio, un señor bajito, muy moreno, de rostro duro y

²⁹ Estos términos son empleados como parte de la metáfora teatral de este estudio. En el léxico teatral, hacer *mutis* quiere decir salir de escena. Tres son las partes primordiales de una actuación teatral, la entrada del actor al escenario, su *performance* o actuación y su salida o *mutis*.

curtido por el sol y los años, me dijo amablemente que a la iglesia se podía entrar siguiendo por la calle (Diego de Mazariegos), “junto a la poste” hay una entrada.

Efectivamente, hay una entrada pequeña y discreta que conduce a un espacio anexo a la iglesia. Ahí pude ver dos letreros en sendas cartulinas con los horarios de apertura y de celebración de las misas en el recinto. Este espacio desemboca en la “capilla de velas”.

En una esquina de la pared contraria a la “capilla de velas” del Justo Juez se encuentra otra puertecita, la cual es metálica con cristal en su parte superior. Al asomarme, descubrí que detrás estaba la iglesia. La puerta conduce directamente al interior de la iglesia entrando por el altar del Justo Juez; por esta entrada se accedió a la iglesia durante todo el tiempo de su cierre oficial.

Una vez dentro de la iglesia, compruebo que su cierre solo es para cubrir las apariencias, pues está como siempre nutrida de creyentes, en su gran mayoría ejecutando ritos al Justo Juez.

La iglesia está terminantemente cerrada a su uso por las autoridades federales, (como lo indica el vallado con los sellos de INAH rodeando la fachada de la iglesia) trascendiendo la autoridad del municipio o de la institución eclesiástica misma; sin embargo, en la realidad de las prácticas, aún con algunas modificaciones espaciales y cierta dosis de simulada clandestinidad, está plenamente abierta y en actividad. Esta situación hace evidente que, en este lugar, todo lo que es, en realidad puede ser otra cosa

Este estado de cosas me lleva a observar que existen lugares en los que la lógica cotidiana se rompe, lugares fuera del orden de la razón, los lugares heterotópicos.

Foucault expone que tenemos una fuerte relación mental con un orden lógico determinado, y como al salir de este, entramos en el territorio de lo “heteróclito” (1968:3), que es cuando las cosas están dispuestas en sitios y formas que nos son imposibles de agrupar lógicamente desde un sentido común.

En este sentido, el santuario del Justo Juez de la iglesia de La Merced resulta un lugar heterotópico por su singular combinación de espacios, tiempos y prácticas.

El espacio y sus usos

A través de las numerosas entradas que hice al recinto por la “entradita clandestina”, puedo corroborar cómo la clandestinidad no es más que una convención, ya que muchas de estas cuestiones resultan ser en realidad “secretos a voces”. Tal como sucede con los expendios clandestinos de licor o drogas, la apertura de la iglesia de La Merced a pesar del cierre oficial no se esconde demasiado, sólo respeta la convención de mantener clausurada la entrada principal, con lo que se logran conciliar los intereses de los creyentes, la institución eclesiástica y la institución federal.

De forma notoria, la iglesia de La Merced es un lugar doble. Es, como su nombre lo indica, la iglesia dedicada a la virgen de La Merced, patrona del barrio homónimo en el que esta se encuentra. Es también el santuario del Justo Juez, ser numinoso venerado más allá de la lógica barrial.

El santuario mismo del Justo Juez se conforma a su vez por dos espacios, que son la capilla interior y la capilla de velas.

La capilla interior es de sobria belleza; el padre Víctor, párroco de la iglesia, me dice que, pese a que la imagen patrona de la iglesia y del barrio es la virgen de La Merced, es el Justo Juez el que más contribuye económicamente a la parroquia, razón por la que mandó a remodelar su altar, decorándolo elegantemente con mármol y cedro.

El diseño de este espacio sigue los cánones católicos propios de la capilla abierta novohispana. La forma de las capillas abiertas novohispanas remite a cierto tipo de escenario, Óscar Armando García explica que dicha forma remite “a una tipología de casetas o escenarios del teatro medieval” (2015: 99). Esta conformación les ha permitido ser espacios de diálogo ritual, cultural y simbólico, “en esta área de intersección cultural, se localizaba el mundo festivo, el conmemorativo, como privilegiado espacio de negociación” (García, 2015: 99). Esta disposición espacial propicia el uso de las capillas como “escenarios”.

La configuración escénica del espacio sitúa a la imagen del Justo Juez como protagonista en su escenario y a la vez, como público del escenario que se abre frente a él con sus devotos actores.

En contraste con este elegante espacio, la capilla de velas es una construcción simple, de techo bajo, oscura, muy austera y en ella predominan las velas y veladoras, acomodadas en tres mesas de concreto dispuestas paralelamente entre sí, de frente hacia una imagen (cuadro) del Justo Juez.

Alejandro, sacristán de la iglesia³⁰, argumenta que el humo provocado por velas y veladoras es la causa de que haya otro altar afuera, llamado oficialmente “capilla de velas”. Para el párroco³¹, la existencia de la capilla de velas en realidad tiene que ver con disimular la usanza indígena para pedir a la divinidad, en la que incluyen elementos tales como velas, fuego, trago y animales; él no puede impedir estas prácticas, pero sí disimularlas, dejarlas existir en un sitio especial, de carácter abyecto, donde las anomalías en el culto pueden desarrollarse en su “espacio otro” (Foucault, 1984).

Esta jerarquización del espacio ideada por la institución eclesiástica, -con espacio protagónico, visible y elegante, escenario de los *performances* más “aceptables”, con otro semi - clandestino, discreto y austero, para los más alternativos- fue trastocada durante el periodo de estudio, ya que, al cerrarse la entrada principal, el ingreso a la iglesia era justamente por la capilla de velas, que perdió durante este periodo mucho de su carácter abyecto.

En mi observación personal de este espacio, veo que, aunque es evidente la intención del padre de disimular las prácticas que define como indígenas, a este lugar en realidad acude e interactúa gente de diferentes tipologías sociales, lo que puede observarse en los vestuarios que portan y la lengua en la que rezan; hay quien viste con enagua negra de pelo de borrego, reza en tzotzil y sacrifica gallinas, como quien viste con ropa de marcas de prestigio, saco o abrigo, reza en español y ofrenda sus veladoras. En lo que todos aquí coinciden sin importar su procedencia, es en el hecho de dejar una ofrenda al Justo Juez, ya sea vela o veladora, trago o aceite, en tzotzil o español.

En el *performance* de las prácticas, estas dos capillas, más que separadas, están unidas por una puerta de estructura metálica y cristal, que permite ver al otro lado; además, la mayoría

³⁰ Entrevista al sacristán de la iglesia de La Merced. 23 de abril de 2018.

³¹ Entrevista al párroco de la iglesia de La Merced. 2 de marzo de 2018

de los creyentes usa en mayor o menor medida ambos espacios para ejecutar sus ritos. Uno es el escenario del Justo Juez, donde se ejecuta el *performance* a él; el otro, es el espacio para las ofrendas y las prácticas alternativas “no permitidas” por la institución católica.

Utopías localizadas

Las principales actividades económicas que sustentan a la iglesia de La Merced no son las liturgias y las festividades barriales, como le correspondería tradicionalmente como parroquia de barrio de San Cristóbal de Las Casas, sino dos utopías aquí localizadas: las bodas románticas y el culto al Justo Juez.

Foucault (1984) explica como una heterotopía el viaje de bodas, que traslada a los novios a un estado fuera de todo lugar y tiempo, en que la luna puede ser de miel: el espacio heterotópico del romance. En la actualidad, esta idea utópica suele trasladarse a la ceremonia misma, a la boda romántica. En un mundo sobrecargado de imágenes visuales transmitidas electrónicamente, el deseo de singularidad en las personas se acentúa, producto de la necesidad de llamar la atención para existir en el mundo de las redes sociales cibernéticas. Esto ha hecho de las bodas, un escenario para volcar la imaginación utópica.

En los imaginarios contruidos en torno a la boda romántica, el elemento de lo antiguo cobra relevancia: por eso, la iglesia para celebrar una boda, entre más antigua y tradicional sea mejor, toda vez que remite a la narrativa palaciega del mundo monárquico, con sus princesas y príncipes; pero si esta además se rodea de alguna singularidad paisajística, cobra aún mayor valor. La iglesia de La Merced de San Cristóbal de Las Casas cumple sobradamente con estos elementos, por lo que es un lugar privilegiado para celebrar bodas.

Gerardo, empresario de la construcción tabasqueño³², me cuenta que se casará en el mes de diciembre en la iglesia de La Merced; su esposa eligió la iglesia “porque es antigua y preciosa... además, tiene afuera el cerrito que la hace más encantadora”. Para el evento, Gerardo tiene ya contratado un hotel para la fiesta y el hospedaje de sus invitados, que en su gran mayoría vendrán de Tabasco, así como el “trenecito” turístico, que llevará a los invitados del hotel a la iglesia, “para no echar a perder el estilo antiguo”.

³² Charla con Gerardo Hernández. 12 de mayo de 2018.

Alejandro, el sacristán de la iglesia, me refiere que esta es muy solicitada para celebrar bodas, “no solo de gente de aquí o de Tuxtla, vienen de Tabasco, Veracruz y hasta de Monterrey”³³. Me cuenta también que la inhabilitación del recinto ordenada por el INAH los ha afectado mucho. A partir del terremoto, todas las bodas se cancelaron, dejando en grave crisis económica a la iglesia, haciéndose imposible incluso pagar los recibos de la energía eléctrica, que no bajan de doce mil pesos bimestrales.

Ante esto, y luego de más de seis meses de haberse cerrado sin que el INAH haya realizado acción alguna, el padre Víctor se puso en acción con colectas y actividades para acopiar recursos económicos, logrando reunir lo necesario para hacer las reparaciones pertinentes; esto ante la enorme necesidad de todos: de la iglesia, del párroco, del sacristán, cuyo sueldo peligraba, así como de los novios románticos, los feligreses de La Merced y los creyentes en el Justo Juez.

La configuración del espacio de este lugar heterotópico se determina por sus prácticas, Maurice Gruau señala cómo, a diferencia de otras tradiciones religiosas, en el catolicismo, las fronteras espaciales están más delimitadas por los usos y prácticas, que por muros y divisiones (1999: 129).

En el santuario del Justo Juez de la iglesia de La Merced, la delimitación espacial está primordialmente en las prácticas, las cuales generan y rompen sus fronteras en relación con los ejecutantes de los *performances* y del tiempo.

El lugar y el tiempo

El tiempo es un factor importante en el santuario del Justo Juez. Aunque prácticamente todos los días y a toda hora hay creyentes rezándole, los lunes son días especiales, en los que el número de creyentes y *performances* que se presentan es muy superior.

El lunes es simbólicamente el día del Justo Juez, hecho que guarda una estrecha relación con su origen como imagen advocación de Jesucristo. La fiesta en honor al Justo Juez se celebra el lunes de la semana santa, día en que Jesucristo fue aprehendido y juzgado para su posterior crucifixión. Uno de los ritos más importantes con el Justo Juez, como se ha mencionado, es

³³ Entrevista al sacristán de la iglesia de La Merced. 23 de abril de 2018.

el de rezarle “los siete lunes”, mismos que se ejecutan durante los seis lunes previos a la fiesta, siendo durante ésta el séptimo lunes que se realiza.

La configuración del lugar y sus *performances* cambia en relación con el tiempo. En visita de campo³⁴, acudo a la iglesia de La Merced durante la noche y celebrándose misa. La misa es convencional, pero sucede en un lugar extra - cotidiano. Mientras la ceremonia eclesiástica transcurre en forma ortodoxa como en cualquier iglesia católica, las dos capillas del Justo Juez (interior y de velas) se encuentran llenas de creyentes, mismos que realizan sus ritos y rezos sin hacer mayor caso a la ceremonia eclesiástica que transcurre a unos metros y sin separación física de por medio.

Es el quinto lunes de los siete que enmarcan la celebración del Justo Juez. El tono del sacerdote en la misa es serio y solemne, siendo su voz firme y colocada con cierto engolamiento, a la usanza del teatro formal español del siglo XIX; sus ademanes son también amplios, diseñados, precisos y presentes; también al estilo de la tradición del teatro formal europeo decimonónico.

Mientras la misa transcurre, personas salen y entran de las capillas en un ajetreado lunes.

La concurrencia en la nave principal ocupa aproximadamente un setenta por ciento de su aforo; situándose en la parte trasera tanto feligreses en misa, como rezadores y suplicantes del Justo Juez que ingresan a la nave para rezarle al Justo Juez escultórico, que en estas fechas se encuentra en el proscenio del altar principal de la iglesia, junto al sagrario, por ser vísperas de su fiesta.

La misa transcurre y los rezos en las capillas también. Observo con nitidez como en la misa el uso y compromiso del cuerpo de los participantes son mínimos, a pesar de los constantes cambios de posición que la liturgia exige. En el altar del Justo Juez el compromiso del cuerpo y el despliegue emotivo son de una gran intensidad.

El hecho de que haya misa mientras los creyentes del Justo Juez realizan su súplica interfiere poco con ésta; la mayoría realiza su rito en el altar interior, pero otros, debido a que la imagen escultórica del Justo Juez se encuentra en estos días en la nave principal, realizan ahí sus ritos

³⁴ Ficha de campo 14, 12 de mayo de 2018.

con toda su intensidad, sin distraerse por la misa, y sin que los participantes de la liturgia se molesten por los ritos de los otros creyentes.

En este lugar, las prácticas institucionales y populares confluyen, se amalgaman, se abigarran. Esta condición heterotópica entra en progresión hacia su clímax conforme se acerca la fiesta del Justo Juez.

Durante la víspera de la gran fiesta del Justo Juez³⁵, la reconfiguración espacial propia de este tiempo se radicaliza. A partir de hoy y hasta el fin de la fiesta, la imagen escultórica del Justo Juez está situada en el centro mismo del altar principal, flanqueado por la Virgen de La Merced, teniendo plenamente el papel protagónico en el espacio.

El elemento ritual primordial en este día son las ramas. En el altar principal, el sacristán con ayuda de otros dos jóvenes, atienden a una multitud que se acerca a pedir que les bendigan sus ramas impregnándolas de agua bendita.

En todos los espacios de la iglesia hay mucha gente. Muchos de ellos con ramas y palmas para bendecir, pero también hay otras ramas (de albahaca y otras hierbas) que no son solo para bendecir, sino también usadas para ramear o *barrer*³⁶.

El espacio se divide: en la nave principal está gran cantidad de gente en la bendición de las palmas, en un rito que sigue el esquema católico correspondiente al domingo de ramos; pero en el altar interior, la ritualidad que se desarrolla es otra, aquí la gente está ocupada *barriéndose*, ya sea solos, en parejas o en grupos; mientras la multitud participa en este frenesí de *barridas*, el sacristán ruega repetida e infructuosamente a todos que al terminar se lleven sus ramas para no ensuciar el recinto.

Durante este día, el altar de velas no muestra alteración en sus prácticas, que consisten primordialmente en rezos y colocación de ofrendas, velas y veladoras.

³⁵ La víspera de la fiesta del Justo Juez es el domingo de ramos. Ficha de campo 16. 25 de marzo de 2018.

³⁶ “Barrer” o “barrerse” es la denominación local que se le da a la práctica de la “rameada”, llamada en otros lugares limpia o ensalmada. Esta barrida consiste en pasar en repetidas ocasiones de forma vigorosa una rama (principalmente de albahaca), este movimiento tiene el sentido de limpiar o barrer males o energías negativas acumuladas en el cuerpo.

Los lugares sagrados católicos, como el santuario del Justo Juez son heterocrónicos, toda vez que en su ritualidad amalgaman los tiempos; Gruau expone cómo el rito implica otra relación con el espacio, los objetos y el tiempo, ya que para ingresar a la esfera de lo sagrado, el creyente es “abismado en el tiempo primordial, en otros tiempos que el cotidiano, es por ello que sentimos la necesidad de utilizar los edificios, los objetos, la música, los vestidos, los gestos y relatos del pasado” (Gruau, 1999:132).

Durante el tiempo de la fiesta del Justo Juez, la diversidad y el traslape de los *performances* que ocurren en este lugar heterotópico se radicalizan, ya que se entrecruzan prácticas institucionales y populares de varios tipos al mismo tiempo.

Llega el mero día de la fiesta del Justo Juez³⁷. El ambiente en toda la zona de la iglesia de La Merced es totalmente festivo. En el parquecito aledaño a la iglesia está instalada una gran carpa con un altar y sillas para celebrar aquí las misas al aire libre, mismas que se llevan a cabo a las 6, 8, 10 y 12 horas, impartidas por diferentes sacerdotes, siendo la estelar la de las 12:00 horas, que es presidida por el Obispo de San Cristóbal.

Este día, el párroco de la iglesia de La Merced está en fortísimo ajetreo, pero sin vestir sotana, ya que funge como organizador de la fiesta, ayudado de algunos feligreses de edad madura y jóvenes catequistas, que son su verdadera fuerza de trabajo. Es notorio que este día, aquí se da cita toda la diócesis de San Cristóbal, con el obispo y sus sacerdotes, dada la importancia de la fiesta.

Este es un día en que la institución eclesiástica se muestra y afirma, en contraposición con la fiesta de la Virgen de La Merced, organizada primordialmente por las juntas de festejos, en la que quienes se afirman son las autoridades barriales tradicionales.

El culto al Justo Juez trasciende el barrio e incluso la ciudad. En esta fecha se da cita gente de todo Chiapas y de muchas regiones del país, que se declaran creyentes del Justo Juez de San Cristóbal de Las Casas.

³⁷ Ficha de campo 17. 16 de marzo, 2018.

Doña Juana Ordoñez vino desde Acayucan, Veracruz³⁸; me comenta que la acompañan su hermana y su cuñada, así como dos de sus hijos, que son los que manejan el carro. Llevaban varios años planeando la visita al Justo Juez, pero por distintos motivos no había sido posible. Hoy están muy felices porque pudieron ver al Justo Juez y “sentir su infinito poder y misericordia”.

El cúmulo de gente que acude sin cesar durante todo este día a visitar al Justo Juez es impresionante; el constante tumulto hace que la visita al Justo Juez en su día sea por tiempo limitado, ya que se realiza en forma de circuito, habiendo diferentes sitios y filas para la celebración de los diferentes rituales. Una fila enorme (nunca menor a los trescientos metros de longitud durante al menos ocho horas continuas) es para pasar al altar principal a bendecir ramas o reliquias; otra fila casi tan larga como la anterior es para pasar a ser *barrido* por un especialista en el altar de velas.

Es notorio que suceden varios ritos a la vez: hay colocación de velas, *barridas* individuales, *barridas* en pareja o familiares, *barridas* aplicadas por un “especialista”, rezos, cantos, bendición de ramos y reliquias, misas, rosarios, curaciones. Todo al mismo tiempo en el mismo lugar, en el que sus tres escenarios lucen pletóricos y en todos suceden varios ritos al mismo tiempo.

Con la fiesta, el carácter heterotópico del lugar se acentúa. Este día el espacio entero de la iglesia (nave principal, capilla interior y capilla de velas) está atestado de palmas, ramos y flores que se bendicen, así como de otras hierbas que no (como la albahaca y el hinojo), ya que son sólo para *barrer*.

Lo más representativo de la ritualidad de este día es sin duda la acción de *barrer* o *barrerse*. Se usa albaca e hinojo para ramear a los niños, ya sean güeros, morenos, prietos, con vestidos, abrigos, jeans, enaguas de pelo de borrego, hombres, mujeres, niños, adultos, ancianos, indios, ladinos... Todos *barren* y son *barridos*; no hay divisiones raciales, genéricas, de clase ni etéreas para este hecho. Aquí en este día todos son proclives al rameo que implica la *barrida*. Esta usanza “exótica” se democratiza. Todas las tipologías sociales se vuelven “del mismo” con el Justo Juez.

³⁸ Charla con la señora Juana Ordoñez, 26 de marzo de 2018.

Este día me hace ver en todo su esplendor la enorme complejidad que coexiste en este lugar sagrado. En la iglesia de La Merced se hace nítida la división social de San Cristóbal de Las Casas y, a la vez, puede verse la disolución de dicha división a través de la fe expresada en el *performance* del rito.

Reconfiguración espacial

Doce días después de la fiesta del Justo Juez, el 28 de abril de 2018³⁹, luego de siete meses de cierre, se reabrió oficialmente la iglesia de La Merced. La reapertura se celebró con un muy sencillo acto, que consistió simplemente en el aglutinamiento de gente en la explanada de la entrada principal de la iglesia, para luego dar apertura a la puerta, el padre dio un breve mensaje, bendijo a los asistentes, para posteriormente ingresar todos a la iglesia a celebrar misa.

La concurrencia no fue tan numerosa como hubiera creído, (más aún al haber observado el impresionante tumulto que generó la fiesta del Justo Juez) y estuvo conformada exclusivamente por vecinos del barrio de La Merced. Una pequeña banda de música sonó las fanfarrias de rigor al momento de abrir la puerta.

El breve discurso del padre Víctor apeló a la unidad de la iglesia con el barrio, ya que de este modo pudo trascenderse la negligencia del INAH, y con recursos propios, obtenidos por el padre con ayuda de los feligreses, se reparó y reabrió la iglesia sin acción alguna de las autoridades civiles. Este acto, deja ver con nitidez la permanente disputa de fuerzas entre las instituciones y la gente, misma que se desarrolla en los lugares, siendo la iglesia de La Merced un formidable ejemplo por su carácter complejo de lugar sagrado.

Al entrar a la iglesia, me sorprende que la aparentemente escasa concurrencia, alcanza en forma exacta para llenar todos y cada uno de los asientos de la iglesia, mostrando una extrema armonía entre arquitectura y barrio, entre espacio y lugar.

Visité la iglesia de La Merced el lunes siguiente de su reapertura oficial,⁴⁰ o, mejor dicho, de la reapertura de la entrada principal y la clausura de la “*entradita*”.

³⁹ Ficha de campo 19. 28 de abril de 2018.

⁴⁰ Ficha de campo 20. 30 de abril de 2018.

Con el cambio de entrada, se da un cambio de tono en el ambiente. Hay una reconfiguración espacial que influye en las formas de interacción entre la gente y la institución. El altar de velas, de ser la entrada obligada al recinto, ahora vuelve a ser un lugar semi clandestino, casi abyecto, al que no todos acceden y en el que es más difícil permanecer impunemente. Ahora vuelve a ser un anexo del altar del Justo Juez. Durante los más de seis meses en que la entrada principal de la iglesia cerró, al ser este altar la entrada, cobró un carácter más público y general. Ahora tiene otro tono, es un lugar cerrado al que solo acceden los que lo conocen, mostrándonos la permanente relación de la gente con el espacio que se da en los lugares.

Entrada, *performance* y *mutis*⁴¹. Las regiones de Goffman y el *performance* al Justo Juez

La experiencia humana acontece y se manifiesta en los lugares, los cuales a su vez se configuran de la actividad, la significación y la interacción de las personas; por lo que puede decirse que los lugares son la manifestación de la experiencia. A este respecto, Vergara refiere que las personas configuran los lugares por su actividad recurrente, por lo que se encuentran en permanente construcción y configuración a través del uso, la institución, las prácticas, y las experiencias emo-significativas en estrecha imbricación (2013: 38).

Este planteamiento permite observar como las formas posibles de configuración de los lugares resultan infinitas, tal como lo son las combinaciones posibles de personas, actividades, historias, relaciones, necesidades, espacios físicos, experiencias, imaginarios e implicaciones emotivas; a la vez, esta configuración de los lugares por la actividad humana construye y delimita el perfil o tipo de lugar, lo que permite acotarlos para su estudio como lugares de diversas índoles, ya sea educativa o recreativa, sagrada o profana.

El perfil o actividad primordial o recurrente del lugar, determina las acciones y modos de actuar legítimos en él. Vergara (2013) plantea que a cada tipo de lugar le corresponden determinadas y características formas de actividad e interacción cotidiana (rutinas) así como rituales específicos que se desarrollan en estos espacios acotados, y estar en estos lugares

⁴¹ *Mutis* es un término utilizado en el teatro para indicar la salida del escenario de un personaje. El título de este apartado es parte de la metáfora teatral empleada en este estudio y se refiere a las tres fases de todo personaje en una función teatral, la entrada, la actuación o *performance* y la salida o *mutis*.

conduce a actuar de una determinada forma. Esto me permite ver que en el lugar sucede lo cotidiano o rutina y lo extra cotidiano o ritual.

Este planteamiento, me hace vincular la reflexión con Erwin Goffman (1959), quien plantea la existencia de dos ámbitos de acción humana, a los que llama regiones. La región “puede ser definida como todo lugar limitado, hasta cierto punto, por barreras antepuestas a la percepción” (Goffman, 1959: 117). Estas regiones, que son una metáfora escénica, plantean que todos actuamos nuestro personaje⁴² (máscara, persona) de acuerdo con el ámbito, la intención y la o las personas con las que se interactúe.

La naturaleza de las prácticas difiere de una región a otra, aunque resultan complementarias porque en la región posterior se prepara la actuación que se dará en la región anterior. En este sentido, deja ver que la acentuación expresiva de algunos aspectos de la acción se da en la región anterior y se suprimen los que pueden desvirtuar la impresión suscitada.

Siguiendo con la metáfora teatral, es a través del tránsito por estas dos regiones, que los sujetos construyen y ejecutan sus diferentes papeles: la región anterior sería el “escenario” de la actuación, y la región posterior el “trasfondo escénico”; en el trasfondo escénico se preparan los elementos y el personaje que aparecerán en el escenario.

Esta distinción básica de los ámbitos de la actuación humana en la interacción cara a cara me permite articular el lugar con la teatralidad,⁴³ mediante la perspectiva de la antropología teatral⁴⁴ de Eugenio Barba, que tiene en la noción de extra - cotidianidad una de sus bases, ya que en una situación de representación escénica existe un manejo del cuerpo diferente, que nos permite entonces distinguir dos ámbitos, un manejo o técnica cotidiana de un manejo o técnica extra - cotidiana.

Las técnicas cotidianas son más funcionales cuanto menos se piense en ellas. Nos movemos, besamos, asentimos con gestos que creemos “naturales” y que en cambio son

⁴² Goffman (1959) emplea la metáfora teatral para exponer que todos “actuamos” en la presentación de nuestra persona (máscara, personaje) en la vida cotidiana; esta presentación, al suceder en distintos ámbitos y ante diferentes personas, nos obliga a modificar nuestra “actuación” para ser convincentes y pertinentes en cada escenario de la vida. Para explicar estos cambios de ámbito de actuación, Goffman emplea el término de “regiones”.

⁴³ Las nociones de teatralidad se refieren a las propias de la puesta en escena, no de la dramaturgia.

⁴⁴ Eugenio Barba define a la antropología teatral como: “el estudio de comportamiento del ser humano a nivel biológico y sociocultural en una situación de representación” (Barba, 1992:17).

determinados culturalmente. El primer paso para descubrir cuáles pueden ser los principios del bios escénico del actor, su “vida”, consiste en comprender que a las técnicas cotidianas se contraponen técnicas extra - cotidianas que no respetan los condicionamientos habituales del cuerpo (Barba, 1992:34-35).

Las prácticas performativas de los creyentes del Justo Juez en sus capillas de la iglesia de La Merced, permiten observar el tránsito que realiza la persona entre distintos ámbitos de actuación, éstos tránsitos dejan ver detalles de la construcción de su máscara cotidiana, (manifestación perceptible de su persona en la interacción cotidiana) a través de la deconstrucción de la misma, lo que sucede al abandonarla para encarnar otra, la extra - cotidiana que aparece en el momento límite que implica el rezo de súplica, la súplica vital al otro, al ser numinoso⁴⁵ personificado en el Justo Juez.

Los ámbitos en los que se fragmenta el santuario del Justo Juez están estrechamente relacionados con las nociones de cotidianidad y extra - cotidianidad; la región posterior, es para los creyentes propio de la cotidianidad, de la máscara presentada en la vida cotidiana; en la región anterior, que es el escenario del Justo Juez, está el personaje capaz de ingresar a la esfera de lo sagrado para ejecutar un *performance* capaz de conmover al ser numinoso.

Las regiones suceden y se manifiestan en el cuerpo de las personas, en la forma de encarnar sus personajes y de expresar u ocultar el movimiento emocional que sucede en su interior.

Las clasificaciones sociales (raciales, genéricas, etáreas) residen en la máscara de la vida cotidiana, son parte del *hábitus* de las personas y el sentido religioso no las suprime; sin embargo, cuando el creyente (hombre, mujer, joven, viejo, indio o ladino) ingresa a la esfera extra - cotidiana de lo sagrado en la ejecución del rito, cuando logra acceder al territorio de la hierofanía⁴⁶, éstas se diluyen, dando paso a un estado mental, corporal y emotivo extra - cotidiano de trascendencia, un momento susceptible de ser observado como estético.

⁴⁵Lo numinoso, deriva del latín numen: divinidad, majestad divina, dios; se refiere pues a las deidades y sus deseos, su voluntad, su poder. Se aplica también a la inspiración que siente el artista y que estimula la creación de obras de arte; se suele representar personificada, por ejemplo, con las musas. Rudolph Otto utilizó la palabra numen para describir al ser sagrado supremo al quien todas las religiones tienden a intentar conocer, el núcleo esencial de sentido (Otto, 1965:27).

⁴⁶ La hierofanía es la experiencia que surge ante lo numinoso. Para Otto, ante lo numinoso surge una emoción fundamental que se experimenta en la experiencia sagrada, a la que define como “temblar en emoción” (Otto, 1965: 17-18). Este término metafórico, intenta describir un fenómeno inexplicable racionalmente; según Otto el misterio de lo numinoso es que contiene a la vez la dimensión de lo sobrecogedor, aterrador y la de lo fascinante, encantador (1965: 38-39); dichas dimensiones son las que llevan a la aspiración de tener

Este tránsito entre las regiones es visible a pesar de no mostrarse de forma evidente. Un día de trabajo de campo⁴⁷, entro a la capilla interior, lo hago junto a una *mujer joven* (en los veintitantos años) que sonrío y me cede el paso, luego entra como si nada ocurriera. La joven es de mediana estatura, complexión delgada, cabello negro ligeramente ondulado y tez morena clara; viste de pantalón de mezclilla, tenis y sudadera deportiva. Se coloca frente al Justo Juez, se persigna y se acomoda hincada en posición de rezo; una vez que ha fijado su postura corporal, su emoción brota con su rezo como accionada por un resorte que la hace estallar con gran intensidad; a pesar de la gran emotividad manifestada en su cuerpo presa del llanto, reza casi silenciosamente, murmurando su pena en un volumen pianísimo. Luego de unos minutos, se para y va a situarse frente a la imagen escultórica del Justo Juez y retoma su posición de rezo.

En ese lugar, en el que no había nadie hasta que la joven de mezclilla se situó en él, justo frente a la imagen escultórica del Justo Juez, se acercó a rezar una *señora de edad madura*, es de piel morena y curtida por el sol, viste con enagua negra de pelo de borrego, entra junto a su marido; se ubican justo al lado de la joven de mezclilla. Hasta mi lugar de observación, los tres me dan parcialmente la espalda, pero luego de un rato, se escucha el murmullo fuerte de un rezo; no se logra distinguir la lengua en que se reza, las palabras brotan en un sonsonete demasiado cargado de emoción como para distinguir lo que se dice, pero es un rezo muy intenso. El tono relativamente grave de la voz y la profundidad no desgarrada del intenso sufrimiento expresado sonoramente, me hacen pensar que es la señora madura la que reza; rato después, ésta se va, pero el rezo continúa, quien llena el espacio con su voz es la joven de mezclilla.

Para ejecutar el *performance* con el Justo Juez y apropiarse del espacio entero con la voz y la emoción expresadas no hace falta un vestuario ni un idioma en particular. Las apariencias y prejuicios propias de las clasificaciones que atribuimos a las personas en la cotidianidad se diluyen efímeramente ante actos como este, en que un rezo que podría parecer de una señora

experiencias hierofánicas. Vasconi explica que en la experiencia hierofánica, lo habitual se convierte en otra cosa sin dejar de ser lo que es en la cotidianidad, “el hombre religioso añade un nuevo sentido habitual del mundo, pero no suprime su sentido primero” (Vasconi, 2015, p. 96).

⁴⁷ Ficha de campo 7. Visita del 13 de febrero de 2018.

mayor de origen indígena y campesino, puede resultar ser el de una joven mestiza urbana; o, por el contrario, el prejuicio podría residir en clasificar por la vestimenta a alguien, que puede ser una de sus máscaras, pero que ante el Justo Juez, se abandona para ejecutar un *performance* digno de conmoverlo.

Al traspasar la puertecita que permite ingresar a las capillas del Justo Juez, se cruza un umbral entre dos dimensiones del mismo lugar, en las que, con tonos distintos, se penetra a donde el ser humano se conecta profundamente con su interior más resguardado, para focalizarlo y volcarlo hacia afuera, hacia el Justo Juez.

El lugar impone su manera de ingreso; a diferencia de los ámbitos cotidianos de la iglesia de La Merced, en los que la gente puede descansar, platicar, dormir, hablar por teléfono o “echar novio”, ante el escenario del Justo Juez, los actores tienen que cambiar de región para ingresar al ámbito de lo sagrado; este lugar impone sin regla escrita su manera de ingreso, toda vez que sus fronteras se definen por las prácticas y su *performance*.

Para dirigir la súplica al Justo Juez, hay que situarse en un determinado estado mental, corporal y emotivo que permita el ingreso a la esfera de lo sagrado, en la que habita el ser numinoso con el que se va a interactuar.

Sólo se es parte del lugar sagrado cuando se está en la condición adecuada, que no permite la cotidianidad; en trabajo de campo⁴⁸, observo a un *hombre joven* rezando en la capilla interior; está hincado en posición de rezo, reza; de pronto suena su celular, lo contesta; habla hincado, pero la posición, al no corresponder al territorio de la cotidianidad de la llamada, se vuelve incómoda y ridícula, por lo que mejor opta por pararse; termina la llamada y retoma brevemente su rezo de pie y se va. Las dos regiones rompieron sus convenciones de trasfondo escénico y de escenario con la llamada; sobre todo porque al contestar salió abruptamente del ámbito extra - cotidiano propio de la esfera de lo sagrado, diluyendo su propio *performance*.

Lo sagrado representa una convención fruto de la voluntad, Vasconi explica cómo lo sagrado forma parte de una esfera particular, con una intencionalidad autónoma, cita a Eliade:

⁴⁸ Ficha de campo 4. Visita del 25 de enero del 2018. Capilla interior.

Pero algo es al menos obvio: las obras de arte, así como los “datos religiosos”, tienen una forma de ser que les es propia, existen en su propio plano de referencia, en su universo particular. El hecho de que este universo físico no sea el de la experiencia inmediata no significa que no sea real” (Eliade, 1971:18, citado por Vasconi, 2015: 91).

Las obras de arte existen primordialmente en su propio marco de referencia, de otro modo, no tienen sentido utilitario en sí; igual sucede con lo sagrado. En el arte, algo que el sentido común podría considerar como horrible o negativo, puede ser transformado en un hecho estético desde su propia referencialidad artística. Lo extra - cotidianamente bello del arte no necesariamente coincide con la vida cotidiana, incluso puede llegar a contradecirla (Vasconi, 2015: 91-92).

“Las actitudes existenciales (cotidiana, estética, científica, religiosa) se constituyen en relación con mundos diferentes y, en principio, independientes” (Vasconi, 2015: 92). Esto habla de que la diversidad está presente en los ámbitos del existir por los que unos y otros transitamos; de ahí que las experiencias estéticas y religiosas, aunque no son parte de la realidad “real” (tangible, utilitaria), existen si se accede a su esfera particular.

El ingreso a la esfera de lo sagrado tiene que ver con la intencionalidad y la emoción religiosa, “las hierofanías aparecen siempre acompañadas de una intención particular, toda vez que implican la interacción con un objeto irracional que no puede ser aprehendido desde la razón. Esta particular relación con el ser numinoso es obra de la emoción religiosa” (Vasconi, 2015: 93).

Lo sagrado se revela ante una determinada emoción; la aprehensión del mundo es sensorial y corporal, toda vez que desde el cuerpo se participa del mundo sensible (Vasconi, 2015: 94).

El ingreso a la esfera extra - cotidiana de lo sagrado no siempre es inmediato, toda vez que implica sustraerse del ruido o dispersión mental de la cotidianidad. Ante el Justo Juez⁴⁹, observo a un hombre solo, en apariencia cuarentón. Se sitúa en la capilla interior, se hinca; permanece así varios minutos, con los brazos laxos recargados en sus piernas, sin rezar, como si simplemente estuviera reflexionando o meditando. Luego de un lapso aproximado de quince minutos, su cuerpo empieza a tomar un tono más presente, sus manos se entrecruzan

⁴⁹ Ficha de campo 6. Visita del 12 de febrero de 2018. Capilla interior.

y empieza a rezar. Su tono corporal se transforma haciéndose presente con el tronco plenamente erguido y sus brazos vibrando al compás del sonsonete de su rezo. El ingreso a la extra - cotidianidad no es inmediato, y sin él, no se accede a la esfera del Justo Juez.

Esto deja ver que hay una fuerte correlación entre el modo de dirigirse -la vivencia intencional expresada en el *performance*- y el objeto -ser numinoso- que se hace presente para quienes ingresan al ámbito sagrado. Sagrado y profano son dos esferas particulares que se abren ante “dos modos de ser en el mundo” (Eliade, 1973:21).

El Justo Juez es el lugar donde los dos ámbitos se encuentran; el ser ingresa del ámbito profano, con sus prácticas cotidianas encarnadas, para ingresar a la esfera sagrada. Veo entrar⁵⁰ a la capilla del Justo Juez a un hombre vestido al estilo vaquero, este hombre, al que calculo alrededor de los cincuenta años, es alto (entre 1.75 y 1.80m.), delgado y fuerte; su estilo vaquero es impecable, con botas picudas, mezclilla, sombrero y una vistosa camisa de corte y motivos equinos, en colores negro y naranja. El tipo presenta la imagen de un estrambótico *cowboy* chiapaneco; se nota inmediatamente que es un hombre duro, de campo, rudo, así lo reflejan el tamaño y rugosidad de sus manos, además de la dureza de sus rasgos en su rostro curtido por el sol.

Luego de una breve santiguada, el hombre empieza a rezar, lo hace con gran humildad, hincado en posición de rezo, con la cabeza gacha; sus manos expresan poderosamente su sentir; reza desesperado con ambas manos en su cara, como sosteniendo sus mejillas, y con ellas, su alma palpitante de dolor. Luego, alterna sus manos poniéndolas en su pecho; son manos que contienen a su ser maltrecho, el cual ciñe contra sí mientras implora derramando sus lágrimas ante el Justo Juez.

Trae una bolsa negra de plástico con elementos rituales guardados en ella. Afuera de la bolsa coloca una botella de plástico y una lata, ambas con líquido; las sitúa en el proscenio⁵¹ del altar interior y continúa su rezo, ahora postrado en posición de súplica.

⁵⁰ Ficha de campo 12. Visita del 5 de marzo de 2018. Capilla interior.

⁵¹ Proscenio. Siguiendo con la metáfora teatral, la capilla del Justo Juez es vista como un escenario; desde esta óptica, el proscenio es la parte más frontal del escenario, su límite con respecto al público.

Durante todo el rito, las dos botellas permanecen en el proscenio, como ofrecidas a la deidad. Luego, guarda sus botellas en la bolsa, se pone de pie, va al recipiente del aceite, toma un poco y se lo unta en la frente, las sienes, la base del cráneo, la nuca, mientras sigue rezando. Termina y sale a la capilla exterior, prende su vela, reza un rato más y se va. Su rito duró más de cuarenta minutos.

Lo sigo. Al incorporarse para dirigirse hacia la salida, camina despacio, con un tono totalmente relajado, como vacío; al llegar al umbral de la salida, se detiene un momento, revisa traer la camisa bien fajada, como corresponde a lo impecable de su vestuario. Una vez recompuesto, sale; ya en la calle, su andar se transforma, volviendo a ser nuevamente energético, sacando el pecho dando amplitud al movimiento de vaivén de los brazos, camina con la mirada altiva y el peso bien plantado en el piso, como todo un verdadero ranchero de los altos de Chiapas.

Pude observar en varias ocasiones a este hombre, logrando ser testigo de sus transformaciones ante el Justo Juez. Esta persona, en la cotidianidad porta una máscara construida para corresponder al estereotipo del hombre ranchero; con los atavíos (sombrero y pantalón vaqueros, cinturón con prominente hebilla metálica, camisa con motivos ecuestres), la actitud corporal y la calidad de movimiento correspondientes a un hombre rudo y dominante. Esta misma persona, muestra su antítesis en el momento extra - cotidiano y límite de la imploración, en el que su público deja de ser el de siempre, ya sean los compañeros y amigos con los que trata, como en su casa, donde seguramente es el padre de familia. En el escenario del Justo Juez, nos muestra su lado débil, frágil, desamparado; en ese lugar insólito, él puede hacer brotar lo que su interior oculta a los demás; su dolor, su desesperación.

El personaje cotidiano se queda afuera, en este escenario el que importa es el ser numinoso, el único que puede ayudarlo, si es capaz de conmoverlo y convencerlo con su súplica. El *performance* de este hombre muestra cómo hay momentos en que los estereotipos sociales pasan a un segundo plano; diluyéndose efímeramente para mostrarse como un ser humano en esencia ante la deidad.

En otra ocasión en que pude observar este hombre⁵², entró a ejecutar su rezo a la capilla junto a un joven cuyo rostro se le parece mucho, que viste a su estilo y trata de comportarse como él; probablemente es su hijo. El porte ranchero del joven es aún un tanto endeble, ya que, debido a su juventud, su personaje cotidiano está aún en construcción; se le ve tratando de emular en todo al hombre mayor, sobre todo en la actitud corporal. A la hora de iniciar la súplica, es notorio que el muchacho se apena, su cuerpo se contrae expresando incomodidad, no logra quedarse quieto y voltea discretamente a los lados para ver si lo observan; luego de un breve lapso, no aguanta más, se incorpora y se sitúa en una banca de la nave principal de la iglesia, donde espera a que el hombre mayor termine con su rito.

El hombre realiza una súplica muy parecida a la que ya había presenciado, a diferencia de que en esta ocasión se despoja del sombrero, haciendo evidentes sus abundantes canas, mismas que me confirman que debe tener más de cincuenta años. Trae, como en la anterior ocasión, una bolsa negra con su utilería, que consiste nuevamente en dos frascos con líquido, mismos que coloca en el proscenio del altar interior. Su compromiso emotivo es impresionante; este rudo hombre saca su alma del interior de su ser y la vuelca ante la deidad cual corazón en sacrificio.

Al entablar diálogo con él, me cuenta que está haciendo los siete lunes para que el Justo Juez le conceda un milagro muy importante, ya que él le tiene mucha fe. El particular *performance* de este hombre, -con sus marcadas características hacia una tipología social de hombre maduro ranchero, altivo y dominante, que puede transformarse en un ser sufriente, desvalido, humilde y plañidero, características generalmente atribuibles a personas tipificadas como débiles o desprotegidas, tales como ciertos estereotipos de lo femenino- aporta a la particular configuración de este lugar sagrado, ya que permite observar el ingreso de la persona a la esfera hierofánica. Este tránsito permite que la capilla del Justo Juez se transforme en un escenario, donde el espectador privilegiado es el ser numinoso, capaz de ayudar en cualquier trance desesperado, siempre y cuando se le convenza.

Los lugares presentan fragmentaciones y fronteras, como las que representan las regiones y ámbitos, anterior y posterior, cotidiano y extra - cotidiano, pero entre éstas, existen también

⁵² Ficha de campo 15. Visita del 19 de marzo de 2018. Capilla interior. Sexto lunes del Justo Juez.

los intersticios o momentos intersticiales, en la que las regiones y ámbitos pueden fundirse, mostrando su real imbricación. Esto es observable en el santuario al Justo Juez, donde he podido localizar estos momentos en que la cotidianidad y la extra - cotidianidad conviven haciendo gala de una gran diversidad de expresiones.

Observo en el altar de velas⁵³ un rito colectivo familiar con el Justo Juez, con una oficiante que conoce el rezo (aunque se ayuda de un escrito) y la secuencia de acciones que deben realizarse. El carácter familiar del rito puede percibirse además de en las características físicas de los oficiantes, en el trato entre ellos, muy en confianza y cotidiano, en el que no faltan las bromas y risas, contenidas por la supuesta solemnidad del acto. A pesar de las largas y relativamente complicadas partituras de acciones implicadas en el rito, nunca se rompió del todo la cotidianidad propia del relajó, quedando todo en el intersticio de los ámbitos, cotidiano y extra - cotidiano, familiar y escénico.

Otra zona intersticial se encuentra en la manera en que el *hábitus* corporal⁵⁴ cotidiano incide en el *performance* extra - cotidiano; encontré este comportamiento ante el Justo Juez observando a una *señora mayor*⁵⁵, aparentaba tener más de sesenta años y vestía enagua negra de pelo de borrego. Al principio, estaba rezando sola al frente de la nave principal, con referencia al Justo Juez escultórico; rezaba hincada, con las nalgas en los talones y el tronco erguido. Su voz era sonora y fuerte, de un tono grave, rezaba en semi- *staccato*⁵⁶; lo hizo por varios minutos.

Luego, empezó a hacer una serie de reverencias; estas se ejecutaban a un ritmo constante, sin llegar a poner totalmente la frente en el piso; realizaba sus movimientos con precisión, ritmo y vigor, acompañándolos del rezo. Su presencia era notable y se expresaba sobre todo en el trabajo del tronco, en un eje perfecto en juego de contrarios, con vectores entre la cabeza y el coxis.

⁵³ Ficha de campo 13. Visita del 12 de marzo de 2018. Quinto lunes del Justo Juez.

⁵⁴ Empleo el *hábitus* en el sentido que le da Mauss (1936), como la encarnación de las técnicas corporales (Mauss, 1936:338–341).

⁵⁵ Ficha de campo 9. Visita del 9 de febrero de 2018. Capilla interior.

⁵⁶ Semi *staccato*. En italiano, *staccato* es “despegado, destacado”. En notación musical es un signo de articulación que indica que una serie de notas muy breves sean articuladas por separado; el prefijo semi se utiliza para indicar una atenuación del efecto en la interpretación.

Aquí, es notable una técnica corporal de uso del tronco, la cual puede provenir de la cotidianidad campesina de la señora al cargar niños o leña en la espalda; el trabajo con la tierra entrena el tronco para un uso óptimo. Esta técnica corporal cotidiana se traslada e incide en la ejecución extra - cotidiana, mostrando otros usos y posibilidades del cuerpo más allá de lo puramente utilitario. También, nos muestra cómo la encarnación de la vida cotidiana construye nuestro cuerpo, reflejándose e incidiendo en todas las esferas de actividad humana.

Capítulo III. *Performance*, teatralidad y experiencia estética en los ritos al Justo Juez

El acontecimiento

El 24 de octubre de 1975, la artista yugoslava Marina Abramovic presentó el *performance* escénico titulado *Lips of Thomas*. Erika Fischer-Lichte (2014) considera que, en dicho *performance*, la artista trascendió los límites establecidos hasta ese momento entre realidad y ficción, entre ética y estética, así como entre la contemplación pura de un objeto estético y el accionar colectivo dentro de éste.

En *Lips of Thomas*, Abramovic se despoja de su ropa, ingiere a cucharadas grandes cantidades de miel, posteriormente toma gran cantidad de vino en una copa que luego rompe para cortarse la piel con ella; luego, toma una estrella de cinco picos con navajas de afeitar adheridas y se realiza varios cortes con ella; después, deja caer un enorme bloque de hielo sobre su vientre cortado y sangrante, para luego quedarse inmóvil, dispuesta a permanecer así indefinidamente mientras el bloque de hielo se derrite; los espectadores, incapaces de seguir resistiendo el suplicio, detienen a la artista, retiran el hielo y la reincorporan, dándose así el fin del *performance*.

Este acontecimiento creado por la actriz y el público difícilmente puede clasificarse o legitimarse desde el marco de los estándares tradicionales de las artes, aún en las escénicas. Erika Fischer-Lichte habla de lo paradigmático de este suceso: “En su *performance*, y con su *performance*, Abramovic creó una situación en la que hizo oscilar a los espectadores entre las normas del arte y las de la vida cotidiana, entre postulados estéticos y éticos” (Fischer-Lichte, 2014: 26).

Varias peculiaridades propias de los fenómenos escénicos pueden comprenderse mejor si se observan amplificadas al extremo, como en el *performance* de Abramovic. Uno es la reminiscencia a expresiones populares como los rituales religiosos y los espectáculos de feria, en los que la auto flagelación y la exposición voluntaria a la muerte respectivamente pueden provocar tanto en los ejecutantes como en los espectadores transformación, asombro y fascinación.

Otro aspecto peculiarmente acentuado es la transformación de los espectadores en actores. Estas peculiaridades hicieron a *Lips of Thomas* oscilar entre el ritual y el espectáculo, lindando entre ambas condiciones. Resulta difícil intentar comprender el sentido de este *performance* sin remitirse a lo experimentado por los asistentes; resulta inútil interpretar las acciones de la actriz en forma textual, toda vez que su sentido solo existió durante el *performance* como una experiencia al ejecutarse y presenciarse (Fischer-Lichte, 2014: 31-32).

A través de un ejemplo tan extremo y paradigmático como este, es posible observar mejor la particular relación que existe en la teatralidad entre el espectador y el actor, entre el observador y el observado, así como la relación entre el signo y la cosa, dando como resultado no una obra de arte, sino más propiamente, un hecho único y efímero acontecido entre actor y espectador: un acontecimiento (Fischer-Lichte, 2014: 34).

***Performance*, performatividad y el concepto de realización escénica**

Performance y performatividad son términos estrechamente relacionados, ya que ambos son derivaciones de *to perform*, realizar, hacer; la performatividad conduce al *performance*, a la realización escénica, por lo que “la realización escénica es la esencia de lo performativo” (Fischer-Lichte, 2014: 59). De ahí la importancia de aportar esfuerzos para nutrir una teoría estética del *performance* o de la realización escénica.

Durante la modernidad del siglo XIX, con el auge de la racionalidad positivista, la legitimación estética del teatro se trasladó a la dramaturgia. En el tránsito al siglo XX, las vanguardias artísticas produjeron una ruptura con esta idea, ubicando nuevamente el “arte del teatro” en la puesta en escena, como había sido en casi toda su historia desde sus orígenes

hasta el siglo XVIII. Aun así, con la hegemonía de la ciencia y la razón en el pensamiento moderno, la visión dramática del teatro consolidó fuertes sedimentos que persisten en los imaginarios teatrales hasta la actualidad.

Los estudios académicos teatrales desde la perspectiva de la puesta en escena inician en Alemania a inicios del siglo pasado, entendidos como la “ciencia” de la teatralidad desde la realización escénica.

Paralelamente, en un sentido similar, pero en el aspecto religioso, durante el siglo XIX prevaleció la idea de superioridad del mito por sobre el rito, es decir, del texto sobre la expresión, cambiando también esta relación durante el siglo XX. A partir de entonces, una inversión jerárquica ha prevalecido; los estudios religiosos se han centrado en el ritual y los estudios teatrales en la puesta en escena (Fischer-Lichte, 2014: 61 - 62).

La copresencia física entre actores y espectadores en un mismo lugar y tiempo es lo que constituye a la realización escénica, entendiendo la copresencia como una relación e interacción entre observador y observado.

Max Herrmann es quien formula la definición de realización escénica como el arte del actor: “En el arte de la actuación (...) radica lo esencial del logro teatral”, sólo él crea “la obra de arte auténtica y más pura que el teatro es capaz de producir” (Herrmann, Max, 1930, en Fischer-Lichte, 2014: 68).

La definición de realización escénica excluye el término de obra, propio de la nomenclatura artística, pero que Herrmann traslada a la dramaturgia y a las artes que crean objetos materiales, como la pintura o escultura. Para el teatro, el concepto de obra de arte como objeto carece de sentido, toda vez que para la experiencia estética escénica lo importante y primordial sucede en “la experiencia conjunta de los cuerpos reales en un espacio real” (Herrmann, Max, en Fischer-Lichte, 2014: 73).

La realización escénica sustituye el concepto de obra por el de acontecimiento escénico. Una estética enfocada en lo performativo se funda por tanto en el concepto de realización escénica. Durante el acontecimiento de la realización escénica, lo que hagan los actores tendrá efectos en los espectadores y viceversa, por lo que puede afirmarse “que la realización

escénica se produce y regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial” (Fischer-Lichte, 2014: 78); es decir, un proceso de circulación performativa de los estímulos entre actores y espectadores en la situación escénica, en constante cambio. De ahí que su transcurso no pueda predeterminarse del todo.

El santuario del Justo Juez de la iglesia de La Merced es un lugar sagrado que aporta al estudio de una estética de lo performativo, toda vez que los creyentes ejecutan ahí sus ritos de súplica y curación al ser numinoso con un sentido escénico de acontecimiento, capaz de generar desde el ámbito hierofánico un cierto tipo de bucle de retroalimentación autorreferencial entre sus participantes.

Siguiendo esta perspectiva, los ritos al Justo Juez de la iglesia de La Merced son descritos y explicados en este estudio como realizaciones escénicas desde la estética de lo performativo.

Durante trabajo de campo⁵⁷, en la capilla de velas del Justo Juez observo a un *hombre bajito y gordito*, como de cuarenta años, rezando, rameando y sahumando a una *mujer escuálida* de edad indefinida vestida con enagua negra de pelo de borrego. El hombre es muy expresivo con sus brazos y su voz, que es en donde reside el acento de su *performance*, el cual luce hasta cierto punto alterado por el consumo de alcohol, lo que añade al rito un tono tenso. La *mujer escuálida*, como espectadora y coautora del *performance*, reacciona ante los cambios abruptos en la ejecución del rito por parte del hombre; por momentos, aún con timidez, ella interviene en la manipulación de los objetos, mostrando ser parte activa del bucle de retroalimentación.

Como se observa en el ejemplo anterior, a pesar existir siempre un cierto nivel de impredecibilidad, en el escenario performativo hay un manejo o control del bucle de retroalimentación por el director de escena; en realizaciones escénicas parateatrales como los *performances* y los ritos, este bucle puede estar más libre, menos “conducido” aún que en el teatro y puede volverse plenamente un sistema autorreferencial e impredecible.

El bucle de retroalimentación autorreferencial hace que en la realización escénica estén siempre unidos lo estético, lo social y lo político, no por que estos tengan que ser ejes

⁵⁷ Ficha de trabajo de campo 11. 26 de febrero de 2018

temáticos de la dramaturgia o de los montajes escénicos, sino que esta unión está dada y asegurada por la comparecencia e interacción física de actores y espectadores. A esta situación en particular se deben los constantes conflictos institucionales con el teatro a lo largo de la historia, por lo que esta actividad muchas veces no ha sido reconocida como un arte, estando permanentemente supervisada por la autoridad y en muchos periodos de la historia, prohibida.

Desde los años noventa del siglo XX, el *performance* artístico y el teatro producen un intercambio constante, ampliando sus horizontes. En la realización escénica surgen tendencias que buscan experimentar plenamente con las relaciones entre actores y espectadores, así como entre los espectadores entre sí, promoviendo distintos tipos de intercambio (Fischer-Lichte, 2014: 101).

En la relación actor-espectador en el acontecer de la realización escénica implica un continuo “cambio de roles”, en la que todos los asistentes están implicados en la creación conjunta del momento irrepetible de esa función o ese *performance*, ese intercambio es un bucle de retroalimentación de naturaleza planeada y fortuita a un tiempo.

La experiencia estética en la realización escénica es autorreferencial, toda vez que solo sucede en el acontecimiento, cobrando materialidad como lo que es en la ejecución performativa.

En este aspecto, la experiencia sagrada es también autorreferencial, toda vez que sólo puede existir mientras sucede en el “círculo hierofánico” en el que acontece y que se forma en el hacer e interactuar con el otro, que es el ser numinoso, pero que también puede establecerse con otros creyentes.

En la capilla de velas del Justo Juez⁵⁸, observo a un *hombre viejo, delgado, muy moreno, de pelo y bigote canosos*; está junto a una mujer joven. Tienen sus velas agrupadas en varios montoncitos con los pabilos entorchados, haciendo sus flamas más grandes y visibles. El señor reza y realiza movimientos con las manos, la mujer sigue sus instrucciones e imita sus acciones; después, también con amplios movimientos pasan por las llamas frascos de plástico

⁵⁸ Ficha de trabajo de campo 11. 26 de febrero de 2018

con aceite y alcohol, que en Chiapas llaman trago; luego pasan sus manos por el fuego de la misma forma que hicieron con los frascos. Finalmente, arrojan al fuego dos hojas de papel escritas con el *secreto* pedido al ser numinoso, la llama crece y entonces ambos escupen trago en fuertes chorros hacia la llamarada, alborotándola en una chispeante pira. Impresionante *performance* al Justo Juez entre dos actores, uno, el más experimentado, fungiendo además como director de escena.

Puede observarse que, al ser las realizaciones escénicas y *performances* resultado de las acciones y comportamientos de actores y espectadores a través de la generación de un bucle de retroalimentación, no resultan ser textos propios para ser “leídos” y “entendidos”, sino que son procesos de interacción en los que se genera un sentido válido para el que lo experimenta.

Al fundamentarse en el concepto de realización escénica, la estética de lo performativo hace posible observar lo líquidas que son en realidad las divisiones de lo social, lo político y lo estético desde su dimensión escénica (Fischer-Lichte, 2014: 104).

Las realizaciones escénicas en el santuario del Justo Juez

El espacio performativo

La espacialidad en la perspectiva escénica es también de naturaleza efímera, ya que solo existe mientras sucede la realización escénica. Un espacio performativo, asegura Fischer-Lichte, es aquel en donde sucede un hecho escénico y se constituye tanto del espacio físico geométrico, como del acontecer entre actores y espectadores (2014: 221).

Los espacios teatrales son siempre performativos; pero hay otros espacios que también pueden serlo o lo son en ciertas condiciones y momentos, como el santuario del Justo Juez, en donde cada visita deja ver la utilización y configuración del espacio en las prácticas.

La configuración espacial cambia con los actores y sus *performances*, pero siempre se ubican en torno a un espectador privilegiado, el Justo Juez, que es la referencia y nodo en torno al que se focalizan las ejecuciones.

El hecho de que ocurran aquí diferentes *performances* al mismo tiempo configura en el espacio performativo un cierto tipo de realizaciones escénicas, que acontecen en distintos momentos con diferentes actores, que resultan ser también -aunque no voluntariamente- espectadores. En una sesión de trabajo de campo, durante un mismo lapso,⁵⁹ observo a tres sujetos/grupos de personas: un hombre semi rapado de chamarra de cuero, una familia completa y un hombre solo en uniforme de empresa.

El *hombre semi rapado con chamarra de cuero* es un adulto joven de aproximadamente treinta años, con pinta un tanto de “rockero”, porta una chamarra de cuero negro en ese estilo y peinado con reminiscencias a la estética *punk*. Reza en el altar interior del Justo Juez, justo frente a la imagen escultórica, lo hace hincado en posición de rezo, pero con los brazos semi extendidos en el aire, portando en una de las manos una veladora; junto a él, buscando también una posición frontal respecto a la imagen escultórica del Justo Juez, se sitúa una *familia completa*, compuesta por un señor y una señora mayores, una joven pareja y una mujer de mediana edad con niño cargado en rebozo.

El hombre de la chamarra de cuero intenta mantener su posición protagónica en el espacio pero empieza a ser dominado; la familia completa reza al unísono comandada por el señor mayor, lo hacen todos en la misma posición de rezo, hincados, con el centro del cuerpo y el torso erguidos y la mirada al frente a la altura del horizonte, focalizada en el Justo Juez; el rezo del señor mayor es en lengua tzotzil, lo ejecuta proyectando su voz con gran fuerza y control, con un marcado efecto de semi *stacatto* en la emisión. El uso de la voz en este rezo es en notas muy altas, en un agudo de tesitura tal, que no puede distinguirse si es la voz de un hombre o de una mujer.

El hombre de la chamarra de cuero es avasallado, por lo que mejor se va a continuar su rezo a la capilla de velas y, después, a la nave principal de la iglesia, pero, para su poca fortuna escénica, la familia completa se desplaza también a rezar en las tres áreas, siendo siempre los protagonistas del espacio.

Al mismo tiempo y en el mismo lugar, ejecuta también sus rezos un *hombre con uniforme*, este viste con una camisa naranja de alguna empresa. Está solo. Reza hincado, pero varía las

⁵⁹ Ficha de campo 10, 20 de febrero de 2018

posiciones de sus manos; alterna la posición de rezo, brazos semi extendidos, o manos alrededor de la cabeza. Observa por momentos a los otros ejecutantes, tratando por momentos de emular sus posiciones, quizá buscando mayor efectividad en sus imploraciones. Reza también en todos lados; la capilla de velas, la nave principal, la capilla interior junto al proscenio del Justo Juez escultórico, también en una banca, donde lo hace tanto hincado como sentado. Desplegó su repertorio escénico completo en todos los lugares y posiciones de rezo que pudo, construyendo el espacio performativo con sus desplazamientos.

Estos momentos muestran cómo la espacialidad se construye performativamente, son los *performances* como realizaciones escénicas, con sus posibilidades de movimiento y percepción las que generan en cada momento la espacialidad de este lugar sagrado.

El espacio performativo está en continua transformación, ya que la espacialidad no está dada en un sentido fijo, sino que se origina en el acontecer “en el movimiento y la percepción de actores y espectadores” (Fischer-Lichte, 2014: 233).

Comunidad

En las realizaciones escénicas, lo estético está en estrecha relación con lo social y lo político al formarse una comunidad, “de actores y espectadores basada en la copresencia física” (Fischer-Lichte, 2014: 105). Esta posibilidad ha alimentado el debate artístico escénico desde inicios del siglo XX, de forma paralela a la discusión acerca de la posibilidad del surgimiento de una comunidad a partir de una concentración de individuos. En este sentido, Georg Fuchs planteaba que: “intérprete y espectador, escenario y platea (...), atendiendo a su origen y esencia, no son opuestos, sino que forman una unidad” (Fuchs, 1909, en Fischer-Lichte, 2014, pp. 105-106).

Este tipo de interacción puede generar comunidades de co- sujetos, es decir, personas individuales interactuando en comunidad voluntariamente; estos procesos, por su naturaleza extra – cotidiana, son efímeros y solo pueden mantenerse durante un lapso determinado de tiempo.

Esta relación de comunidad es “real” pero efímera, constituyéndose en un lugar “en medio” del rol de actor y el de espectador, durante el momento liminal del acontecimiento.

En este sentido, en el santuario del Justo Juez se generan comunidades escénicas, en la que, por ciertos lapsos de tiempo, la interacción de los *performances* constituye una efímera comunidad de co – sujetos. Esta condición se suscita gracias a la naturaleza del culto al Justo Juez, que es concebido como un ser numinoso capaz de ayudar en casos desesperados, esta condición extra- cotidiana y esencialmente humana que ocurre ante las situaciones límite que llevan a la desesperación, hace brotar en las personas su carácter expresivo escénico, en el que los estereotipos clasificatorios de la vida cotidiana propios de la religiosidad institucional pierden importancia.

En una sesión de campo⁶⁰, observo en el altar interior del Justo Juez a dos parejas de ejecutantes que presentan ciertos paralelismos entre sí.

Una de las parejas está conformada por un *hombre mayor que “reza” a hombre joven*: Un hombre reza de pie ante el Justo Juez junto a un hombre joven que permanece hincado. El hombre mayor reza en tzotzil, con el característico “sonsonete” en *semi - stacatto*. Tiene en su mano una pequeña veladora, la cual pasa por la cabeza, frente, sienes, nuca, pecho y espalda del joven, como *barriéndolo* en un largo ritual.

La segunda pareja la componen un *hombre maduro que “reza” a una mujer joven*; observo a este otro hombre maduro rezar en forma muy parecida al anterior, pero éste lo hace “barriendo” a una jovencita; ésta permanece de pie mientras el señor reza con una veladora larga en su mano. Reza en español mientras le pasa la veladora por la frente, cráneo, sienes, nuca, cuello, espalda y pecho de la joven. Ruega por su salud. Luego coloca un buen rato la veladora en el “centro” (vientre) de la joven, rogando al Justo Juez que se lleve la enfermedad.

Ambas parejas disputan y comparten a la vez el espacio protagónico frente al Justo Juez escultórico, realizan ritos de curación cuya realización escénica incluye rezos y el uso de la veladora, las lenguas en las que rezan son distintas, pero sus ejecuciones los hacen co - sujetos en este espacio performativo.

Esa comunidad fraguada en el accionar que constituye la realización escénica tiene pues, un carácter efímero y una calidad subjetiva propia de la ficción, pero no por ello constituye un

⁶⁰ Ficha de trabajo 6. 12 de febrero de 2018

fenómeno irreal o imaginario, sino que es una realidad social diversa, que tiene como característica fundamental su corto tiempo de existencia (Fischer-Lichte, 2014: 113).

Para una estética de lo performativo, estas comunidades efímeras son de importancia por dos razones: Primeramente, porque hace ver con claridad la real constitución de las realizaciones escénicas en las que se amalgaman lo social y lo estético, toda vez que lo acontecido durante la duración de estas comunidades creadas es experimentado como realidad. Lo segundo es que esta experiencia de comunidad sucede entre personas “distintas”, es decir, que pueden no ser “originariamente” miembros de un mismo grupo social, sino que, con su *performance*, a través del bucle de retroalimentación la generan (Fischer-Lichte, 2014: 114).

En la realización escénica se da una relación voluntaria de coexistencia y tensión, es decir, una interacción entre individuos distintos en una comunidad voluntariamente establecida. Este es un tipo de relación heterotópica, propia de las relaciones de coexistencia (de concepciones espaciales, temporales y de imaginarios) y tensión, características de la condición posmoderna.

Elementos de teatralidad

La presencia

La presencia puede entenderse de varias formas. La forma básica es el hecho de la comparecencia, el estar ahí. En ciertas perspectivas, la presencia se refiere a los efectos de presencia que pueden realizarse en los medios visuales y electrónicos. Para la perspectiva escénica de este estudio, tomaré el concepto de presencia en lo concerniente al cuerpo expresivo del actor.

Una forma de explicar la presencia en el cuerpo es contrastándola con la forma en que se entiende en artes visuales, como la pintura, en la que el pintor detiene y plasma un acontecimiento, mientras que el actor, por el contrario, hace que el acontecimiento suceda. Ahí radica la diferencia sustancial entre la presencia visual y la escénica (Fischer-Lichte, 2014: 193).

Aun así, la presencia escénica sigue siendo una noción de difícil delimitación, de carácter esquivo a las definiciones, toda vez que proviene de un imaginario sobre la actuación, sobre

el *performance*. Para Gilberto Icle, la presencia es una sensación que evade la palabra, que el lenguaje no logra describir (2011: 194).

Jacques Copeau describe la presencia como una cualidad inherente al actor: “Hay algo del actor que depende de lo que él es, que testimonia su autenticidad, que se impone por su acento, sin fraude posible, desde que aparece en la escena, inclusive antes de abrir la boca, por su mera presencia” (Copeau, 1964: 52).

Gisela Costa Habeyche (2012), reflexiona acerca de la presencia, aludiendo a gente de teatro de diferentes épocas y tradiciones para describirla: “un actor capaz de encenderse ante los ojos de todos en la creación” (Meyerhold), “un actor que tiene el fuego sagrado” (Gordon Craig), “los actores deberían imponerse en el centro de atención por su luz, aún si quisieran pasar inadvertidos” (Dusigne) (Costa, 2012: 233).

La presencia se describe desde la percepción del espectador, traduciéndola como un fuego, una irradiación, una vibración, un magnetismo, un aura. Eso señala el hecho de que la presencia es una experiencia compartida. Gilberto Icle ubica la presencia como algo que está situado en la interacción, una experiencia que compartimos cuando somos *performers* (actores, bailarines) o asistimos a un acto performativo (Icle, 2011:195). La presencia es, por tanto, un suceso inherente al bucle de retroalimentación autorreferencial propio de las realizaciones escénicas.

Varios teóricos y creadores teatrales coinciden en que la presencia tiene relación con el hecho de “quitarse la máscara”, dejar al actor, vaciarse de la persona, de ahí la paradoja de que la ausencia es la clave de la presencia. Corrine Enaudeau habla de esa paradoja, ubicando en ella lo que nos fascina y nos repele de los actores, que pueden ser todo y a la vez no son nada: “La paradoja, por supuesto, es que la nada es la condición de algo, que la ausencia del mismo actor es precisamente la clave de su presencia. Cómo, de pronto, de la vacuidad del actor puede surgir algo: la efectividad del teatro” (Enaudeau, 2001: 34-35).

La presencia, por lo tanto, es algo que aparece cuando se ingresa en la convención escénica, lo que implica un abandono de nuestra persona–máscara propia de la interacción cotidiana, para acceder a una condición mental y corporal extra – cotidiana.

Desde la perspectiva de la antropología teatral, la presencia tiene una estrecha relación con la extra- cotidianidad, ya que es resultado de procesos biológicos, psicológicos y sociales, que articulan el cuerpo, la voz, el pensamiento y la emoción, focalizándolos en un acto.

En el santuario del Justo Juez, he podido observar realizaciones escénicas al ser numinoso a través de los cuales puede constatarse la presencia. En trabajo de campo⁶¹, observo a *tres mujeres con enagua negra de pelo de borrego*; ingresan las tres mujeres a la nave principal de la iglesia. Una es mayor, las otras dos, jóvenes. Se colocan en las bancas de la nave principal; la mujer mayor se ubica en medio y es la que empieza a rezar en voz alta.

Las tres conforman un solo bloque, se levantan y se trasladan a la capilla interior, en donde con la misma ubicación en su sólido bloque, se hincan y reanudan el rezo, protagonizado por la mujer mayor.

Su presencia es notable, tanto en bloque como individualmente, destacándose sin duda la señora mayor. Durante su rezo, las tres lloran con intensidad, sobre todo las jóvenes; lo hacen *in crescendo* en forma progresiva; luego se postran en posición de súplica y la intensidad llega a últimas consecuencias, es el clímax de la realización escénica; luego hay un silencio, se levantan, salen y ejecutan su desenlace en la capilla de velas, en donde con un breve y más medurado rezo, ofrecen sus velas al Justo Juez.

Eugenio Barba justamente emplea las imágenes de la religión, contrastadas con las de la milicia, para hablar de la presencia desde la relación entre la cotidianidad y la extra-cotidianidad; de la presencia viva y la de la fachada. Plantea también la existencia de la presencia aún en la inmovilidad:

Existe la inmovilidad del creyente que reza. Existe la inmovilidad del soldado al saludar. La oración es la proyección de todo nuestro ser, una tensión hacia algo que está simultáneamente dentro y fuera de nosotros, un vuelco de la energía interior, el echarse a volar de la intención/acción. El saludo del soldado es la exposición de una escenografía, la fachada que presenta su materialidad mecánica mientras la sustancia, el espíritu y la mente, pueden estar en otra parte. Existe una inmovilidad que transporta y hace volar. Existe una inmovilidad que aprisiona y hace que los pies se hundan en la tierra (Barba, 1992:16).

⁶¹ Ficha de trabajo de campo 6, 12 de febrero de 2018.

Existen principios que, a nivel pre- expresivo, permiten generar la presencia escénica, el cuerpo-en-vida capaz de hacer perceptible aquello que es invisible: la energía. “La artificialidad de las formas del teatro y de la danza, en las que se pasa de un comportamiento cotidiano a uno “estilizado”, es la premisa necesaria para producir un nuevo potencial de energía, resultado de un exceso de fuerza que se topa con una resistencia” (Barba, 1992:21).

Un punto coincidente entre el *performance* artístico teatral y los *performances* no – artísticos de índole sagrada del santuario del Justo Juez son las posiciones al rezar. A través de ellas, el cuerpo de los creyentes abandona sus esquemas cotidianos habituales para entrar en una convención corporal y mental extra- cotidiana, fundamental para que el ejecutante ingrese al círculo hierofánico para interactuar con el ser numinoso.

Hay una posición básica de rezo, que es de rodillas, con el cuerpo erguido, formando una línea recta de las rodillas a la cabeza; los brazos van flexionados con las manos a la altura del pecho. Partiendo de esta posición básica, durante la ejecución del rezo puede apreciarse una división del cuerpo en segmentos: cabeza, brazos, piernas y tronco; éste último puede también dividirse en torso y cintura; estos segmentos cobran movimiento en correspondencia al *performance* de cada ejecutante, dando por resultado múltiples combinaciones. Otro elemento de gran importancia en las ejecuciones aparte de los segmentos corporales es la mirada, a través de la cual se focaliza la interacción con el Justo Juez.

Otra posición extra – cotidiana importante en este espacio performativo es la posición de súplica, la cual parte de la posición de rezo, luego, se baja la pelvis hasta colocar las nalgas en los talones y se flexiona el tronco hacia el frente y abajo hasta casi hacer contacto de la frente con el piso, en una especie de elaborada reverencia; este movimiento en muchas ocasiones se repite en secuencias rítmicas acompañadas de los rezos y tiene también múltiples variantes con los brazos.

La presencia se observa también en el desplazamiento. En todo actor eficaz, se abandona la técnica cotidiana del equilibrio para encontrar un equilibrio extra - cotidiano que dilata las tensiones del cuerpo. Esos principios pueden encontrarse en todas las tradiciones actorales, incluso en las no codificadas o que tienden a un estilo realista o incluso naturalista.

La presencia ocurre entonces por la generación extra- cotidiana de energía por parte del actor, misma que circula por el espacio afectando a los demás (actores y espectadores) (Fischer-Lichte, 2014: 201).

De igual manera, en las prácticas escénicas estudiadas por Barba, se emplean técnicas de uso del cuerpo que se oponen a los esquemas cotidianos de movimiento, buscando siempre un trabajo de impulsos corporales contrarios o “juegos de contrarios” que llevan al ejecutante a un estado de equilibrio inestable, éste, genera un efecto de ruptura y tensión constante del cuerpo en el espacio que afecta la percepción del espectador (Barba, 1992: 198 - 202).

Estos principios extra- cotidianos de la presencia pueden observarse con claridad en el santuario del Justo Juez. En una sesión de observación⁶², me focalizo en una *señora de enagua negra de pelo de borrego y suéter morado*. Reza en el altar interior, lo hace hincada en una posición de rezo muy firme y presente, con las manos en el regazo y un notable juego de impulsos contrarios entre la cabeza y la pelvis, con el tronco erguido a setenta y cinco u ochenta grados de inclinación.

Reza en el típico semi – *stacatto* propio de ciertos rezadores; a través de la rígida estructura de su partitura vocal intenta contener la emoción que la embarga, pero ésta se desborda continuamente, explotando en grandes sollozos.

Luego de media hora ininterrumpida de rezo, empieza a variar las posiciones de sus manos. Su súplica al Justo Juez (que realiza justo frente a la imagen escultórica) se hace más fluida. Su tronco y su cabeza cobran más movimiento, sin abandonar nunca la presencia y el juego de impulsos contrarios que la nutren.

Empieza a realizar con la cabeza y el tronco un sutil movimiento, se compone de pequeños balanceos semi rítmicos, casi pendulares, que acompañan su emisión vocal. Las manos, con las palmas hacia arriba, suben y bajan con los brazos semiflexionados, acompañando cada balanceo. Reza al menos media hora más en esta secuencia rítmica. El ritmo de su cuerpo y su voz llenan de su presencia todo el espacio.

⁶² Ficha de trabajo de campo 18. 23 de abril de 2018

Estas “tensiones corporales” de la presencia alimentan el bucle de retroalimentación; las técnicas y prácticas tendientes a generar presencia llevan al espectador a sentirse él mismo como presente en el espacio (Fischer-Lichte, 2014: 202- 203).

Fischer-Lichte pondera la importancia de fenómenos como el de la presencia para anular la dicotomía entre cuerpo y mente: “la presencia es un tipo de fenómeno del que de ningún modo puede darse cuenta recurriendo a las categorías de la dicotomía cuerpo/mente o cuerpo/conciencia; hace, antes bien, que ésta se desmorone, la suprime” (2014: 203).

Corporización. El cuerpo-mente o la mente corporizada

En las realizaciones escénicas el artista es el productor y el producto, ya que su trabajo tanto intelectual como emocional suceden en un material particular: su propio cuerpo. Para explicar esta condición del cuerpo-mente, Fischer-Lichte propone el concepto de corporización, que engloba la totalidad del cuerpo del actor y personaje como uno mismo (2014: 164 – 167).

Para entender la corporización, hay que remitirse al trabajo del director de escena polaco Jerzy Grotowski, para quien el cuerpo no es un instrumento, es materia, la cual se “quema” para generar energía: “el cuerpo actúa como una mente corporizada” (Fischer-Lichte, 2014: 170).

El léxico religioso vincula con en el trabajo de Grotowski, para quien, en el actor, hay una metáfora de la pasión de Cristo, toda vez que éste en su sacrificio logró ser carne y espíritu al mismo tiempo. La metáfora no es inocente, toda vez que, en palabras de Fischer-Lichte funciona como “símbolo de un nuevo modo de concebir al ser humano, un nuevo modo de concebir lo corporal en el que se supera la antigua escisión entre cuerpo y mente, en el que la mente sólo se puede entender como “corporizada” y el cuerpo como “espiritualizado” (Fischer-Lichte, 2014: 170).

En el santuario del Justo Juez, podemos también observar cómo los creyentes, al acceder a la esfera hierofánica durante su *performance*, logran la mente corporizada y el cuerpo espiritualizado al que Grotowski se refiere.

En la capilla interior del Justo Juez⁶³ observo en el altar exterior a un *señor de edad avanzada vestido con calzón de manta* rezando. Lo hace en un semi - *stacatto* que no resulta ni mecánico ni forzado; en este caso, el efecto es resultado de la sonoridad de las palabras, el ataque diafragmático⁶⁴ y el impulso vital que guía la emisión; el señor no sigue mecánicamente una partitura, sino que la hace vivir. Su voz es clara, fuerte y aguda, proyectada hacia el espacio con gran potencia y nitidez. La posición de rezo que emplea es de pie, complementando su ejecución con un gran manejo de brazos y manos. El uso de las manos es importante en la expresividad de los ritos de súplica que se ejecutan ante el Justo Juez; este formidable ejemplo me permite observar esta forma expresiva: la posición inicial de rezo es con las manos juntas a la altura del pecho; cuando el ejecutante entra en progresión con la súplica, las manos se sitúan en el rostro, posición que puede tener en el transcurso del *performance* algunas variantes como son: las manos en las mejillas, como sosteniéndolas; las manos en las mejillas con pulgares detrás de las orejas; las manos abiertas en torno al rostro como si quisiera proyectar con ellas situando una especie de antena parabólica o un megáfono desde las sienes. Alterna estas posiciones de manos en la cara con posiciones en el pecho. La intensidad de la emoción expresada, así como sus posiciones de manos y la partitura que siguen me recuerdan a las ejecutadas por otros creyentes en este espacio, dejándome ver que aquí la ejecución performativa es extra - cotidiana y codificada en su autorreferencialidad.

El planteamiento de la mente corporizada y el cuerpo espiritualizado deja ver un fuerte paralelismo entre Grotowski y la filosofía de estar-en-el-mundo de Merleau-Ponty, ya que ambos plantean un saber no dualista entre cuerpo y alma, toda vez que es a través de la carne que entramos en contacto y conocemos el mundo.

El concepto de corporización permite nuevas posibilidades metodológicas en el que el estar-en-el-mundo del ser humano es la condición para el surgimiento de la cultura, toda vez que “la mente siempre está corporizada” (Fischer-Lichte, 2014: 185).

⁶³ Ficha de trabajo 15. 19 de marzo de 2018

⁶⁴ El llamado técnicamente “ataque diafragmático” se refiere al uso del diafragma, un músculo interno de la cavidad abdominal adherido a los pulmones, el cual se implica en la respiración y en la emisión vocal. Los “ataques” son contracciones enérgicas y abruptas de este músculo, que dan por resultado emisiones vocales cortas de gran sonoridad.

El físico estar-en-el-mundo no es algo que “es”, sino algo que “deviene”. El cuerpo humano está siempre en el devenir, no hay esencias inmutables ni mucho menos estereotipos válidos y fijos, ya que todo puede rehacerse en el acontecer. Entender esta condición de nuestro ser puede ayudarnos a modificar las visiones clasificatorias de la humanidad, que nos imposibilitan la concepción de escenarios humanos no basados en la explotación del otro (Fischer-Lichte 2014: 186- 190).

La voz

La sonoridad genera espacialidad y la vocalidad genera corporalidad: “Con y en la voz se originan los tres tipos de materialidad: la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad” (Fischer-Lichte, 2014: 255).

La relación entre voz y cuerpo es total, toda vez que es en el cuerpo donde se produce y, al emitirse, se vuelve extensión del cuerpo mismo, así como de los pensamientos y emociones que lo animan. Quien escucha a alguien gemir, percibe los procesos de corporización que producen el gemido; la corporización que provoca el sonido “resuena” en el que lo escucha. La voz, puede ser, por tanto, independiente de la palabra, cobrando sentido en la corporeidad misma implicada en su surgimiento (Fischer-Lichte, 2014: 255-259).

En el santuario del Justo Juez, los *performances* son primordialmente rezos, por lo que la ejecución vocal es de suma importancia y aporta a la comprensión de la voz corporizada.

En una sesión de campo⁶⁵, al momento de entrar a la capilla interior, percibo un rezo que llena el espacio; no es en español, pero sí es hablado. No identifico las palabras, pero son sílabas con consonantes fuertes estructuradas en un sonsonete repetitivo y rítmico... el *tempo* es rápido, como en conjuntos de semicorcheas; suena entrecortado, sin llegar al *stacatto*. La repetición circular de la partitura vocal genera un tono particular en el espacio. La potencia de su voz es firme y diáfana, brotando casi ininterrumpida, prolongándose así por más de quince minutos.

La poderosa y expresiva voz proviene de una señora vestida con enagua negra de pelo de borrego, de complexión robusta, facciones duras y rostro curtido por el sol y el frío. Al

⁶⁵ Ficha de trabajo 5. 29 de enero de 2018.

desplazarse en el espacio para dejar su ofrenda en la capilla de velas su presencia se potencia; su andar es perfectamente erguido, con el centro al frente y el rostro bien colocado para ver al horizonte. Su presencia se expresa principalmente en el manejo de su peso al caminar, tiene un andar firme; se santigua para finalizar su rito; su presencia se diluye mientras se traslada a una de las bancas de la nave principal, en la que lo esperan su esposo y su hijo, con los que se sienta a conversar ya en un tono cotidiano.

Atmósferas

Luego de un día de observación⁶⁶, mientras tomo notas en una banca de la nave principal de La Merced, empezó a resonar un rezo cantado muy bello y sutil... era un canto que me remitió al de una mujer muy afligida... era suave y agudo, intentando siempre ser controlado, pero había momentos de “quiebre” en que la voz no podía contener el desgarró de una aflicción.

Escuché el canto más de quince minutos. Al irme, busqué a la mujer que cantaba, pero sólo había un hombre que rezaba murmurando y, en un extremo, casi oculto, estaba otro hombre, un *adulto joven*, que era quien ejecutaba el rezo en forma de canto que llenaba el espacio del Justo Juez y hacía latir su corazón de espacio sagrado.

La espacialidad se experimenta de manera extra- cotidiana en los espacios performativos, en lo que las cosas, en su especial interacción modifican nuestra forma de percibir las en su conjunto; se perciben como una atmósfera. Fischer-Lichte alude a Böhme, quien se refiere a este fenómeno como “éxtasis de las cosas”, o sea “como la forma en que una cosa se hace presente de modo singular a quienes la perciben” (Fischer-Lichte, 2014: 236).

La geometría del espacio, la luz y el sonido interactúan con el accionar de actores y espectadores en el espacio performativo, generando atmósferas. El espacio performativo es un “espacio atmosférico” (Fischer-Lichte, 2014: 242); en ese sentido, el santuario del Justo Juez es un espacio performativo en el que las características físicas del espacio, aunadas al constantemente cambiante accionar de los *performances*, genera espacialidad, haciendo a los creyentes ingresar a una especial interacción con su entorno, una interacción extra- cotidiana

⁶⁶ Ficha de trabajo 1. 3 de enero de 2018.

que los hace presentes para interactuar con su público, el Justo Juez. Esto nos deja ver otra cualidad del espacio performativo: su carácter de espacio liminar.

La experiencia estética. Simultaneidad, liminaridad y percepción

Hay realizaciones escénicas que conducen a experiencias en las que lo social, lo político y lo ético se corporizan con lo estético, recordemos que para Fisher-Lichte “lo estético es al mismo tiempo social, político y ético” (2014: 342).

En las realizaciones escénicas, el actor y el espectador perciben y son percibidos. En los *performances* al Justo Juez todos son actores y a la vez todos son espectadores, de ahí que sus *performances* constituyan realizaciones escénicas performativas que se generan en un espacio y tiempo concretos, con roles y personajes establecidos (los creyentes como individuos), pero cuyas situaciones se generan en el acontecer.

En las realizaciones escénicas suceden procesos de corporización en los que la mente y el cuerpo son uno mismo, los fenómenos de la presencia, que hacen evidente que la mente existe en el cuerpo, es parte del cuerpo mismo. Fischer-Lichte afirma que la corporización y la presencia permiten observar mejor la naturaleza humana: “El fenómeno de la presencia revela la dicotomía entre cuerpo y mente como un instrumento totalmente inapropiado para la descripción del ser humano” (2014: 344).

El actor de una realización escénica es el ser cotidiano “es el ser humano común, aunque transfigurado por el fenómeno de la presencia” (2014: 345). Este es el fenómeno de la simultaneidad, en la que uno puede aparecer como otro.

Cuando en las realizaciones escénicas aparece esta simultaneidad, se hacen difusas las fronteras, permitiéndonos ver los intersticios, Fischer-Lichte afirma que, debido a esto, las experiencias estéticas escénicas son eminentemente “experiencias umbral”, una condición liminar.

A través de este concepto de Víctor Turner puede establecerse el punto de contacto entre el *performance* artístico y el *performance* ritual, situándolos como realizaciones escénicas. Desde esta perspectiva, podemos ver que ambas contienen elementos para constituir realidad y crear un bucle de retroalimentación (Fischer-Lichte, 2014: 347 – 349).

El emerger de la presencia y la dilución de oposiciones dicotómicas, como la de arte y realidad, posibilitan a los participantes de las realizaciones escénicas acceder a un estado liminar, en el que durante el transcurrir del acontecimiento, puede desmantelarse efímeramente la oposición entre arte y realidad.

En la capilla interior del Justo Juez⁶⁷, veo entrar a una *pareja de edad madura*, alrededor de los cincuenta años, la señora viste con enagua negra de pelo de borrego, el señor con camisa a cuadros; son robustos y fuertes. Entran a la capilla interior, se sitúan junto a la entrada de la nave principal, de manera frontal al sagrario, justo al lado de mí. Seguramente mi posición de rezo hace que no me noten. Llegan, se ubican en su lugar y posición e inmediatamente comienzan con su rezo... la rapidez del inicio es notable, porque su ejecución rebosa energía desde que surge la primera nota. Es un murmullo apenas audible, pero que deja sentir con claridad todas las notas y matices. La mujer está hincada con las nalgas en los talones, los brazos cruzados; el hombre está hincado gallardamente, con el centro erguido, sus brazos colocados hacia abajo, pero no abandonados.

El hombre reza, la mujer solloza y habla, platica con la deidad; llega el hijo, un joven casi adolescente, éste se apena al verme; yo me salgo de la nave y me sitúo en la capilla interior, en el rincón más escondido. Luego los tres rezan. Cierro los ojos y me sumerjo en el universo sonoro que construye la pareja; él con su rezo en semi - *stacatto* y ella con su narración – súplica pletórica de emoción... ambos realizaron un formidable juego a dos voces capaz de doblar hasta al mismísimo Justo Juez de tan duros rasgos.

Luego de un rato me asomo a verlos, debido a que se han quedado en silencio; veo que los tres, al mismo tiempo, se inclinan para situar su frente al piso, en una posición de imploración absoluta. La posición es impactante, pero lo es mucho más la ejecución. Los tres accionan a la vez sin necesidad de asomo, guiño o seña... es como si hubiera un surgir individual del impulso en los tres, tan al mismo tiempo como si el impulso hubiera sido compartido. La precisión de la llegada a la posición y la presencia de los cuerpos es notable. Luego, reinician el juego de las voces en que el señor reza, la señora suplica y gime, y ahora también el joven gime... la intensidad del acto sube haciéndose avasalladora

⁶⁷ Ficha de trabajo 8. 15 de febrero de 2018

Luego del clímax del *performance*, los tres se yerguen para hincarse con el centro de su cuerpo elevado en posición de rezo; rezan brevemente en voz baja y salen, para dejar velas en ofrenda en la capilla exterior.

Puede observarse que la liminaridad es inseparable de la generación de emociones, toda vez que son efectos del bucle de retroalimentación autorreferencial de las realizaciones escénicas. La experiencia estética en lo performativo es liminar.

Para que esta condición ocurra, el inicio y el final de las realizaciones escénicas son los momentos radicales de transición; la realización escénica estriba en la transición entre los ámbitos cotidiano y escénico. Por ello, en las realizaciones escénicas el tránsito entre estas “regiones” es fundamental.

La experiencia estética no se genera solamente en acontecimientos únicos; pueden estar también en la percepción de lo cotidiano hecho extra – cotidiano por la transfiguración de la presencia en las realizaciones escénicas; estas son capaces de convertir lo ordinario en extraordinario; en ellas “se perciben cuerpos, acciones, movimientos, objetos, sonidos y olores cotidianos que al mismo tiempo aparecen como extraordinarios, como transfigurados” (Fischer-Lichte, 2014: 357). Es entonces que podemos percibir la realidad “como encantada” (Bohme, en Fischer-Lichte, 2014: 236), en el territorio liminar de la transformación.

La percepción y la experiencia estética

Como afirma Bohme (2014), para que el mundo aparezca como “encantado”, como producto de la experiencia estética, se requiere “un tipo especial de percepción”, que permite su acceso a la experiencia de liminaridad de la realización escénica.

Dos conceptos, uno de la cultura occidental y otro de la cultura oriental aluden a la experiencia estética en sentidos similares: el término griego *catarsis*, de Aristóteles, y el término hindú *rasa*, del milenar libro anónimo de aprendizaje teatral *Natyasastra*.

Fischer-Lichte asegura que la *catarsis* implica la transformación del espectador durante la realización escénica, esto a través de su acceso a un estado liminar, el cual se produce al desencadenarse en él una serie de emociones compartidas con el actor (2014: 379-380).

La *rasa* se refiere a la experiencia que suscitan las realizaciones escénicas en los actores y en los espectadores, la cual convierte la disposición en estado físico y espiritual. En esa medida, “el concepto de *rasa* también hace referencia a una experiencia de liminaridad y transformación” (Fischer-Lichte, 2014: 380).

La *catarsis* y la *rasa* son manifestaciones de la experiencia estética en las realizaciones escénicas, las cuales se experimentan a través de la percepción, que se da primeramente por los sentidos. Esta percepción de las acciones de los actores suscita un “fenómeno de contagio” que traslada al espectador las emociones del actor. Es a través de este contagio como se crea la liminaridad de la transformación, que es la fuerza transformadora del teatro (Fischer-Lichte, 2014: 381-382).

Teatro y ritual comparten la condición de generar experiencias liminares, de ahí que, a partir de las vanguardias del siglo XX, se retomara el sentido de ritual en las realizaciones escénicas, como lo dice Artaud: “El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o en la curación” (Artaud, 1978: 147).

Esta distinción de la estética particular de lo performativo es de importancia en el contexto posmoderno actual. Harvey plantea el problema de la estetización de la sociedad en la condición posmoderna, ubicándolo primordialmente en la “espectacularización” de la vida; una estética de lo performativo intenta justamente trastocar el esteticismo del entretenimiento mediático, al plantearse como un acto de transformación.

La experiencia estética hierofánica

A través del acto de percepción se suscitan las emociones que generan la experiencia estética, ya que ésta sucede como resultado de un juego de expresión y percepción estrechamente articuladas como un bucle de retroalimentación referencial. Durante este estudio, he sido un espectador privilegiado en este espacio performativo; esta condición de espectador me sitúa forzosamente como parte del bucle de retroalimentación autorreferencial que a la vez observo. Esta experiencia me ha hecho comprender en primera persona cómo la percepción y reacción del espectador son parte fundamental de la experiencia estética.

Durante la fiesta del Justo Juez⁶⁸, observo en la capilla de velas a un *señor de bigote, moreno y maduro* (probablemente rondando los cincuenta años), él es el encargado de *ramear* a todo el que hace la enorme fila correspondiente. El señor realiza este ritual por muchas horas (logré registrar que ese día lo hizo por más de cinco horas ininterrumpidas). Ejecuta su acto con una partitura de acciones específica y precisa, pero nunca se ve ni se siente mecánico su accionar, ya que éste es siempre presente. En el mismo espacio, en la esquina contraria, está una *señora cuarentona* que vi en otra ocasión con una familia completa *barriéndose*, está también en la capilla de velas *rameando*, ayudando al “*rameador*” oficial, que está plenamente rebasado por el número de gente. Ella realiza su acto con distinto *performance*, siendo este más mecánico, usando un práctico *spray* para agilizar la bendición de las ramas. Ambos coinciden en la forma de iniciar el rito, que es pasando las ramas en forma de cruz por la imagen del Justo Juez.

Me formo durante hora y media para lograr pasar a que me *rameen*. Para mi fortuna me toca con el señor de bigote y puedo experimentar en primera persona este *performance*.

La partitura de acciones se acompaña siempre de la voz. El señor inicia su ejecución santiguándose, luego de lo cual da inicio la secuencia de *ramear* los diferentes puntos del cuerpo que el rito indica mientras se reza. El rezo es un susurro poco audible (más aún con el fuerte murmullo producto de la aglomeración), aún menos logra ser comprensible; en él, se mezcla otra lengua con el español.

Al experimentar el *performance*, en determinado momento un golpe energético me sacude repentinamente, haciendo por un instante que me olvide de registrar notas en mi mente, dándome luego cuenta de que escurren lágrimas de mis ojos sin motivo, sin control y sin sollozo alguno. Me invade un calor muy particular que vence mis resistencias y me sitúa en otro estado perceptivo. Salgo de ahí a seguir observando la fiesta feliz, sin cansancio, con la mirada nítida y el humor templado. Por fin sentí el poder del Justo Juez. Luego, sin pensarlo, acudí al altar interior y por primera vez me unté del aceite bendito con gran fervor, aplicándome una generosa cantidad en la zona donde tengo los tornillos sosteniendo precariamente mi columna vertebral.

⁶⁸ Ficha de trabajo 17. 26 de marzo de 2018.

Este día en que se potencia lo escénico me hizo ver en todo su esplendor la enorme complejidad que coexiste en este lugar sagrado a través del *performance*.

Lo artístico y lo popular

Esta estética, como se ha visto con los *performances* al Justo Juez, puede ser aplicable para observar todo tipo de realización escénica, ya sea teatral, ritual o festiva.

Esta es una gran aportación del giro performativo, reconfigurar la relación entre las realizaciones escénicas artísticas y las no artísticas. La diferencia entre ellas estriba primordialmente en la intencionalidad del acto y de la percepción.

Siendo difusas las fronteras entre la experiencia estética en un *performance* artístico y uno no artístico, entre arte y vida, podemos considerar siguiendo a Fischer-Lichte, que una realización escénica artística es aquella realizada expresamente con tal intención, que es percibida como tal y que además es avalada o legitimada de algún modo por alguna forma de la institución arte; en realidad, es el marco institucional el que determina si un *performance* es artístico o no.

Lo artístico desde la concepción de obra de arte aplica para manifestaciones que producen objetos que perduran en el tiempo, como la pintura o la literatura, que son propicias para la institucionalidad controlada y la acumulación a través de figuras como el museo y la biblioteca.

En las realizaciones escénicas esta estética no aplica, toda vez que en ellas no hay nada fijo, no hay obra como tal, sino acontecimiento, generado en el bucle de retroalimentación autorreferencial producto de la interacción escénica.

La estética de lo performativo implica la redefinición de fronteras, busca superar oposiciones rígidas para “convertirlas en distinciones dinámicas” (Fischer-Lichte, 2014: 405) que nos permitan ampliar la visión sobre la naturaleza del ser humano.

Por eso, las realizaciones escénicas no llevan hacia fronteras, sino hacia umbrales; la diferencia no es para separar y dividir, sino para articular y unir.

Lo escénico y lo sagrado se encuentran desde la estética de lo performativo, ya que en toda realización escénica se hace conciencia de la finitud y la complejidad del devenir humano, dejándonos ver cómo perspectivas en apariencia distintas, en su articulación nos aportan una visión más amplia de los grupos humanos.

Observar la vida desde la estética de lo performativo propia de la teatralidad propone establecer nuevas relaciones de las personas consigo y con el mundo, no como disyunción exclusiva sino de conjunción, tal como sucede en el teatro.

Reflexiones finales

Esta investigación me permitió ver a San Cristóbal de Las Casas como un lugar complejo y heterotópico, condición que ha persistido con el devenir del tiempo, reconfigurándose y complejizándose hasta la actualidad.

A pesar de su carácter cosmopolita de ciudad turística, la estructura social de San Cristóbal de Las Casas sigue estando fundada en varios aspectos (políticos, territoriales y de interacción cotidiana) en el binomio clasificatorio colonial de indio – ladino, el cual actualmente resulta heterotópico, toda vez que ambas categorías resultan cada vez más difíciles de sustentar, ya que son resultado de imaginarios y construcciones traslapadas y contrapuestas. Además, estas dos categorías ya no engloban a la totalidad de la población de la ciudad, ya que cada vez es más significativa la presencia de los habitantes de distinto origen.

El tejido social de San Cristóbal de Las Casas es en realidad una compleja amalgama de identidades, imaginarios y círculos socio culturales, que la tradicional perspectiva fundada en la simple división entre indio y ladino difícilmente puede explicar a profundidad en el momento actual. Esta condición compleja y heterotópica no ha sido suficientemente explorada, sobre todo porque los estereotipos sociales han hecho poco visibles otras formas de observar la realidad del lugar.

El aspecto religioso ha sido también muchas veces estudiado desde la perspectiva de las divisiones étnicas estereotipadas. Es desde estas posiciones, que la diversidad religiosa en Chiapas ha podido ser utilizada por diferentes grupos y personajes como instrumento de poder, lo que ha desencadenado graves conflictos sociales, en los que lo político toma la máscara identitaria de la religión.

El carácter no barrial del culto al Justo Juez lo hace distinto de la religiosidad institucionalizada de la iglesia católica en general y de las juntas procuradoras de la iglesia de La Merced en particular. El estudio de este culto me deja vislumbrar que en las iglesias católicas de San Cristóbal de Las Casas existe otra dimensión del ámbito religioso: la de las prácticas de religiosidad popular, en las que su *performance* permite observar diferentes formas y posibilidades de interacción.

En el plano metodológico, me fue enriquecedor articular la noción de las regiones de la vida cotidiana de Erwin Goffman con la noción de cotidianidad / extra - cotidianidad de Eugenio Barba, perspectiva que me fue útil para observar procesos performativos en las prácticas y su aportación a la conformación de un lugar, en este caso de índole sagrada.

La observación del tránsito de los creyentes por las “regiones” me permitió ver cómo las clasificaciones sociales (raciales, genéricas, etáreas) residen en la “máscara” de la vida cotidiana y el sentido religioso no las suprime; sin embargo, cuando el creyente, sea cual sea su origen ingresa a la esfera extra - cotidiana hierofánica en la ejecución del rito, éstas se diluyen, dando paso a un estado mental, corporal y emotivo extra - cotidiano de trascendencia, un momento susceptible de ser observado como estético.

Este estudio me permitió también explorar la espacialidad a través de las prácticas performativas. La espacialidad en la perspectiva escénica es de naturaleza efímera, ya que solo existe mientras sucede la realización escénica.

Las características del espacio físico interactúan con el accionar de actores y espectadores en el espacio performativo, generando atmósferas. En ese sentido, el santuario del Justo Juez es un espacio performativo en el que el espacio físico, aunado al constante accionar de diferentes *performances*, generan una espacialidad particular, que contribuye a que los creyentes

ingresen a una especial interacción con su entorno, una interacción extra - cotidiana que los hace presentes para interactuar con su público, primordialmente el Justo Juez.

Al analizar las prácticas de religiosidad desde su dimensión performativa a través del concepto de realización escénica, se hace posible observar cómo lo estético está en estrecha relación con lo social y lo político, lo cual se hace evidente en las realizaciones escénicas al formarse una comunidad de co - sujetos, la cual se constituye por actores y espectadores en su co - presencia física, interactuando en comunidad voluntariamente; estos procesos, por su naturaleza extra – cotidiana, son efímeros y solo pueden mantenerse durante un corto lapso de tiempo.

Hay perspectivas que soslayan la importancia de las prácticas escénicas y performativas justamente por su carácter efímero, pero no hay que olvidar que la vida misma del ser humano y de los grupos sociales que éste construye es también esencial e inevitablemente efímera.

En este sentido, en el santuario del Justo Juez se generan comunidades escénicas hierofánicas, en las que, por ciertos lapsos de tiempo, la interacción de los *performances* constituye una efímera comunidad de co – sujetos. Esta condición sucede gracias a la naturaleza del culto al Justo Juez, imagen sagrada concebida como un ser numinoso capaz de ayudar en casos desesperados, esta condición extra - cotidiana y entrañablemente humana que ocurre ante las situaciones límite que llevan a la desesperación, hace brotar en las personas su carácter expresivo escénico, en el que los estereotipos clasificatorios de la vida cotidiana propios de la religiosidad institucional pierden importancia.

A través del estudio de las prácticas performativas del culto al Justo Juez pude observar, analizar y discutir elementos de la teatralidad, como la presencia y la corporización, que nos permiten anular la visión dicotómica entre cuerpo y mente.

Este planteamiento de la “mente corporizada” y el “cuerpo espiritualizado” deja ver un fuerte paralelismo entre la teatralidad que plantean creadores teatrales como Barba y Grotowski con la filosofía de estar-en-el-mundo de Merleau-Ponty, ya que en ambos casos se plantea un saber no dualista entre cuerpo y alma, toda vez que es a través de la carne que entramos en contacto y conocemos el mundo.

El físico estar-en-el-mundo no es algo que “es”, sino algo que “deviene”. El cuerpo humano está siempre en el devenir, no hay esencias inmutables ni mucho menos estereotipos válidos y fijos, ya que todo puede rehacerse en el acontecer. Entender esta condición de nuestro ser puede ayudarnos a modificar las visiones clasificatorias de la humanidad, que nos limitan en la comprensión profunda del otro.

El actor de una realización escénica es el ser cotidiano transformado por el acontecimiento performativo, este es el fenómeno de la simultaneidad, que Fischer-Lichte explica como aquella en lo que uno puede aparecer como otro. Cuando esta simultaneidad aparece, se hacen difusas las fronteras, permitiéndonos ver los intersticios, por esta razón, las experiencias estéticas escénicas son eminentemente “experiencias umbral”, una condición de liminaridad.

La experiencia estética en las realizaciones escénicas es liminar y se experimenta a través de la percepción, que sucede primeramente a través de los sentidos. Esta percepción de las acciones de los actores suscita un “fenómeno de contagio” que traslada al espectador las emociones del actor. Es a través de este “contagio” como se crea la liminaridad de la transformación, en la que reside la fuerza transformadora del teatro (Fischer-Lichte, 2014: 381-382); este contagio se suscita también en las realizaciones escénicas no artísticas, como en el caso del santuario del Justo Juez.

Los elementos performativos presentes en los ritos al Justo Juez analizados en este estudio muestran que en ellos hay una dimensión estética. Desde la performatividad es posible reconfigurar la relación entre las realizaciones escénicas artísticas y las no artísticas, toda vez que la diferencia entre ellas estriba primordialmente en la intencionalidad del acto y de la percepción.

Esta investigación, por su carácter exploratorio, me deja aspectos pendientes de estudiar, ya que sólo pudieron vislumbrarse. Uno de estos pendientes, fue entrevistar a miembros de las Juntas Procuradoras del Barrio de La Merced, toda vez que se avocan al culto y celebración de la Virgen de La Merced desde la lógica barrial, pero considero interesante en un futuro conocer su visión acerca del culto al Justo Juez y sus creyentes. El realizar este trabajo me invita a profundizar en el estudio de la interacción y el conflicto entre las imágenes sagradas, sus cultos, creyentes e instituciones.

Otro aspecto pendiente de profundizar en esta investigación es acerca del aprendizaje de las prácticas de religiosidad observadas y las técnicas para ejecutarlas. Los elementos de teatralidad analizados en los ritos al Justo Juez dejan ver otro aspecto pendiente en esta investigación, que es justamente acerca de la transmisión de las prácticas: el cómo los creyentes del Justo Juez aprenden a ejecutar sus ritos, cómo obtienen las técnicas corporales y vocales que les permiten realizar sus *performances* con la presencia e intensidad con las que lo hacen.

Esta investigación da pie para estudiar con mayor amplitud las prácticas performativas de la religiosidad popular de San Cristóbal de Las Casas, sus orígenes y reconfiguraciones, ya que pueden permitirnos entender mejor los procesos de interacción que entablamos los seres humanos a través de lo sagrado.

Bibliografía

Artaud, Antonin, 1978, *El teatro y su doble*, Ed. Alianza, Barcelona.

Augé, Marc, 1995 (1992), *Los "no-lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa Editorial, México.

Bajtín, Mihail, 1998, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, Madrid.

Bajtín, Mihail, 2003 (1987), *El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid.

Barba, Eugenio, 1987, *Las islas flotantes*, Escenología, México.

Barba, Eugenio, 1992, *La canoa de papel*, Escenología, México.

Brook, Peter, 1992 (1968), *El espacio vacío*, Ed. Península, Madrid.

Bueno, Gustavo, 1996, *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*, Pentalfa, Madrid.

Bubnova, Tatiana, 2006, "Voz, sentido y diálogo en Bajtín", en *Acta poética* vol 27, no. 1, UNAM, México, abr./may. 2006.

Citro, Silvia, 2009, *Cuerpos significantes. Travesías de una experiencia*, Ed. Biblos, Buenos Aires

Copeau, Jacques, 1964, “Reflexiones de un comediante sobre la paradoja de Diderot”, en *El teatro y su estética*, ed. Alianza, Barcelona.

Corrine, Enaudeau, “Los cuerpos de la ausencia”, en Gérard-Denis Farcy, *La presencia del actor*, en Telón de Fondo, no. 16, diciembre, 2012.

Costa Habeyche, Gisela, 2012, “Para vivir no basta estar vivo: presencia y ejercicio en el trabajo del actor”, en Telón de Fondo, no. 16, diciembre, 2012.

Cruz, Tania, 2014, *Las pieles que vestimos*, ed. CESMECA-UNICACH/ ECOSUR, México.

Dilthey, Wilhem, 1944, “El mundo histórico”, en W. Dilthey, *Obras completas*, tomo VII, Fondo de Cultura Económica, México.

Fischer-Lichte Erika, 2014, *Estética de lo performativo*, Abada editores, Madrid.

Foucault, Michel, 1968, *Las palabras y las cosas*, ed. Siglo XXI, México.

Foucault, Michel, 2008 (1984), “Topologías”, en *Fractal*, no. 48, enero – marzo 2008, año XII, volumen XII, pp. 39 – 41.

Garza Caligaris, Anna María, 2005, “Barrios de San Cristóbal. Población y género durante el porfiriato”, en *Anuario de Estudios Indígenas X*, Instituto de Estudios Indígenas, Universidad Autónoma de Chiapas. San Cristóbal de Las Casas, México.

Geist, Ingrid, 1996, *Procesos de escenificación y contextos rituales*, Plaza y Valdés Editores, México.

Goffman, Erving, 1959, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

Guzmán, Adriana, 2002, “Antropología y performance”, en *Enfoques*, UAM, México.

Harvey, David, 1998 (1990), *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores, Buenos Aires, Argentina.

Harvey, Neil, 1998, “Rebelión en Chiapas: reformas rurales, radicalismo campesino y los límites del salinismo”, en Ruz, Mario Humberto, Viqueira, Juan Pedro, 1998, *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. CIESAS UNAM, México, pp. 447 - 449

Icle, Gilberto, 2011, “Estudios de la presencia” en Revista brasileña de estudios de la presencia, Porto Alegre, v. 1, n. 1, enero – junio 2011, pp. 17.

León Cázares, María del Carmen, 2004, *Reforma o extinción. Un siglo de adaptaciones de la Orden de Nuestra Señora de La Merced en Nueva España*. UNAM, México.

Mauss, Marcel, 1936, “Técnicas y movimientos corporales”, en Marcel Mauss, *Sociología y antropología*, ed. Tecnos, pp. 336 – 355.

Mier, Raymundo, 2011, “Tiempos rituales y experiencia estética”, en Diana Taylor (compiladora), *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 83-111

Ortecho, Mariana, 2013, “La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico contemporáneo” en *Tabula Rasa*, num. 19 (julio diciembre) Bogotá, Colombia, pp. 119 – 137

Otto, Rudolf, 1965, *Lo santo*, Eudeba, Madrid.

Paniagua, Jorge, 2014, *Diversidad urbana y ciudad. Una perspectiva antropológica*. Ed. IEI-UNACH, México.

Pinto, Astrid, 2011, “Extraterrestres en el imaginario New Age: redes de espiritualidad y utopía desde San Cristóbal de Las Casas, en *Liminar*, vol. 9, no. 2, CESMECA - UNICACH, México. Pp. 63 – 82.

Pitarch, Pedro, 1998, “Un lugar difícil: estereotipos étnicos y juegos de poder en Los Altos de Chiapas”, en Ruz, Mario Humberto, Viqueira, Juan Pedro. 1998, *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. CIESAS UNAM. México. Pp. 237-250

Quiroz Malca, Haydée, 2012, *Fiestas, peregrinaciones y santuarios en México*. Conaculta. México.

Rivera, Carolina, 2005, “Pluralidad confesional en el sureste mexicano”, en Hernández, Alberto y Rivera, Carolina. *Regiones y religiones de México. Estudios de la transformación socio-religiosa*. El Colegio de la Frontera Norte – CIESAS, México.

Ruz, Mario Humberto, Viqueira, Juan Pedro. 1998, *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. CIESAS UNAM. México.

Schutz, Alfred, 1993, *La construcción significativa del mundo social*, Paidós, Barcelona

Sisto, Vicente, 2015, “Bajtín y lo social: hacia la actividad dialógica heteroglósica”. En *Athenea Digital*, 15 (1), 3-29.

Taylor, Diana, 2011, “Introducción. Performance, teoría y práctica”, en Diana Taylor (compiladora), *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 7 – 31

- Turner, Víctor, 1980 (1969), *La selva de los símbolos*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid.
- Turner, Víctor, 2002, *Antropología del ritual*, Ingrid Geist (compiladora), INAH, México.
- Vasconi, Rubén, 2015, “Religión y fenomenología: hacia una comprensión del fenómeno religioso. En *Religión: Estudios antropológicos sobre sus problemáticas*, Ed. Biblos, Buenos Aires, Argentina.
- Vergara, Abilio, 2013, *Etnografía de los lugares*, ed. Navarra, México.
- Viqueira, Juan Pedro, 1998, “Los Altos de Chiapas: una introducción general”, en Ruz, Mario Humberto, Viqueira, Juan Pedro. 1998, *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. CIESAS UNAM. México. Pp. 219-236
- Viqueira, Juan Pedro, 2002. *Encrucijadas chiapanecas*. Ed. Tusquets, México.
- Páginas de internet consultadas:
- Bodas.com., revista en línea, no. 4, julio 2016. Consultado el 21 de septiembre de 2018.
- Guía México Desconocido, revista en línea. Año 8, vol. 2, febrero, 2018. Consultado el 10 de septiembre de 2018.
- INEGI. Panorama de las religiones en México 2010. Consultado el 20 de septiembre de 2018.
- Nupcias Magazine, revista en línea, año 3, no. 36, febrero de 2017. Consultado el 21 de septiembre de 2018.
- Vía México, revista en línea, año 2, vol. 6, diciembre de 2017. Consultado el 10 de septiembre de 2018.