

En el principio era la danza...



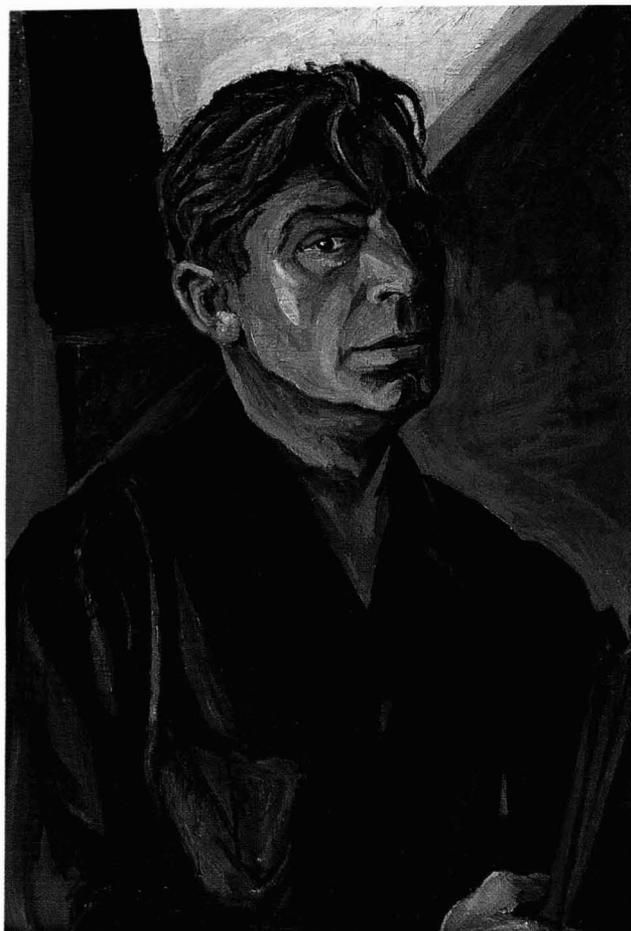
PATRICK JOHANSSON K.

El uso sutil de la famosa frase liminar del Evangelio según San Juan por el coreógrafo francés Serge Lifar sitúa la danza como el primer impulso cultural del hombre frente al silencio hostil del mundo y sustituye el gesto sublimado por el logos bíblico. Sugiere que la *mimesis* dancística, manifestación expresiva correspondiente al llamado (regresivo) de la inmanencia, precedió probablemente la *diégesis* verbal, instrumento predilecto de la enajenación intelectual del hombre y de su trascendencia en relación con el mundo.

De hecho, el parto de la conciencia mediante la aparición de la función simbólica constituye el acto de nacimiento del hombre *al* mundo, y es muy probable que la irrupción del ser en la dimensión diurna de la existencia haya sido percibida al principio como un *exilio*, como la expulsión fuera de una intimidad esencial en la que el ser vivía en armonía "bio-lógica" con el mundo. Este desdoblamiento ontológico del hombre en ser que *es* y ser que *se ve* en el acto de ser fue sentido por los pueblos indígenas precolombinos de manera muy aguda. El postulado de Lacan: "Soy donde no pienso; pienso donde no

El danzante,
1960,
óleo/tela,
90 x 138 cm
(detalle del
mural
Tenochtitlan
libre, teatro
experimental
"José Rubén
Romero",
UMSNH),
Col.
particular





Autorretrato, 1953-1954, óleo/tela, 88 x 60 cm,
Col. María O'Higgins

soy” no es nada nuevo si consideramos las distinciones semánticas que el hombre de Anáhuac establecía entre *yoli*, “vivir”; *nemi*, “existir”, y *nemilia*, “pensar”. Al carácter esencial del primero se oponen las contingencias existenciales del segundo. En efecto, si *nemi* es existir, *nenemi* (el mismo verbo provisto de una repetición de la primera sílaba) es “andar”, lo que subraya el carácter contingente e histórico del quehacer humano en la tierra. En cuanto a *nemilia*, “pensar” no es más que el verbo *nemi*, “existir”, provisto de un morfema aplicativo *-lia*, es decir, etimológicamente: “proceder al acto de existir”.

Vemos por lo tanto que la lengua náhuatl entrañaba de manera implícita el postulado lacaniano que expresa la no coincidencia del ser con el ser consciente que se sitúa fuera de él mismo, consumiendo así su enajenación existencial.

La primera reacción todavía pulsátil del hombre expulsado de la matriz primordial en la que gozaba de una vida simbiótica (inconsciente) con su entorno natural, es la de reintegrarse a la totalidad, donde se redime la dualidad propia de la enajenación existencial. Puesto que la reintegración real es imposible, al ser irredimible el daño de la conciencia, esta pulsión tanática será drenada culturalmente mediante ritos con carácter regresivo, que buscarán obnubilar la conciencia y realizar un descenso en la materialidad fisiológica del cuerpo, el cual representa de hecho una coextensión de la sustancia telúrica

de la madre tierra. La *mimesis* ritual será el vehículo de esta regresión que permite “reincorporarse” a la naturaleza mediante el “desordenamiento de los sentidos”, como hubiese dicho Rimbaud, y un abandono total a las fuerzas pulsátiles “dionisiacas” que agitan al ser profundo.

Las fuentes revelan en este caso una identificación verdaderamente camaleónica con los entes o los fenómenos naturales, lo cual muestra el anhelo indígena de fusión con la dimensión sensible a través de la *mimesis*.¹

En acabando de decir esto el sátrapa, todos los otros se arrojaban en el agua; comenzaban luego a chapotear en el agua con los pies y con las manos, haciendo grande estruendo, comenzaban a vocear y a gritar, y a contrahacer las aves...²

La religión, como su etimología lo confirma, es “la unión de las cosas” (*re-ligare*), y la *mimesis* gestual es posiblemente una de las primeras manifestaciones del pensamiento religioso. La fuerza dialéctica que une el gesto y la idea es tal que el mismo Pascal pensaba que el primero puede inducir la segunda. El filósofo francés aconsejaba a los escépticos hacer los gestos de la religión (persignarse, arrodillarse, recogerse) para que brotara la fe de esta matriz gestual. Les aseguraba que pronto serían fervientes cristianos.

Ahora bien, en esta *mimesis* que tiende a reducir el abismo de la trascendencia y zurcir el desgarré ontológico, el ritmo tiene un lugar preponderante. No se trata solamente de imitar sino de “sintonizarse” en términos rítmicos con la vibración natural del mundo. La danza será el primer instrumento cultural de este acorde rítmico con el universo.

De hecho, como lo señala Alberto Dallal: “... la danza era, en casi todas las culturas prehispanicas, disposición del cuerpo y del espacio para entrar de lleno en comunicación con el cosmos”.³

Si la expulsión del hombre de esta ataraxia “bio-lógica” que constituía la inmanencia es irreversible, si el hombre ya no puede ser el mundo, buscará una panacea a estos nuevos determinismos ontológicos mediante una fusión ritual con el mundo. Entre los nahuas, el instrumento de esta fusión será la modalidad eminentemente dionisiaca de la danza llamada *netotiliztli*. En efecto, la ebriedad motriz que caracteriza el *netotiliztli*, confirmada por las descripciones que dieron de él los cronistas,⁴ permite la obnubilación funcional de la conciencia y el descenso ritual en el abismo fisiológico del cuerpo-mundo, cuerpo-matriz, *ersatz* de la madre tierra.

¹ Es probable que el sentido profundo que entraña este rubro haya sido cubierto por sedimentos interpretativos que se deben a los determinismos cambiantes de la historia y que en la época de la Conquista su significado haya sido percibido en términos distintos.

² Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Porrúa, México, 1979, p. 115.

³ Alberto Dallal, *La danza en México*, Segunda parte, UNAM, México, 1989, p. 66.

⁴ Cfr. Durán, Motolinía, Mendieta.

Con este intento de “co-incidencia” con la dimensión esencial del mundo, dimensión radical en el sentido etimológico de esta palabra, telúrica, que se opone dialécticamente a la apertura uránea que entraña la existencia, el indígena busca borrar el tiempo de un ritual, la desgarradora escisión ontológica que implica la dualidad.

El gesto del *netotiliztli*, sublimado por la coreografía indígena, envuelto en una orgía de colores y sonidos, consume esta fusión ritual con el mundo.

La danza prehispánica, además de drenar las pulsiones regresivas mediante ritos dionisiacos, constituía también la piedra angular del edificio religioso náhuatl. La modalidad “apolínea” del arte dancístico precolombino tenía un carácter netamente ofertorio y manifestaba la afirmación del hombre de Anáhuac frente a sus dioses. Se distinguía claramente en esto del “júbilo dionisiaco”, donde se borraban los límites de la individualidad: “Gracias a las fuerzas prodigiosas de la imagen, del concepto, de la enseñanza moral, de la emoción simpática, el apolinismo despierta al hombre de su sueño de aniquilación dionisiaca.”⁵

El cronista franciscano Motolinía estableció una clara distinción entre *netotiliztli* y *macehualiztli* pero si dio una buena definición del segundo, el alcance expresivo del primero parece haberse escapado:

En esta lengua de Anáhuac, la danza o baile tiene dos nombres: el uno es *macehualiztli*, y el otro *netotiliztli*. Este postrero quiere decir propiamente baile de regocijo, con que solzaban y tomaban placer los indios en sus propias fiestas, así como los señores y principales en sus casas y en sus casamientos. Y cuando así bailan y danzan dicen *netotilo*: “bailan o danzan”; *netotiliztli*: “baile o danza”. El segundo y principal nombre de la danza se llama *macehualiztli*, que propiamente quiere decir “mercimiento”, *macehualo* quiere decir “merecer”. Tenían este baile por obra meritoria, ansí como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia, y en las otras virtudes hechas por buen fin. De este verbo *macehualo* viene su compuesto *tlamacehualo*, por “hacer penitencia o confesión”, y estos bailes más solemnes eran hechos en las fiestas generales y también en las particulares de sus dioses, y hacíanlos en las plazas.⁶

Lo que Motolinía califica como “baile de regocijo con que solzaban y tomaban placer los indios” es de hecho el “llamado místico del júbilo dionisiaco” donde “el lugar de la individualización se rompe y donde se abre la vía que lleva a la intimidad misma” del que habla Nietzsche.⁷

El *netotiliztli* y el *macehualiztli* son los dos polos estructurantes de la danza náhuatl, el uno, dionisiaco, conectado

umbilicalmente con el origen, el otro, discurso-ofrenda que establece el contacto con los dioses y echa las bases de la normatividad religiosa y, más generalmente, cultural.

Si bien estos dos ejes constitutivos de la expresividad dancística de los antiguos mexicanos se oponen dialécticamente, resulta evidente que esta oposición se mermó a través de la historia dentro del marco socio-existencial de su realización ritual. Es probable que la ebriedad motriz de tenor fuertemente nihilista haya sido contenida en cierta medida por los diques normativos del orden establecido y, así, haya resultado un molde dancístico más aprehensible que no perdió su función primera.

De hecho, tanto el *netotiliztli* como el *macehualiztli* estructuraban rítmicamente los *cuicah* de distinta índole y les conferían lo esencial de su función. Como es bien conocido, el *cuicatl*, generalmente traducido como “canto”, es una verdadera explosión plurisemiótica en la que los elementos cromáticos, sonoros, musicales, rítmicos, gestuales, dancísticos y eventualmente verbales se integran para formar el sentido sensible que requiere una instancia expresiva determinada. Si exceptuamos el *xochicuicatl*, o canto lírico, la expresión corporal constituye la parte medular del *cuicatl*, que es a su vez una manifestación cultural en torno a la cual se realiza lo esencial del quehacer festivo de los aztecas. Al considerar la etimología de la palabra podemos decir aún que el *cuicatl* es lo que permite el acceso al ser pleno para el indígena. En efecto, nos atrevemos a decir que la palabra *cuicatl* se compone de (*tla*) *cui*, “tomar”, y *ca-(tl)*, “ser”. Es cantando y bailando que el hombre de Anáhuac accede a la plenitud del ser.

Esta verdadera simbiosis ritual entre el cuerpo del hombre y el cuerpo del mundo tiene una importancia toral, ya que determina el carácter “umbilical” que cobra la danza según las instancias festivas a las que se integra.

El cuerpo del mundo se manifiesta a través de la epifanía formal que constituye la naturaleza y sirve a su vez de matriz de comportamiento ritual más que de simple escenografía. Los ríos, las cuevas, las barrancas, los montes, los bosques y, por derivación arquitectónica, los templos de la urbe; los momentos-espacios cardinales, el día y la noche, el cenit y el nadir, preñados de mitología procrean el gesto sublimado de la danza. En un espacio-tiempo determinado se gesta la forma coreográfica que se armoniza con él. No es el hombre que baila en el mundo sino el mundo que vibra en el hombre.

A su vez, el cuerpo del hombre, coextensión fisiológica de la tierra animada por un *tonalli*, ve que sus distintas partes reciben una valorización mítico-religiosa que determina los aspectos modales de su realización festiva. La más importante sin duda alguna es la que divide al cuerpo en alto y en bajo, *cenit* masculino y *nadir* femenino, con los miembros que les corresponden. Esta distinción aparece frecuentemente en las fuentes aunque de manera algo hermenéutica. En el relato de la “Peregrinación” de los aztecas, Huitzilopochtli se opone a su hermana Malinalxóchitl en estos términos: “... mi principal venida y mi oficio es la guerra y yo así con

⁵ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, París, 1949. p. 190.

⁶ Motolinía, citado por A. María Garibay en *Historia de la literatura náhuatl*, Porrúa, México, 1953-1954, p. 82.

⁷ Nietzsche, *op. cit.*, p. 81.

mi pecho, cabeza y brazos en todas partes tengo que ver y hacer mi oficio...⁸

Sin que aparezca en el texto la parte baja, a la vez complementaria y opositora, podemos suponer que la integran el muslo (*meztli*), el trasero (*tzintli*) y el pie (*ixitl*). En esta perspectiva resulta muy probable que la homonimia aparente de “muslo” y “luna” que encontramos con la palabra náhuatl *meztli* sea altamente significativa, aunque posiblemente haya existido una distinción en la cantidad vocálica entre una y otra palabra. En la oposición muslo/pecho volvemos a encontrar la dialéctica de lo matronal femenino (*oztotl*) y del fulgor masculino (*yollotl*), esquema que reitera la división de la androginidad inicial en femenino y masculino. Al trasero, o más bien fundamento (*tzintli*) femenino, corresponde la cabeza de Huitzilopochtli, oposición que hace aparecer la elevación espiritual masculina, principio activo, consciente, frente a la involución femenina, pasiva, inconsciente. La oposición sexual recalca la dualidad del ser, su bipolaridad, y la unión que se opera a través de ella tiende hacia la realización plena de este ser. En cuanto a la oposición de la mano de Huitzilopochtli al pie de su contraparte (*in abstentia*), el carácter activo y celestial del primero contrasta significativamente con el tenor pasivo telúrico del segundo.

Resulta además curioso que la palabra náhuatl para “pie”, *ixitl*, sea el reflejo silábico perfecto de “ombligo”, *xictli*.⁹ Si esta analogía es pertinente, podría ayudar a comprender algunas modalidades del obsesivo golpear del pie sobre la tierra que se manifiesta en la mayoría de las danzas indígenas tanto prehispánicas como contemporáneas.

La “performatividad” es otro rasgo constitutivo de la danza prehispánica, más específicamente del *macehualiztli*. En efecto, en muchos rituales la *mimesis* dancística induce un *hecho real* deseado, mediante la fuerza “simpática” del gesto teatro-rítmico reiterado cientos de veces como, por ejemplo, la inducción del crecimiento del maíz mediante la elevación reiterada de los brazos al ritmo del tambor: “Ningún meneo hacían con los pies ni con el cuerpo, sino solamente con las manos bajándolas y levantándolas al compas del atabal.”¹⁰

Este ritual propedéutico de la fiesta de *Ochpaniztli*, que duraba desde el mediodía hasta la puesta del sol a lo largo de ocho días, representaba la gestación dancística de la *elevación*, de la manifestación vertical del maíz, de su “crecimiento”.

⁸ *Crónica mexicana* (Porrúa, 1980), p. 225. Ver también *Crónica mexicana* (UNAM, 1975), pp. 29 y 32 y Diego Durán *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme*, t.II, Porrúa, México, 1967, p. 33.

⁹ El vocablo *xictli*, “ombligo”, y la palabra *ixitl*, “pie o pierna”, se distinguen mediante una inversión silábica. Ahora bien, parece que la lengua náhuatl entrañaba efectos paronomásticos altamente significativos. La inversión sonora que determina aquí dos lexemas distintos podría establecer un vínculo eidético entre el ombligo y la pierna (o pie). Esta hipótesis aunque pueda parecer extraña se puede sostener si pensamos que es la pierna la que vincula al hombre existente con la madre tierra y que tenemos varias representaciones iconográficas de Tezcatlipoca unido “umbilicalmente” a la madre tierra mediante su pierna.

¹⁰ Sahagún, *op. cit.*, p. 132.

El espectáculo dancístico permite, en otras instancias, reactualizar la muerte de un guerrero y “re-suscitarlo”, en el sentido etimológico de la palabra, para que la comunidad, esencialmente las esposas y los hijos, pudieran asimilar esta pérdida del cuerpo social. Recordemos que la palabra *asimilar* viene del latín *adsimilare*, *adsimulare*, que entraña una *mimesis* representativa. “Las viudas bailan con las mantas de sus maridos en los hombros y los ceñidores y bragueros rodeados al cuello. Los hijos hacen lo mismo con las mantas y las joyas de sus padres a cuestras.”¹¹

Recordemos también que la esposa es parte constitutiva del “ser casado” de su marido, lo que da a su evolución dancística en el ágora ritual su sentido altamente significativo. A la relación de contigüidad “metonímica” esposo-esposa se añade la filiación “sinecdóquica” padre-hijo. El hijo, parte misma del padre, carga su cuerpo espiritual.¹² El cimiento de esta unión es la danza que permite al cuerpo del difunto habitar por unos instantes eternos el cuerpo de los vivos.

La vivencia dancística de la regresión letal es manifiesta cuando todos empiezan a bailar “inclinándose hacia la tierra y andando hacia atrás”.¹³

Como lo hemos señalado, un *cuicatl* prehispánico es la síntesis de distintos registros semióticos que se funden en la instancia expresiva para producir el sentido “sensible” requerido por la circunstancia ritual. Entre estos componentes semióticos se encuentra la palabra cuya estructuración lexemática, morfé mica y sintáctica debe adaptarse a los determinismos rítmicos de la danza. Los manuscritos que consignan los cantos son pruebas fehacientes de ello: observamos con frecuencia una fuerte *distaxis* a nivel de la oración, muchos elementos morfé micos se ven desplazados en relación con el ente gramatical con el cual están vinculados y las palabras sufren cambios morfológicos significativos para poder acomodarse con el *ictus* rítmico de la danza. Además, el hecho de que elementos coreográficos lleven lo esencial del sentido hace que el texto manuscrito presente lagunas semánticas tales que dificultan su interpretación. La lectura de un *cuicatl* debe, por lo tanto, tomar en cuenta (en la medida de lo posible) todo el aparato músico-dancístico al que se integraba el verbo, único elemento expresivo rescatado por los españoles y sus ayudantes indígenas, para poder acercarse al sentido original.

El hombre de Anáhuac atrapado entre cielo y tierra, desgarrado entre sus anhelos espirituales uráneos y el llamado telúrico de la *physis*, entre la luz del padre sol Tonatiuh y las tinieblas de la madre tierra Coatlicue dejó que de su cuerpo crepuscular surgiera la verdad sensible, epifanía hipostática de carne y espíritu que se formalizó en la danza.

En el principio era la danza y la danza era con los dioses, y la danza eran los dioses... ♦

¹¹ P. Johansson, “Un ritual mortuorio prehispánico”, *Históricas*, vol. 40, UNAM, 1994, p. 30.

¹² *Ibid.*, p. 31.

¹³ *Ibid.*, p. 30.