

EL ESTUDIO DE LA RELIGIOSIDAD EN LAS DANZAS INDÍGENAS

ALBERTO DALLAL

En el presente ensayo me referiré a “lo religioso” como a esa actitud colectiva o de grupo que propugna, mediante la práctica de un rito, por reincorporar un conocimiento. No importa qué tan ancestral y prehistórico resulte ser este conocimiento, los actos rituales de ese conglomerado lo “traerán a cuento”, lo sugerirán e incluso lo “realizarán” formalmente (mediante una estructura y un diseño repetidos y repetitivos). Tampoco puede establecerse con claridad (y no es necesario hacerlo) el tipo de conocimiento que el ritual colectivo desea “desentrañar”, revelar, clarificar, identificar, ubicar o describir: ese elemento estará presente y su presencia “desatará” la acción ritual en la medida en que no sólo el tiempo ni los procesos de aculturación lo han “deslavado”, disfrazado, alejado sino asimismo en la medida en que la amenaza del ataque frontal de otras fuerzas, otras razas, otras clases sociales, lo han ido trasladando hacia un universo o núcleo, hacia un páramo o escondite rigurosamente secreto, inviolable, invisible. Las actividades rituales —auténticamente rituales— son siempre, por tanto, religiosas; y dentro de ellas, como elemento azuzador, vasto e imperecedero, se halla la sabiduría de los ancestros, de los antepasados: la vigencia de un conocimiento (“la” verdad) que fue real, funcional, operativa, tangible y directa hasta que un acontecimiento inesperado “forzó” su exilio hacia terrenos irreales, celestiales, anímicos o sencillamente simbólicos.

Nos referimos al rito como a una experiencia viva, objetiva. Los actos rituales pueden medirse, analizarse. Tal vez no siempre sea posible participar en los actos rituales pues los grupos humanos establecen reglas primordiales para efectuar sus ritos. Ponen condiciones, oponen reglas. No sólo cuentan las normas y las actitudes. Durante siglos, algunos ejercicios rituales devienen cotos cerrados, experiencias de índole secreta que reavivan la “sensación” del conocimiento sólo para unos cuantos iniciados. Y éste es, probablemente, uno de los principales atractivos que los actos rituales ejercen sobre los legos y los no iniciados: durante el rito se establecen nexos, relaciones de origen secreto o misterioso que, por una parte, implican la conformación y el “seguimiento” de una estructura y de una apariencia (suma de elementos formales) y, por la otra, proponen, aun nebulosa o encubiertamente, la preponderancia de ese cono-

cimiento anteriormente aludido. Aunque el fenómeno en su totalidad hará intervenir, desde un punto de vista social y cultural, el concepto y la realidad del mito (el conocimiento simbolizado, disfrazado, metamorfoseado: una metáfora), la verdadera significación del acontecer o hecho ritual radicarán en el conocimiento primordial. “El mito —afirma Hocart— es un precedente pero es algo más que eso. El conocimiento es esencial para la efectividad del ritual.”¹ El mito, en este sentido, se singulariza en un organismo vivo, toda vez que se manifiesta fehacientemente por medio del rito y, a su vez, ha brotado a partir de un conocimiento del cual, en última instancia, es efecto “efectivo”, vital, indispensable y atractivo. En el fondo, la magnífica o terrible o determinante posesión que el participante de cualquier ritual busca constituye un don, un objeto o una idea inapreciable, “algo que de hecho nadie jamás ha poseído”.² Y no sólo eso: ese “legado” de inapreciable valor implica vida toda vez que suscita la búsqueda, tras la repetición, de claves tradicionales ya que, aun secretas, hacen prevalecer la existencia misma de la comunidad, del grupo o del conglomerado.

Tal el significado de “lo religioso” verdaderamente efectivo: lo sagrado vivo. No sólo es de naturaleza sencillamente metafórica puesto que suscita la acción y el ejercicio de lo vital; tampoco se trata tan sólo de una mera metamorfosis puesto que existen posteriores prácticas artísticas que, de ocupar su sitio, satisfarían plenamente la accesibilidad a ese misterioso o superior conocimiento. “La literatura es análoga al mito, debemos insistir, pero no es mito ella misma.”³ La unión entre lo sagrado y lo mítico ocurre en la vitalidad del rito y a su vez este “hacer” o realizar la acción ritual conlleva la búsqueda de un conocimiento. Es decir, la gente “se ve suscitada” por el mito verdadero: lo realiza. De otra manera, no hablamos de un mito auténtico, toda vez que

... la verdad esencial del mito radica en el hecho de que implica una situación de profunda significación emocional; es más: una situación que es naturalmente recurrente, y que exige la repetición del ritual que a su vez involucra o tiene que ver con la situación que satisface la necesidad evocada por él...⁴

¹ A. M. Hocart, *The Life-giving Myth*, citado por Lord Raglan; “Myth and Ritual”, Thomas A. Sebeok (comp.); *Myth. A. Symposium*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1965, p. 127.

² *Ibid.*, p. 124.

³ Stanley Edgar Hyman. “The Ritual View of Myth and the Mythic”, *op. cit.*, p. 151.

⁴ S. H. Hooke (ed.) *The Labyrinth*, citado por Raglan, *op. cit.*, p. 123.

Cuando se contemplan las danzas indígenas de México de esta manera, apoyándose el observador en el reconocimiento de la vitalidad natural y ancestral de este tipo de “acción sacra” y, al mismo tiempo, cuando se reconoce el “encubrimiento” paulatino e indispensable del “conocimiento”, bien puede sobrevenir en el análisis la incorporación de sorprendentes y nuevos elementos. Las culturas indígenas no quedaron básicamente extinguidas durante la Conquista española y sus elementos vitales tuvieron que pasar a una especie de clandestinaje formal o bien quedaron asimilados dentro de nuevos ritos y mitos que imbricaron símbolos con objetivos inmediatos: a la vez sustituir y erradicar, sobre la marcha de los acontecimientos, valores, objetos y ritos simultáneamente culturales y religiosos. La enorme polémica en torno a la identidad cultural y la suficiencia y operatividad de la “cultura mexicana” casi nunca contempla este tipo de “sagrada vitalidad” sino que la traduce a uno solo de los lenguajes, ya sea el prehispánico, ya sea el español. El razonamiento (la exposición del conjunto de “razones” implicadas en la “sagrada vitalidad”) también explica la persistencia de los mitos y ritos indígenas, toda vez que

la aculturación, el proceso mediante el cual dos o más culturas se ponen en contacto para integrar un nuevo sistema, no implica la integración, la absorción de la cultura de los vencidos por la cultura de los vencedores. Por el contrario, cuando el contacto se da en condiciones de desigualdad como en el caso de México, las culturas de los grupos participantes adquieren caminos divergentes. Esto no implica aislamiento e independencia de las culturas, sino por el contrario contacto estrecho y hasta dependencia mutua. Las divergencias son resultado del contacto y no del aislamiento, es decir, cuando la aculturación se da en condiciones de dominio se produce una diversificación cultural y social y no una asimilación que produzca una cultura homogénea.⁵

Ahora bien, en el caso de la acción dancística indígena, nos hallamos ante un caso claro de actividad ritual. No sólo la estructura de cada “obra” devendrá secreto procedimiento dominado por los coreógrafos del pueblo o comunidad y sus familiares; tampoco resultará sólo evidente que las danzas se “realicen”, se bailen en fechas precisas, a saber, para celebrar año con año al patrono del pueblo. Estas dos circunstancias implicarían, exclusivamente, que la incorporación metafórica,

⁵ Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, Sepsetentas, SEP, México, 1972, p. 15.

es decir, el renacimiento artístico de los elementos ancestrales que han perdido vigencia, ha detenido el proceso ritual o de ritualización. En este caso, tanto el vestuario como los implementos anexos y complementarios (el asta o palo de *Los voladores*, las sonajas y otros instrumentos en los danzantes de la periferia de la Ciudad de México, etcétera) serían tanto repeticiones superficiales como límites en la transgresión que día con día, desde los tiempos de la Conquista, sufren este tipo de danzas en toda la república. Se ha observado, por el contrario, que el factor fundamental de supervivencia de cada danza se localiza en la práctica misma, en el hecho de congregarse a miles de participantes, directos e indirectos, en la “planeación” socializada que la celebración implica y, por último, en la “resistencia interna” que las comunidades logran incorporar a la acción dancística, es decir, propiamente en la profundidad del acto. Se trata, no de una simple o de sucesivas “simbolizaciones” sino de una persistente “vitalización sagrada”. Los ingredientes del fenómeno son profunda y ancestralmente religiosos porque detrás, por arriba o en lo muy hondo de ellos hay conocimiento, *el* conocimiento. Los elementos del conocimiento subsisten aunque expongan, incluso de manera superficial o formal, vicios del conjunto, problemas implicados en la explotación económica, política e ideológica a que los indígenas quedan sometidos; o bien manifiestan el paulatino predominio de referencias “modernizadas” o actualizadas según una modalidad turística. No es casualidad que Guilhermina Bravo haya titulado *Danza sin turismo*⁶ a una de sus obras coreográficas; detrás de la cáscara, de la apariencia se hallan los elementos fundamentales, la verdadera tradición indígena. Hay que quitar los sucesivos elementos superficiales, las máscaras, las cáscaras para llegar al mito. Y el “tratamiento” de éste no necesariamente, casi nunca, es formal sino estructural, subjetivo, incluso metafísico. La verdad del rito, de *cada rito* se halla en su *sentido*. Si un creador contemporáneo observa con detenimiento una danza indígena resultará capaz de detectar ese elemento fundamental que sobrevive en cada danza. Y tanto para el observador lego, como para el especialista, la acción dancística seguramente contiene, incluso oculta con terquedad, ese “sentido” ancestral. Las danzas indígenas, por tanto, pueden alimentar, a partir de ese sentido, incluso a las formas más avanzadas y contemporáneas de la danza. En este mismo sentido, muchas de las formas artísticas prehispánicas resultan repetidas pero a la vez dis-

⁶ 1955. Música de Silvestre Revueltas, diseños de Raúl Flores Canelo.

frazadas. Lo que se cree una “victoria” de las huestes celestiales, objetivada en los disfraces de ángeles, querubines, santos y varones reivindicadores puede muy bien juzgarse con tiento, puesto que la presencia del “lado contrario” persiste en las danzas, celebraciones, festividades y representaciones de origen colonial. El o los demonios no son, en todo caso, felices y simples “contrapartes” sino complemento a la idea “dual” que los indígenas sostuvieron en torno a sus dioses mucho tiempo antes de la Conquista... y mucho tiempo después. Ante la satisfacción del rito prehispánico, bien pudieron disfrazarse los espectáculos, aun concediéndoles el tinte cristalino que proporcionaron y a veces inventaron los mismos frailes. En efecto, los indígenas.

...habían desarrollado variedades propias bajo la dirección de los frailes regulares. El uso de la danza como elemento de sustitución fue propiciado por las tres órdenes principales y más tardíamente hasta por los jesuitas, como lo demuestran los patrones de difusión contemporánea, pero la iniciativa y la más constante práctica, como consta en referencias documentales, se debe a la orden de San Francisco.⁷

Las acciones de incorporación referencial de las danzas o de las mismas fiestas podrían muy bien descubrirnos rarezas si sopesáramos las realizaciones dancísticas a la luz de los conceptos prehispánicos. La diferencia vendría a ser sorprendentemente corta entre una descripción como la que hace Fray Diego Durán cuando dice:

...con ella salían luego todos aquellos mancebos y aquellas mozas así aderezados como arriba dejo dicho de guirnaldas y sarteles y en los cuellos de maíz reventado puestos en orden y en rengleras los unos frente a los otros bailaban y cantaban y al son de un tambor que les tañían cantores en loor de aquel ídolo y de la solemnidad a cuyo canto todos los señores y viejos y gente principal respondían haciendo su rueda y baile como lo tienen de costumbre teniendo a los mozos y mozas en medio a cuyo espectáculo concurría toda la ciudad⁸

pero mencionando con antelación —“más arriba”— la naturaleza de las guerras que Tenochtitlán y Tlaxcala sostenían, primero, para obtener “la comida sabrosa y caliente de los dioses” y después para que “fuese conocido el valor de cada uno”. En efecto, la palabra “ella” del texto

⁷ Arturo Warman, *op. cit.*, p. 98.

⁸ Fray Diego Durán, *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*, Editorial Innovación, México, 1980. Edición facsimilar de la de Alfredo Chavero (1880), p. 95. (El lenguaje se halla modernizado).

anterior no significa otra cosa que la sangre humana con la que todos “salían muy bien rociados”. Tratábase además de una “fiesta... general y así la nombraban”: *coahuil*.⁹ Y es que la situación “teatral” de la época se confunde, durante aquellos días y aquellas culturas, con la vida pero sin ser lo mismo. Lo teatral se hace paralelo a las costumbres, a las prácticas cotidianas, al enjambre de la vida de los dioses pero no llega a identificarse. Seguramente las primeras misas ofrecidas fueron de esta índole espectacular y teatral, no obstante que la situación formal de la misa no es privativa de los procesos de aculturación propiciados por los frailes. En sus orígenes, la misa, tal y como la conocemos hoy día, tomó para elaborar su estructura muchos elementos provenientes de otras costumbres, razas y religiones. Es más, no surgió “de sopetón” con una sola forma sino que se hizo presente con variaciones, combinaciones, bifurcaciones y “maneras o modos” según la región que acatara litúrgicamente la religión cristiana.

Se asegura que la sola palabra *missa* significa, en latín popular, ‘función’ (se habla todavía de la ‘función religiosa’) y que desde fines del siglo I existe ya en Roma una ceremonia litúrgica, cuyo rasgo principal es la ofrenda del pan y el vino, la cual, según algunas autoridades, antes de significar la comunión, simbolizaba la última cena, aunque según otros siempre tuvo el carácter de una teofagia metafórica. Recuérdese, en todo caso, que la más actual es un residuo de ceremonias dominicales mucho más complicadas y que arrancan de muchas fuentes, ceremonias que, en otro tiempo, empleaban también las danzas de los terapeutas egipcios.¹⁰

Y es que las culturas prehispánicas, representadas por los mexica, como lo ha señalado León-Portilla, bien poseían asimilada la noción de dualidad; sus habitantes aceptaban sin contratiempos la coexistencia plena y activa de lo humano-divino, lo bueno-malo, lo suave-terrible, lo hombre-mujer... ¿Cómo no aceptar entonces la teoría y la práctica de un espectáculo-existencia, de un rito-verdad? Desde aquellos días precristianos se construía el mito que hoy impera todavía en ciertas danzas... pues existía (y persistió) el conocimiento. Los frailes evidentemente reivindicaron y transformaron, incorporaron nuevos aspectos formales, nuevas fisonomías, rostros y apariencias cristianos. Pero detrás de la nueva danza, por detrás de la celebración cristiana quedó o sobre-

⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰ Alfonso Reyes, “Reflexiones sobre el drama”, en *Al yunque (1944-1958)*, Tezontle, México, 1960, p. 148.

vivió la combinación conocimiento-mito-rito, “sentido” que tendrá que rastrear el investigador contemporáneo de nueva cuenta, o más bien que deberá comenzar a rastrear a partir de un nuevo sistema de conceptos que permitan detectar y entenderlo de una manera más efectiva y trascendente.

El conocimiento que se halla “encerrado” dentro del mito no es un elemento que devenga materia de mera interpretación. Aun en el plano del arte, los problemas inherentes a las ciencias naturales aparecen y reaparecen a lo largo del desarrollo de un género o de una manifestación (acción u obra). Las obras de arte que asumen el “papel” de universales, si bien deben su trascendencia, su reconocimiento general (en el tiempo y en el espacio) y su “prolongación” cuantitativa a factores claramente localizables en los distintos y sucesivos “hábitats” o grupos y sociedades, también poseen ciertas características y cualidades en el “interior” de su naturaleza y de su estructura. Las excelencias de una obra de Shakespeare o de Cervantes no sólo se confinan a la aceptación de grupos humanos distantes en el tiempo y en el espacio sino también a su “forma”, a su estructura, a la manera de “lanzar” el mensaje y al contenido mismo de éste. Así, el “conocimiento” que se halla prendido a la obra, corroborable aun dentro de su complejo cuerpo o vía de acción, en el mito se infiere aún más evidentemente pues el mito “encubre” datos todavía más importantes, de mayor peso en la vida de la comunidad. El mito no es sólo una invención; es asimismo una invención vigente, válida. Una verdad que ha dejado de serlo y se invoca y evoca por medio del ritual. Es, por así decirlo, una “verdad falsa”; un elemento, signo, obra o hábito, de cualquier manera “vivo”, que contiene elementos caros a la cultura de un pueblo. Puede entenderse, por tanto, que el “conocimiento” inmerso en el mito se refiere a la “historia”, no sólo a la “cultura” de la comunidad. Ese conocimiento es un “remanente” en el tiempo y en el espacio. Por así decirlo, se trata de un “residuo” trascendente, pues

... a medida que la naturaleza se va viendo reducida a un agregado de objetos contruidos o manipulados por la ciencia y la técnica; a medida que va desapareciendo, por lo tanto, la vieja piedad cósmica y que el hombre va instalándose en su soledad en medio de todo lo que es, la historia va imponiéndose como el único cosmos en el que el hombre puede situarse, conocerse y reconocerse. Al Dios “escondido” o invisible, a la naturaleza “muda” o inaudible los va sustituyendo la historia, amplio sueño recompensador destinado a darles una apa-

riencia de unidad y de totalidad a los siempre fragmentarios testimonios de una aventura que nunca *lo* fue y que permanecerá por siempre inacabada. . . ¹¹

Curiosamente, los “ojos contemporáneos” no pueden mirar de la misma manera el “sentido” de cada danza indígena y cada ballet, por ejemplo; la espectacularidad y la capacidad narrativa de la danza clásica, durante varios siglos puso énfasis en la apariencia, la forma, la superficie sin darse cuenta de que la “sagrada vitalidad” sobreviven y sobrevivía a partir de las danzas vernáculas, principalmente campesinas, que se iban incorporando paulatinamente a las obras de ballet “clásico”: *Giselle*, *La Sylfide*, etcétera. Cuando el observador o el analista sólo se enfrenta a los aspectos formales de un mito, entra de lleno y directamente en el aspecto o la manifestación artística, es decir, a la esencia misma del arte. Como hemos visto, la persistencia del mito requiere de la práctica ritual. Sin darse cuenta, la danza teatral occidental de concierto, así como obviamente la danza popular, han incorporado elementos rituales que se hicieron evidentes en la profunda respuesta o reacción de la llamada “danza moderna”; los creadores y sacerdotisas de la danza moderna pugnaban precisamente por redescubrir en el cuerpo humano la fuente de la energía que permitiera un código (conjunto de signos y claves convenientemente aceptados, difundidos y entendidos) y a la vez una técnica (conjunto de procedimientos dominados). Pero como fin último señalaban la incorporación de una danza profunda y expresiva que detectara de nueva cuenta “la raíz del hombre”, sus más íntimos secretos, anhelos, vicios, pasiones. Según afirmaba el crítico John Martin en 1937,

la danza de Martha Graham es esencialmente religiosa en su carácter. No porque trate de símbolos de piedad o sermones morales sino porque se involucra con el individuo y sus contactos con las fuerzas del universo. En este sentido, restaura el arte de la danza al elevado estado del que cayó cuando se convirtió en mero pasatiempo de una ociosa aristocracia. ¹²

Los participantes-precursores de la danza moderna creían, en el fondo, en un conocimiento al que era indispensable llegar, dominar y “prac-

¹¹ Kostas Papaioannou, *La consécration de l'Histoire*, 1983. “Modernidad e historia”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 37, mayo de 1984, p. 33.

¹² “Martin, 1937”, en Merle Armitage (comp.), *Martha Graham, the early years*, Da capo Paperbacks. New York. 1978, p. 17.

ticar” de la misma manera que lo habían hecho los hombres antiguos por medio de sus actos rituales, fueran danzas u otro tipo de ejercicios. El mensaje quedaba claro y era importantísimo: la sabiduría ancestral del hombre y la mujer se halla escondida, se halla prendida a sus cuerpos mismos, a su naturaleza y su cultura. La danza contemporánea ensanchó este panorama técnico y amplió también sus alcances y objetivos: universalizar una técnica, esa técnica forjada por la danza moderna y, simultáneamente, universalizar el lenguaje obtenido: erradicar la anécdota, la narración, buscar y detectar la imagen, forjar la abstracción. Curiosamente, la danza contemporánea ha cerrado el círculo pues constituye el género que más analogías y similitudes guarda con las danzas nativas, autóctonas o, como aquí les llamamos, indígenas. En la danza contemporánea, el oficiante, al igual que en las danzas indígenas, es el poseedor del secreto para trascender la forma, la metáfora, la repetición, la descripción, el “arte” e ir hacia *eso*, la imagen, la representación, el hálito, la intensidad; hay búsqueda y a la vez afán de trascender el mito. Y de allí también que la danza contemporánea no pueda “medirse” tan sólo con la aplicación de un certero examen del cuerpo humano, el tiempo, la forma y el movimiento. Las contrapartes de todos estos elementos, como el no-movimiento o el no-tiempo pueden suscitar con las mismas facilidad y funcionalidad el acto dancístico. Asimismo, para examinar una obra indígena o de danza contemporánea habrá que agregar otros elementos de análisis, integrantes fundamentales del acto: el impulso o sentido, por ejemplo, que en sí podría muy bien, trascendido el mero tema, contener al conocimiento. O bien deberá agregar, ineludiblemente, el espacio: continente, caja de cristal que adquiere en la danza límites precisos, a la manera del “recipiente” ritual de nuestros antepasados.¹³ Asimismo, la danza contemporánea asimila la noción dual de luz-oscuridad que los antiguos danzantes dominaron a la perfección. El significado mismo de profesionalidad conlleva en la danza contemporánea una entrega semejante a la que los oficiantes de las danzas tradicionales realizan.

Las danzas ceremoniales o rituales —características de los grupos indígenas de los Altos y de la Selva chiapaneca— tienen generalmente un número predeterminado de participantes, casi siempre hombres; sin embargo el pueblo sigue paso a paso el desarrollo del ritual, vigilando que los ritos, oraciones y danzas, que obligadamente se incluyen como

¹³ Véase, al respecto de los “elementos de la danza”, Alberto Dalla. *El “dancing” mexicano*, Ed. Oasis, México, 1982, p. 21-24.

parte misma del ceremonial, se ejecuten siguiendo estrictamente las formas establecidas por la tradición.

Los danzantes que participan en esta ceremonia lo hacen básicamente como un servicio a la comunidad y no por sus necesidades o gustos individuales. Al danzar fungen como intermediarios entre el pueblo y los dioses o santos. Los danzantes son funcionarios de su comunidad y como tales se les exige la capacidad de danzar con cierta habilidad. A cambio de su participación, adquieren prestigio y reconocimiento dentro de su grupo.¹⁴

En la aplicación de nuevos procedimientos metodológicos, o bien de observación y análisis, de las danzas indígenas podremos descubrir por lo menos tres nuevas situaciones básicas:

- 1) Es necesario ubicar con certeza si la cultura que le dio vida real y formal a cada danza fue tan primitiva como se cree o si elaboró y desarrolló instancias tan avanzadas como el arte, la filosofía, la poesía, etcétera.
- 2) Es necesario inferir si la religiosidad o los conceptos de celebración y espectáculo de cada danza responden realmente a cánones y parámetros culturales católicos, occidentales; a nociones culturales combinadas, es decir, al mismo tiempo indígenas y españolas (mestizas); o bien si los elementos prehispánicos, desconocidos y misteriosos en su mayor parte (como ocurre con respecto a otras expresiones y manifestaciones indígenas) aún imperan, dominan.
- 3) Es necesario concluir si el conocimiento que disfraza y esconde el acto ritual, esta "sagrada vitalidad", es tan obvio y referencial como nos ha convenido creer al aplicar nuestras nociones y avances metodológicos con relación al "mito". En esta tercera situación podríamos llevarnos sorpresas semejantes a aquellas que plantean los estudios profundos de por ejemplo los procesos constructivos en la arquitectura prehispánica, o también por ejemplo, el "manejo" de espacios urbanos, o las que afloraron al detectar y estudiar procedimientos y habilidades como la medición indígena del tiempo. Es obvio que deben existir semejanzas y paralelismos en grados de madurez y posibilidades de elaboración entre estas capacidades y las construcciones coreográfico-rituales.

¹⁴ Mercedes Olivera, *Catálogo nacional de danzas*, vol. 1, *Danzas y fiestas de Chiapas*, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), México, 1974, p. 71.

No podemos permanecer al acecho de las explicaciones (o sea: nada menos que del conocimiento) apoyándonos en las manidas y tradicionales formas de acción indagadora. Ante un problema tan complejo como las danzas indígenas, no podemos permanecer sólo bordando alrededor del mito. La sagrada vitalidad del rito puede conducirnos al conocimiento. A. K. Thomson explica que

No sólo es el Mito la explicación del rito; es, al mismo tiempo, por lo menos en parte, la explicación del dios. Para las mentes primitivas es de tal manera trascendente e importante llevar a cabo el ritual de una manera correcta y, con toda exactitud (ya que la mínima desviación arruinaría todo), que los oficiantes no darían un paso sin poseer autoridad. ¿Y quién es el poseedor de la autoridad? En circunstancias normales, el individuo más viejo de la tribu, el que ha oficiado esta ceremonia particular el mayor número de veces y más frecuentemente. ¿Y [cuál es a su vez] su autoridad?

Bueno, el más anciano miembro de la tribu y su memoria. Y de esta manera la tradición va cada vez más atrás y atrás. ... Pero debe terminar en algún lado y desemboca, como muchas instancias muestran, en un imaginario fundador [creador] del rito, quien se convierte en el centro del Mito.¹⁵

En el acto ritual se halla contenido el conocimiento, ya sea en su forma disfrazada, como ocurre en las "sociedades primitivas", como las llama Thomson, o bien como sucede en sociedades avanzadas y cultas como muchas de las que se desarrollaron en el México prehispánico; o bien puede ocurrir en las sociedades occidentales contemporáneas, aún enfrascadas en la sorprendente euforia del toreo, de las artes marciales, de las adivinaciones colectivas. Este conocimiento se halla más a la mano si no imponemos desde el principio, prematuramente, la idea de que ese conocimiento lleva ya un nombre y una imagen: los de un fundador que satisfizo sus anhelos mediante la invención de una estructura ritual que ha sido repetida durante siglos y que desde hace casi veintiuno quedó institucionalizada en Occidente.

¹⁵ J. A. R. Thomson, *Studies in the Odyssey*, citado en Lord Raglan, *op. cit.*, p. 126.