

Hacer, moverse, pensar. Los objetos como mediadores en la ritualidad otomí de la Sierra Madre oriental (México).

Giulia Cantisani

Università di Roma “La Sapienza”

Introducción

La Sierra otomí-tepehua es la porción hidalguense de la Sierra Madre oriental que se extiende hasta la frontera con los estados vecinos de Veracruz y Puebla¹. En esta región, como más generalmente en el contexto multiétnico del sur de la Huasteca (Ariel De Vidas, 2017), el término español *costumbre*, declinado en masculino, designa el complejo simbólico que informa la ritualidad otomí, tanto en los aspectos privados como en su dimensión pública. El conjunto de prácticas que engloba esta categoría es sumamente heterogéneo, abarcando, entre otras, acciones terapéuticas dirigidas a restaurar la salud del individuo, los ritos de fertilidad agraria vinculados al ciclo agrícola, las ceremonias de legitimación del poder político y la relación con la muerte. Su nombre otomí *mate* (el favor, la gracia), alude al núcleo central a todos los actos que se realizan en el *costumbre*: establecer un principio de reciprocidad con las fuerzas naturales, para que estas otorguen los recursos necesarios para la supervivencia humana o intervengan para restablecer un equilibrio alterado por la enfermedad y el sufrimiento. A cambio, el grupo humano ofrece su devoción filial y su esfuerzo colectivo. Este don de sí mismo, que el ritual representa, implica todos los niveles sensoriales de los participantes, involucrando su cuerpo, su esfera emocional, su percepción del espacio y del tiempo. Las palabras de Doña Josefina son explícitas respecto a la correcta predisposición emocional a mantener para que la comunicación con la Madre Tierra, que en la retórica indígena es madre y padre, pueda establecer una relación eficaz:

«Aquí nosotros [tenemos] que explicar un poco a la gente: ¡hay que bailar! Supongamos que tú eres mi mamá: “Ay mamá, discúlpame, me he portado mal, te he ofendido, por eso te pido disculpa, pero voy a bailar para que tú te pongas contenta, mamá. Yo no te traigo muchas cosas, no te traigo regalos, muchas cosas...pero un refresco, un pan, un cacho de pollo, así te doy...pero voy a bailar, te ofrezco mis pies, te ofrezco mi corazón. Voy a bailar esta noche contigo.” Así debes decir, con alegría, con entusiasmo»².

En este contexto, las cosas ofrendadas - desde la comida preparada para la divinidad, los objetos elaborados por el *bädi*³ hasta el cansancio del baile y del canto - no agotan su función en el homenaje

¹ Los datos etnográficos presentados se refieren a un trabajo de campo realizado entre el mes de abril hasta septiembre 2019 en el municipio de Huehuetla (Hidalgo), entre las comunidades de San Gregorio, Acuatla y San Antonio el Grande.

² Doña Josefina, Acuatla. Agosto 2019.

³ “El que sabe”, el especialista ritual otomí.

a las divinidades, sino que actúan como dispositivos capaces de desplegar una compleja red de relaciones entre una pluralidad de sujetos, humanos y no humanos. La creación de los depósitos ceremoniales (Dehouve, 2007), que nunca llega a su forma definitiva, permite abrir y suturar espacios distantes, ofreciendo un lugar compartido al encuentro entre diferentes planos ontológicos. Estas distintas dimensiones, pero en constante contacto, encuentran su punto de conjunción en la materialidad de los artefactos. El propósito de esta comunicación es, por lo tanto, proponer un análisis sistémico de la performance ritual que sea capaz de dibujar la "configuración agentiva" (Pitrou, 2016) involucrada en el rito, rechazando, según la visión indígena, cualquier solución de continuidad entre agentes humanos, animales, objetos y entidades invisibles. Entre los otomíes de la Sierra Madre, los cuerpos se crean y deshacen en una dinámica constante, de modo que incluso las fuerzas inmateriales que animan el mundo pueden actuar sobre la realidad, contribuyendo al trabajo de reproducción de procesos vitales.



Figura 1 – Muñecos de papel. Acuautila, septiembre 2019.

Recortar los cuerpos

El proceso de producción de los "cuerpos" que otorgan un soporte material a las agencias externas convocadas en el rito, es responsabilidad del *bādi*. El especialista ritual recorta figuras de papel (Fig. 1), generalmente antropomórficas, según un estilo estético personal, si bien moviéndose dentro de un modelo figurativo compartido. La forma de la entidad representada, sus atributos, el tipo de papel y

su color: todos son elementos variables adentro de la repetición de un mismo gesto. El aspecto del estilo de los operadores rituales no es de importancia secundaria: es la manifestación de una relación íntima y exclusiva que el especialista tiene con una o más entidades privilegiadas, relación de la cual deriva el éxito de sus empresas mágicas. En San Gregorio, los muñecos de papel, que en otomí se denominan *hem'i*, se designan con el término genérico de *letras*, mientras que la acción necesaria para la activación de su poder ritual – es decir la aspersion de la figura con la sangre del sacrificio de aves (Fig.2 y 3) – se indica con el verbo “firmar”: «si no lleva de ésto [la sangre] dicen que no están firmados, así como su sello»⁴. Las figuras recortadas son, por lo tanto, letras "selladas" cuya mano, al estilo del especialista, es reconocida por las entidades que colaboran con él. Los muñecos de papel, pues, no aparecen como el precipitado de un acto de pensamiento, que se realizó anteriormente y en otro lugar, sino más bien como el proceso mismo a través del cual se construye una relación dialógica de colaboración entre el artífice humano y la entidad extrahumana. Recortando las figuras – en el contacto directo de las tijeras con el papel sin seguir un diseño preestablecido – comienza el diálogo entre el *bādi* y su interlocutor invisible. Este es el primer momento de una relación intersubjetiva, en la que los dos actores se generan mutuamente. Una vez “firmados”, los recortes se cargarán de un poder delicado, cuya manipulación debe seguir precauciones precisas. Cabe destacar, que este proceso nunca llega a su finalización: el artefacto nunca se convierte en una cristalización del gesto que lo produjo, sino que continúa su historia cualquiera que sea su destino final: abandonado en la montaña, seguirá el proceso de desintegración de los depósitos ceremoniales que, estratificándose, siguen la repetición del rito, pero no más controlado por la acción humana. Los muñecos de papel no son los únicos artefactos que dan forma al espacio ritual; una vez creadas, las figuras entran en una constelación de otras sustancias: hojas de palma y flores, comida, tabaco, bebidas alcohólicas, incienso, bastones con listones colorados. El ensamblaje de elementos heterogéneos elaborados por el trabajo humano – desde la cocción de los alimentos hasta la preparación de las hojas de coyol entrelazadas – es lo que configura cada depósito como un texto, determinando su fisonomía y función específicas. De esta manera, el ensamblaje de artefactos adquiere una connotación tanto espacial como temporal: la acumulación de capas encarna las secuencias de acciones de la performance, atestiguando su historia y su progreso. En esta perspectiva, me parece fascinante la propuesta de Ludovic Coupaye de considerar los artefactos no solo en relación a su contexto, de producción y uso, sino a sí mismos como un "contexto":

«However, what would happen if we tried instead to take the artefact as a context in itself? It might feel like a sort of Copernican shift: instead of seeing the artefact as mobile in time and space, we might think of time and space as mobile around the artefact. More importantly, I believe, this would entail thinking about how the very materiality of the object itself—that is, its materials, its shape, its

⁴ Don Valentino, San Gregorio, mayo 2019.

weight, its dimensions, its colours, its textures and how these are perceived and engaged by people— can become the main locus of investigation» (Coupaye, 2018: 215).

Desde esta perspectiva, podríamos dar un paso más adelante y preguntarnos cómo la materialidad de los depósitos influye sobre la percepción del espacio y del tiempo de los participantes en el rito. Si la dimensión temporal se hace visible por la estratificación de los materiales y de las sustancias que han "actuado" sobre ellos – así como las gotas de sangre en las figuras de papel son marcadores de su activación y, por consiguiente, de su poder intrínseco – para detectar la espacialidad debemos incluir en el análisis la palabra ritual y el movimiento de los cuerpos.



Figura 2 – Sacrificio de aves. Acuatla, septiembre 2019.



Figura 3 – Aspersión de la sangre sobre los recortes. Acuatla, septiembre 2019.

Abrir nuevos espacios

La siguiente reflexión presenta datos etnográficos recogidos en la comunidad de San Gregorio, que tiene relevantes especificidades, aunque comparta un esquema general de actuación ritual con los pueblos vecinos. En el pueblo de San Gregorio, de hecho, se encuentra un oratorio comunitario, llamado el oratorio del costumbre (Fig. 4), en el que el espacio está saturado de depósitos ceremoniales. El edificio consta de una única estancia donde encontramos dos altares: la mesa blanca sobre la cual está colgada la *cortina* (Fig.5), una hoja de papel blanco que representa cuatro figuras recortadas con brazos levantados, que emergen por sustracción, con función protectora. Detrás de la mesa, se reserva un segundo altar de piedra para los santitos, donde se instalan los recortes pertinentes al imaginario cristiano. En las cuatro esquinas se ubican cuatro pilares adornados con hojas de palmilla, altos hasta el techo, que evocan los cuatro horcones que sostienen el mundo. En el piso, se encuentran varios depósitos, montículos que presentan un conjunto de diferentes objetos: hojas de coyol entrelazadas, flores de cempasúchil, tabaco, huevos, botellitas de aguardiente, entre otros elementos. Todos tienen diferentes manojos de recortes, cuya figura indican la fisonomía particular de cada depósito, permitiendo la presencia, en ese punto preciso, de la entidad correspondiente. Cada una de estas *puertas*, como las llaman algunos de mis interlocutores, mantienen un vínculo con puntos sensibles del paisaje: en la esquina este encontramos la puerta del sol y - moviéndose en sentido antihorario en el oratorio - el depósito del *bädi*, del fuego, del músico, de la Virgen, de la Madre Tierra; detrás de la mesa blanca, en el piso, está el depósito del corazón de las semillas⁵, del antiguo músico (cuyo cuerpo es un antiguo teponaztli ahora dañado, pero cuya presencia conserva toda su intensidad) y unas piedras vagamente antropomórficas que encarnan al santo epónimo y al Virgen. Cada uno de estos conjuntos de objetos y elementos orgánicos funciona como un umbral, permitiendo la apertura de espacios comunicativos con determinadas entidades-lugares. Los depósitos del oratorio reproducen la geografía simbólica de la región, conectando a quienes se mueven adentro de su espacio con el paisaje animado alrededor. Moverse entre los depósitos, siempre siguiendo un código de movimiento preciso, permite hablar con México Chiquito, con la laguna, con Chicontepec o con la cueva para solicitar la intervención de las divinidades localizadas en la vida humana que el rito trata de propiciar. En este marco, los artefactos ubicados en el oratorio son capaces de expandir y contraer simultáneamente la espacialidad percibida, haciendo presentes poderes lejanos: fuerzas que habitan el paisaje y, al mismo tiempo, *son* el paisaje. La misma lógica de construcción del espacio virtual del rito se vuelve a proponer en los lugares de la sierra donde se desarrollan los ritos nocturnos de fertilidad agraria. Además, los objetos no solo permiten a los espectadores esta extraordinaria

⁵ El *corazon* puede entenderse como el "espíritu" de las semillas

movilidad, sino que ellos mismos presentan un impulso dinámico. Cada elemento es colocado según una orientación precisa: el "pie" de la palma indica la dirección de movimiento que deben seguir los participantes y orienta las mismas instancias del acto ritual. Las hojas de palma que miran "hacia adentro" desde el altar indican una ofrenda que debe ser recibida por parte de sus destinatarios. La palma que mira hacia el exterior del espacio virtual sugiere, por el contrario, un movimiento de expulsión, como en el caso de los dones de separación (Dehouve, 2009) dirigidos a la remoción de los malos aires. Un solo ejemplo bastará para ilustrar esta dinámica: durante todo el ciclo anual, los depósitos ceremoniales de todas las representaciones se estratifican dentro del oratorio hasta el momento en que se produce una regeneración en el tiempo y el espacio se vacía de todos sus materiales. Al final del año, la palma, colocada con el pie hacia afuera en el umbral del oratorio, guía la "salida" del año viejo, mientras que en el siguiente rito se indicará el nuevo ciclo de tiempo con la hoja de palma tendida hacia el interior.

Los artefactos, como los cuerpos, se mueven no solo con su propia presencia concreta, sino marcando el ritmo del tiempo mismo. Estos datos sugieren una reflexión sobre la configuración agentiva, utilizando la noción propuesta por Perig Pitrou, en acción en el espacio ritual. Lo que parece emerger es una homología entre los cuerpos humanos y los cuerpos de los objetos, que se colocan en el espacio siguiendo la misma orientación y el mismo ritmo, respondiéndose mutuamente. La agentividad en juego se distribuye a lo largo de la escenografía ritual, involucrando actores humanos, artefactos y entidades naturales en relaciones intersubjetivas que, a través de la materialidad de estas últimas, se hacen presentes en la escena. Parece pertinente, por tanto, observar la performance ritual como resultado de la acción colectiva de una "comunidad híbrida" (Latour, 2005), donde agentes humanos y no humanos colaboran por un propósito común: la regeneración de la vida humana y vegetal. De esta forma, se establece lo que William Hanks denominó un régimen de "copresencia" (Hanks, 2013), en el que la energía que circula por el trabajo ritual común⁶ atraviesa las fronteras ontológicas.

⁶ Véase las investigaciones de Catherine Good Eshelman sobre la energía vital, *chichahualiztli* in náhuatl, producida por el trabajo compartido, C. Good Eshelman (2005).



Figura 4 – Oratorio del Costumbre, San Gregorio, Mayo 2019.



Figura 5 – Cortina de protección. San Gregorio, mayo 2019.

Pensar la alteridad

En este contexto, el análisis de los artefactos subraya la dimensión relacional de la praxis ritual, ubicando los objetos en la red de relaciones que configuran no solo sus formas y funciones, sino también su subjetividad dentro del campo social. Los procesos detrás de las formas no se acaban con el gesto creativo por parte del artífice, sino que continúan alimentando interacciones entre agentes y entre ellos con su entorno. A la luz de esta dinámica, la distinción entre sujeto y objeto parece irrelevante, ya que nos impide captar ese doble movimiento de construcción del sí mismo que los procesos técnicos ponen en marcha. El objeto mismo, en su transformación morfológica, ejerce una acción poética sobre el creador que, a su vez, dirige la formación del artefacto con su propia individualidad, como si imprimiera su propio tono de voz. Es en esta interacción donde se hace posible pensar en el Otro – y en particular en la alteridad radical de lo que no es humano – y construir una relación comunicativa con él. Percibir la alteridad con todas las facultades sensoriales también conlleva una reformulación de los límites de la propia existencia y de la capacidad de actuar sobre la realidad. Como subraya Sandra Dudley:

«It is in the engagement between object and subject, in their very confluence, that sensory responses, emotions and ideas are generated. It is also only in this engagement, I suggest, that subjects and objects come fully into being at all. The process of encounter bridges the two, causing them, at the instant of perception, to exist only in relation to each other. The perceiving subject and the perceived object become real to each other, in that moment» (Dudley, 2011: 14).

Las prácticas rituales, que de una manera tan significativa ponen en juego la materia y la forma, nos permiten no solo imaginar las fuerzas invisibles, sino también pensar el individuo como parte una comunidad que comparte valores e ideas sobre lo que es una buena vida, una existencia culturalmente densa en significado. El rito es uno de los lugares donde se construye una memoria social de estos valores, donde se realiza un diálogo intergeneracional construido sobre el hacer y el proceder juntos. La noche del 16 de septiembre de 2019 participé en el costumbre para los elotes, las primeras mazorcas de maíz de la nueva cosecha, en la comunidad otomí de Acuatla. Como en el cercano San Gregorio, en esta ocasión se recortan las figuras de papel de las semillas cultivadas en los campos de milpa y se les adornan con decoraciones y atavíos en miniatura (Fig. 6). El joven *bädi* recorta estas figuras más grandes que las demás, para que la gente pueda "verlas bien", demostrando que la comunicación y el conocimiento que se producen en los ritos no se dirigen solo al mundo divino, sino también dentro del mismo grupo humano. El ritual se lleva a cabo en la Casa Buena, un pequeño pórtico de madera construido en la montaña; a cada lado hay altares para colocar las figuras para que reciban la ofrenda preparada para ellas. Llegamos por la tarde, saliendo del pueblo en procesión encabezada por el especialista ritual, hasta el lugar del bosque donde se realizó la noche de desvelo.

Una vez en el lugar, que había sido despejado de vegetación en los días anteriores, se colocan los ídolos de papel con la comida, bebidas y objetos que se traen como regalo. La estructura de la casa está adornada con hojas de palmilla, flores y adornos con el tricolor mexicano. Tras las necesarias acciones de limpia, se encienden los incensarios y, al anochecer, las velas. El aire está saturado con el calor de las llamas, el vapor perfumado del copal, la música del violín, la guitarra y los cascabeles. En un baile colectivo, cada semilla es cargada por las mujeres y los hombres presentes, que la acunan en sus brazos. Un corazón de semilla llega a los brazos de una niña que por unos minutos lo aprieta contra su pecho bailando, antes de pasárselo al niño que está a su lado con la misma delicadeza que se le otorga a un recién nacido. En el pasaje, el ídolo pierde un zapato de color que el niño se apresura a volver a ponérselo sin perder el ritmo de la música. En esta secuencia, el significado profundo del rito se transmite de una generación a la siguiente. El cuerpo del ídolo asume y, a la vez, permite a los espectadores incorporar la relación de cuidado y respeto entre el ser humano y los poderes de la naturaleza. Al pasar por los brazos de los participantes, se consuma una promesa de apoyo mutuo, un reconocimiento recíproco. Quisiera cerrar esta breve intervención con esta imagen que, en mi opinión, puede sugerir cómo la densidad de las cosas logra mediar entre la subjetividad individual y colectiva y cómo permite, en el tiempo, la construcción del espacio de existencia de una comunidad en constante transformación.

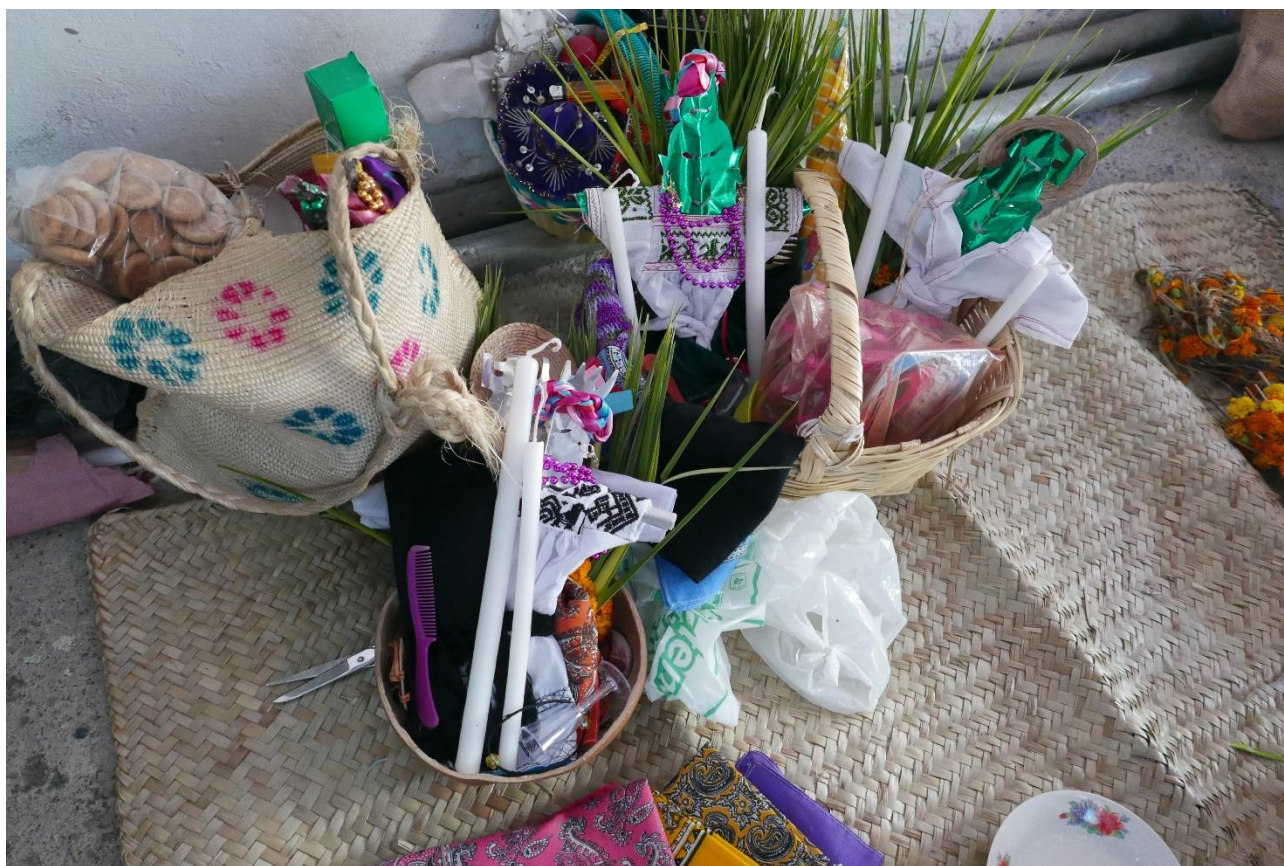


Figura 6 –Parejas de la Tierra e del Agua. Acuatla, septiembre 2019.



Figura 7 – Costumbre en la Casa Buena. Acuautila, septiembre 2019.

Bibliografía

- Ariel de Vidas, A., 2017, “El costumbre y las costumbres. Prácticas indígenas a prueba de las políticas patrimoniales en la Huasteca”, in *Boletín 2017: La patrimonialización ¿un nuevo paradigma?*, México, Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales A.C., pp. 45-54.
- Coupaye, L., 2018, “Realising Fantasies. Objects as Context, Processes and Presence”, in Cordez, P. et alii (eds), *Object Fantasies*, Berlin, De Gruyter, pp. 227-240.
- Dehouve, D., 2007, *Offrandes et sacrifice en Mésoamérique*, París, Riveneuve éditions.
- 2009, “A propos de la notion d’expulsion”, *Archives des Sciences Sociales des Religions*, 148, pp. 25-31.
- Dudley, S. (2011) ‘Encountering a Chinese Horse. Engaging with the Thingness of Things.’ In S.H. Dudley (ed.) *Museum Objects: Experiencing the Properties of Things*. London, Taylor and Francis Group.
- Galinier, J., 1990, *La mitad del mudo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Good Eshelman, C., 2005, “‘Trabajando juntos como uno’: conceptos nahuas del grupo doméstico y de la persona, in Robichaux, D., (curatore), *Familia y parentesco en México y Mesoamérica. Unas miradas antropológicas*, Universidad Iberoamericana, México, pp. 275-294.
- Hanks, W. F., 2013, “Counterparts: Co-presence and ritual intersubjectivity”, *Language & Communication*, 33(3), 263–277.
- Henare, A., Holbraad, M. e Wastell, S. (curatori), 2007, *Thinking Through Things: Theorising*

Artefacts Ethnographically, London, Routledge.

Ingold, T., 2019 [2013], *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Milano, Raffaello Cortina.

Latour B., 2005, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press.

Pitrou, P., 2016, “Êtres vivants/artefacts, processus vitaux/processus techniques : remarques à propos d’un cadran analytique”, in *Des êtres vivants et des artefacts*, Paris (« Les actes »), 2016 [En ligne], mis en ligne le 20 janvier 2016, Consulté le 02 février 2017.

URL:<http://actesbranly.revues.org/653>

Santos-Granero F., 2009, (curatore), *The occult life of things. Native Amazonian theories of materiality and personhood*, Tucson, The University of Arizona Press.

Severi, C., 2017, *L’Objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*, Paris, Musée du quai Branly