

Performance y drama social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana

Martha Marivel Mendoza Ontiveros

Universidad Autónoma del Estado de México, México /
marivelmo@hotmail.com

Abstract: The present paper aims to examine an ethnographic description of a traditional festivity, namely the representation of the 5 de Mayo Battle, in a Mexican community. Such a festivity is an event of a civic nature and takes place every single year in the location of Texcoco, a municipality of the State of Mexico. By considering Victor Turner's proposal along with a French Structuralism approach, the festivity was analyzed as a performance genre of social drama; which permitted the understanding of the event's significance.

Key words: social drama, performance, ritual, representation, the 5° May Battle.

Resumen: Este artículo presenta una descripción etnográfica de una festividad con mucha tradición en la región Texcoco: el simulacro de la Batalla del 5 de mayo, evento cívico que se realiza cada año en la comunidad de San Miguel Tlaixpan, Texcoco, Estado de México. Luego, a partir de la propuesta de Víctor Turner y del estructuralismo francés, se efectúa su análisis como un género performativo del drama social, lo cual nos permite encontrarle un significado.

Palabras clave: drama social, *performance*, ritual, simulacro, Batalla del 5 de mayo.

Introducción

Dentro de la investigación antropológica, una de las opciones más fructíferas ha sido la dimensión simbólica de las prácticas culturales; así, el estudio de géneros públicos de metacomunicación como los rituales, las peregrinaciones, las procesiones, los desfiles, las representaciones milagrosas se han convertido en objetos de reflexión por antonomasia para los antropólogos. Particularmente, en la región de Texcoco del Estado de México es notable la abundante actividad festiva y ritual; sin embargo, ante este profuso mapa ritual también hallamos una festividad laica importante para los habitantes de la región: la representación de la Batalla del 5 de mayo en Puebla, en la que se enfrentaron los ejércitos francés y mexicano. Cualquier persona con algo de sentido de observación que llegue a vivir al municipio de Texcoco se dará cuenta de que todo el año hay fiesta en alguno de los pueblos o comunidades que lo integran. Asimismo, no deja de llamar la atención el tiempo, dinero y esfuerzo que los habitantes de Texcoco invierten en sus festejos. Ante tal situación no es difícil preguntarnos por qué tal disposición por parte de la gente para participar como elemento activo en estas acciones festivas, por qué están dispuestos a gastar el producto de varios meses de trabajo en ellas, qué encuentran en las fiestas que incita a dedicarles mucho tiempo, por qué la modernidad no ha logrado hacerlas desaparecer, por qué no invierten su poco excedente en mejorar su situación material.

Somos conscientes de que en la tradición antropológica estas preguntas han sido recurrentes, pero la aportación consiste en analizar una práctica cultural con referencia a la antropología simbólica de Víctor Turner, quien desarrolló una categoría conceptual para estudiar la dinámica de los procesos sociales, entre los que destacan la noción de ritual, drama social, experiencia y *performance*. En este trabajo se retoma, concretamente, tanto a la experiencia como al *performance* como fases de un mismo proceso de significación que están íntimamente ligados; pues una experiencia no estará completa sin que uno de sus momentos sea actuado. Con lo anterior se quiere decir que al analizar el simulacro de la Batalla del 5 de mayo como un género performativo tendremos una respuesta alternativa y/o complementaria a las perspectivas economicistas o funcionalistas con las cuales tradicionalmente se han abordado dichos fenómenos. Indagar la dimensión simbólica, entendida como sistemas de significación, nos dará luz sobre los valores y normas de una comunidad, sobre las características de su estructura social, y las tensiones y conflictos registrados en su seno.

En este sentido, el trabajo inicia con el planteamiento teórico fundamento en Víctor Turner, posteriormente se realiza la descripción etnográfica del simulacro de la Batalla del 5 de mayo en la comunidad de San Miguel Tlaixpan, para finalizar con el análisis que retoma la aportación de Turner para perfilar su significado o significados.

El sustento teórico

Turner (1987) pensaba que el material básico de la vida social es el *performance*; el hombre es un hombre que representa papeles continuamente: es un *homo performans*. De ahí que contemplara la posibilidad de que los diferentes grupos sociales y culturales se comprendieran por medio de sus *performances*.

Con lo anterior, como premisa, en la *Antropología de la performance* (1987) Turner postula que los actos de representatividad, como las fiestas, carnavales, teatro, mascaradas, danzas, desfiles, conciertos, mítinges expresan para la mirada atenta principios, valores, realidades, fines y significados.

El *performance* es un acto de dramatización en el que sus participantes no sólo representan lo pre establecido en un guión, sino que consiste en una traducción, una transformación, un desplazamiento en el que se reelabora, recrea e interpreta lo relatado o escrito (Díaz, 2008).

El objeto privilegiado del *performance* es el cuerpo humano que dramatiza y experimenta. Un cuerpo situado en un tiempo y lugar determinado, un cuerpo al que se le somete a técnicas, hábitos, poderes, disciplina para ser capaz de producir ciertos efectos. De ahí que los actores que se preparan para participar en un *performance* deben ser sometidos a ejercicios rigurosos para lograr un nivel de excepcionalidad en su cuerpo, ya que en la situación performativa el cuerpo es utilizado de manera distinta al dado de forma cotidiana.

El *performance* es un hacer que tiene como finalidad describir ciertas acciones que están transcurriendo, ejecutadas en sitios específicos, atestiguadas por otros o por los mismos participantes (Díaz, 2008). En sus actuaciones, los participantes en el *performance* inducen a la reflexión porque al actuar se revelan creencias, tramas conceptuales, técnicas corporales, formas de vida, convenciones y expectativas culturales. Pero también retrotrae a lo ya hecho, a lo concluido, a lo recordado, a lo olvidado y vuelto a recordar.

De esta forma, el *performance* constituye un acto de introspección creativo durante la cual los eventos y parte de la experiencia vivida es resignificada. Bajo este supuesto está la premisa de Turner (1987) de que el hombre es un animal autoperformativo, en el *performance* el hombre se revela a sí mismo y

a los otros en la historia, en los procesos sociales. Por medio de su actuación reexperimenta el pasado, lo retrotrae pero en un sentido prospectivo, gracias a lo cual se puede establecer metas y modelos de la experiencia futura.

De ahí que para Turner la actuación sea detonante de la configuración de una nueva estructura de experiencia: el *performance* es una motor de la experiencia que transforma la relación con el mundo del o de los participantes, al tiempo que favorece lo asignación de significados a la experiencia (Ferreiro, 2006).

La performance retrotrae lo ya hecho, a las performances ya completadas, concluidas, recortadas, olvidadas, que atraviesan e implican campos discursivos preexistentes [...] tal retrotraer no supone solo repetir en el presente performativo, todavía no complementado, ni concluido, todavía abierto a la posibilidad de interpelar por sus efectos emocionales y políticos, de interpelar esas relaciones sociales y hábitos corporales que consagra y reitera. Abierto para transformar lenta, tenazmente sus tópicos, metas y elementos o a resignificarlos (Díaz, 2008: 40).

La actividad performativa del ser humano entraña una dialéctica entre el fluir de la vida (estado en el cual parece que las acciones tienen una lógica interna que no requiere de nuestra intervención consciente) y la reflexividad (que supone la capacidad de interrumpir la experiencia del fluir y sumergirnos en otra para comprendernos y transformarnos (Díaz, 2008); ambas experiencias permiten su inteligibilidad mutua. No obstante, el *performance* es tratado a la manera en la que un editor de una película maneja los fragmentos de un filme, dichos trozos pueden ser reacomodados, reconstruidos en la búsqueda de un orden, haciendo su propia interpretación de los hechos representados.

En sus *performances*, los grupos reexperimentan los códigos identitarios y ponen en juego su capacidad reflexiva en dos niveles: 1) como actores en cuyo papel pueden llegar a conocerse mejor; y 2) en el que se comprenden a sí mismos, a partir de la observación, la participación en los *performances* generados y representados por otro grupo de seres humanos. En el primero, la reflexividad es singular, aunque actuada en un contexto social; en el segundo, la reflexividad es plural y supone la presencia del otro y de la diferencia (Turner, 1987).

El sustento etnográfico

San Miguel Tlaixpan es un poblado del somontano, ubicado a escasos 10 km de la cabecera municipal de Texcoco; corresponde a la zona en donde

los cerros descienden a la llanura. En este pueblo los principales cultivos comerciales son los frutales, las flores y, como cultivos de subsistencia, el maíz y el frijol. Se caracteriza porque sus casas tienden a agruparse alrededor de la iglesia y de la plaza cívica, pero se encuentran más dispersas que los poblados de la llanura del lago de Texcoco. Es una comunidad en donde todos hablan español y únicamente unos pocos ancianos entienden el náhuatl. No obstante, la mayoría de las parcelas o solares domésticos se siguen identificando con términos en náhuatl (Zacatenco, Teopanixpa), así como los nombres de algunos artículos domésticos como el *meclopil* (piedra para moler). Salvo este detalle, su aspecto es el de un pueblo mestizo.

La tradición indígena náhuatl se ha ido diluyendo poco a poco, en parte porque en su historia reciente, principios del siglo XX, ocurrieron problemas entre familias de San Miguel que llegaron a niveles de violencia preocupantes, por lo cual muchos abandonaron sus parcelas y sus casas. Del tal modo que la gente originaria de San Miguel es poca comparada con la que ha ido llegando de otros lugares; incluso actualmente habitan varias familias extranjeras en este poblado.

En San Miguel Tlaixpan, además de las fiestas propias del calendario litúrgico, cada año se lleva a cabo una festividad que toma como referencia un hecho histórico, ésta es la representación de la Batalla de Puebla el día 5 de mayo. Es tal la importancia que la gente le concede, que varios tienen dentro de sus metas visitar personalmente los Fuertes de Loreto y Guadalupe en la ciudad de Puebla, como si fuera un equivalente a la visita a la Villa de Guadalupe. Los migrantes que se encuentran en Estados Unidos mantienen el contacto con esta festividad gracias a los videos que sus familias les envían.

Realmente la gente de San Miguel desconoce cómo y por qué se inició el simulacro. Algunos se atreven a aseverar que se debe a que algunos habitantes de este lugar pelearon en dicha batalla. Sostienen que como desde siempre se han dedicado a las flores y a la fruta, cierto día cuando se dirigían a comerciar sus productos a Calpulalpan, Tlaxcala, algunos hombres fueron enrolados en el ejército mexicano para pelear en contra de los franceses. Cuenta la leyenda que hasta ese momento los mexicanos iban perdiendo y que con la ayuda de los indios los esperaron en Puebla y ahí, defendiéndose como pudieron, les ganaron.

Otra versión afirma que los franceses llegaron por este rumbo huyendo de los zacapoaxtla. Los indios que conocían bien el terreno sabían que más adelante había una barranca muy profunda y que si les cortaba un puente, no había escapatoria para los soldados de Francia. Así que lo hicieron, y los

franceses empezaron a caer en la barranca hasta que ésta se llenó de tal modo que los que venían al final pudieron cruzarla pisando los cuerpos inertes. La ubicación de la barranca, se dice, está en el camino de Calpulalpan, porque la gente que ese año acudió a la fiesta de ese lugar afirmó que aún había trozos de tela roja y azul atorada en un arbusto conocido como *huizcolotes* o uña de gato. Incluso, hubo quien sostuvo que los gritos de los franceses se escucharon hasta San Miguel, cuando quedaron ensartados en las espinas de los *huizcolotes*.

Lo que sí se puede decir con más certeza es que el simulacro se viene representando desde aproximadamente 1920, porque son tres generaciones ya las que han participado en él. La tradición, los personajes y la pertenencia al grupo se heredan en las familias. Varios de los que ahora rebasan los 60 años de edad relatan que ellos iniciaron su participación siendo niños influidos por alguno de su propia familia. Por ejemplo, los personajes principales están siendo representados por los hijos de quienes los representaron con anterioridad. El vestuario, las armas y demás parafernalia se conserva con sumo cuidado y no es raro encontrar en la casa de los participantes, en un lugar especial, el arma, el morral o el machete con los que se atavían.

En esta representación existen personajes y grupos bien definidos con acciones preestablecidas. En ella se escenifica la lucha entre el ejército mexicano en contra del invasor ejército francés. Cada uno al mando de sus respectivos generales y los personajes políticos que la historia relata participaron en los tratados que llevaron a Napoleón III a invadir a nuestro país. No obstante, la apropiación popular ha hecho una síntesis e identificación entre pasado y presente.

A finales de abril, la población de San Miguel empieza a notar el movimiento que provocan los preparativos para el simulacro. Éste es organizado por las autoridades civiles del lugar, quienes se encargan de empezar a colectar las cooperaciones con las que se financiará todo el festejo. Como sucede con las festividades religiosas, la gente del pueblo debe aportar cierta cantidad de dinero, aunque es menor a la aportada para la fiesta del santo patrón, y esto les otorga derecho a tener agua de riego, panteón y servicios de la iglesia. Luego, los delegados forman comisiones para construir el *Cerro de Guadalupe*, elaborar las balas de pólvora, si es necesario se manda confeccionar parte del vestuario. El dinero reunido sirve también para regalar un cerdo a cada grupo participante. Así, cuando se aproxima el 5 de mayo, se puede escuchar en el pueblo a los músicos ensayando con el teponaxtle y la chirimía, y los estruendos que provocan los ensayos con la pólvora. Por su parte, los hombres en sus domicilios empiezan a limpiar sus armas y a revisar que su vestuario

se encuentre en condiciones óptimas, de lo contrario lo mandan reemplazar con la costurera del pueblo. Luego acuden con los organizadores para que se les anote en la lista que se elabora para llevar el control de los participantes.

Llegado el 5 de mayo, todo empieza por la mañana con un desfile en el que participan los niños de las escuelas desde el nivel preescolar hasta la secundaria, atrás de los estudiantes viene la carreta que transporta a las personas caracterizadas como Benito Juárez, Miguel Negrete, y a caballo va el general Ignacio Zaragoza. Luego de ellos desfila el ejército mexicano dividido en dos grupos, primero aparecen hombres que van a caballo vestidos de charro, lo que nos hace inferir que se trata del mexicano mestizo; posterior a ellos vienen los *nacos*, que aunque la historia nos dice que son los zacapoaxtlas, aquí son solamente indios. Estos indios o *nacos* se atavían con calzones y camisa de manta, huaraches, un enorme sombrero, untan su cara con tizne y portan un rifle y un *cacaxtle* o morral en donde llevan un tlacoyo de grandes dimensiones (unos 40 centímetros de largo) y nopales, alguno que otro además lleva una zalea de conejo, pues la gente de mayor edad recuerda que antes no se ponían puestos que vendieran comida y la gente incluía en los preparativos salir a cazar conejos para guisarlos ese día y comerlos. Los *nacos* vienen bailando, cada uno a su modo, al son del teponaxtle y la chirimía, disparando al aire de vez en vez sus rifles. Pero también participan *nacas*. Algunos hombres se visten de mujer, incluido el niño en brazos, para acompañar a los hombres.

En contraste viene el ejército francés marchando con orden y disciplina. El soldado invasor viste pantalón que le llega a la rodilla en color azul, camisa roja y una gorra del mismo color, las piernas las cubren con medias de popotillo y zapatos negros. Maquillan su rostro de blanco y pintan con colorete sus mejillas para simular que son blancos, casi todos llevan lentes oscuros. Su equipo de batalla lo cargan en la espalda, éste consiste en un rifle o escopeta, una cobija enrollada, una *baguette* (bolillo largo) y una taza de loza fina. También participan hombres vestidos de mujeres que representan a las francesas. Cada contingente lleva en la retaguardia sus respectivos *cañones* que no es otra cosa que un tambor de metal atornillado a un trozo del tronco de un árbol con ruedas, eso sí pintados de verde, blanco y rojo en el caso de los mexicanos, y azul, blanco y rojo para los franceses. No pueden faltar, asimismo, las banderas de México y Francia. En esta parte del festejo participan niños y niñas vestidos ya sea de *nacos* o franceses.

Después de recorrer las calles principales del pueblo, llegan a la plaza y ahí se efectúa una ceremonia cívica organizada por los maestros de las escuelas. Una vez terminado el acto, todos se retiran a comer.

Con los cerdos que les donaron los delegados, franceses y *nacos* organizan su comida, cada grupo por su lado. Los demás víveres para la comida, arroz, refrescos, mole, etc. lo costean con la aportación de todos ellos. Durante la comida aprovechan para ponerse de acuerdo con quiénes se va a luchar en el campo de batalla.

Entre tres y cuatro de la tarde, todos deben estar ya de regreso en la plaza cívica para iniciar con el simulacro. El escenario es un gran terreno en cuyo centro se construye un templete de unos cinco metros de altura y dos rampas de acceso que representa el Fuerte de Guadalupe. El *cerrito*, como comúnmente lo conocen, está hecho de madera y ramas. En lo más alto hay una campana y una imagen de la Virgen de Guadalupe. En uno de los extremos del campo de batalla hay otro templete de dos metros de altura aproximadamente, en donde se colocan varios escritorios y sillas. Aquí se instalan Juárez y sus ministros.

El simulacro empieza con la escena en la que Juárez recibe la noticia de que las tropas francesas han desembarcado en territorio mexicano y hay una serie de diálogos que resultan inaudibles pero que la gente dice que son los tratados, casi al mismo tiempo entran en el campo de batalla las tropas francesas y empiezan a correr alrededor del *cerrito*, se suben a él y tocan la campana. Enseguida Juárez envía a Zaragoza a combatir a los invasores, lo acompañan los mexicanos de a caballo, quienes entran y comienzan también a girar en torno al *cerrito*. En esta primera escaramuza los mexicanos no pueden con los franceses. Al correr se dan las primeras escaramuzas. Luego las acciones pasan al *cerrito*, ahí hay otro diálogo entre los generales franceses y mexicanos, el cual termina mal pues se rompen los tratados. Aquí es cuando hacen su aparición los *nacos*, mismos que entran corriendo y bailando con sus músicos. Con su arribo refuerzan a los mexicanos y entonces empieza *lo bueno*, al menos lo que la gente que se ha congregado en torno al escenario espera ver. A esta altura del simulacro, los soldados mexicanos no pueden con los franceses a pesar de que están en condiciones de superioridad, pues éstos luchan a pie y los mexicanos a caballo. Los *nacos* y *nacas* corren, bailan, trepan al *cerrito*, desde ahí se dejan caer, tocan la campana, o bien saltan, luchan cuerpo a cuerpo con los franceses de manera que provocan risa a los espectadores. La chirimía y el teponaxtle suenan en lo alto del *cerrito*, y alternadamente se van haciendo estallar los *cañones* y se lanzan disparos al aire. Realmente la gente que acude a esta fiesta viene a ver esta parte. Pocos saben o conocen la secuencia de la representación, los diálogos son ininteligibles y los espectadores se retiran una vez que esta parte ha concluido, por ello al final la mayoría se ha ido. Cuando las tropas francesas se encuentran casi exhaustas, empieza la parte en donde

se les corretea para despojarlos de sus armas. Al final, el ejército francés ya desarmado es capturado y fusilado.

El simulacro finaliza al anochecer, los soldados franceses y mexicanos se retiran empolvados, sudorosos, con las ropas rasgadas y algunos con las heridas que les dejó la batalla. Cansados pero felices van a la delegación para que se les entregue la recompensa a su esfuerzo: el boleto para entrar ese día gratis al baile público.

Participar y organizar el simulacro del 5 de mayo en San Miguel Tlaixpan significa un costo muy elevado para una comunidad de escasos recursos. Toda la población aporta dinero para el festejo, además del trabajo que le asigne la delegación. Cada participante debe costear su vestuario, el cual debe apegarse a lo que ellos consideran como *original*; para ello consultan libros de historia, usan como modelo los uniformes que aparecen en las ilustraciones. Para conservar la imagen disciplinada del ejército francés, todos los que participan en ese bando mandan confeccionar sus uniformes conjuntamente para que sean idénticos. Además del vestuario, todos adquieren un rifle o pistola, que parezcan antiguos y contribuyen con efectivo para la comida de ese día. Incluso varios poseen armas muy valiosas por su antigüedad y por ser de plata.

El caso de la *naca* merece atención aparte, los hombres que realizan este papel tienen mucho cuidado en preparar su personaje. Las enormes enaguas, blusa bordada, faja, rebozo, huaraches, peluca, maquillaje, aretes y collares representan un gasto elevado. Si además pensamos que el vestuario terminará rasgado, sucio y muy maltratado por la refriega militar, concluimos que cada año se renueva.

Los personajes centrales como Juárez, Zaragoza, Negrete, Fourier y el general Juan Francisco también se encargan de adquirir sus trajes. Si no se tiene caballo y el personaje lo requiere, además hay que rentar uno. La creencia local afirma que si a alguien le gusta salir en el simulacro, entonces debe pagar y conseguir su equipo. Asimismo, se oyen fuertes críticas a quienes intentan cobrar por su participación. Regularmente esto ocurre con aquellos hombres que realizan los personajes principales, aquellos que tienen diálogos. Por ejemplo, un personaje muy importante para los *nacos* es el general Juan Francisco. Éste es quien los comanda, debe saber náhuatl pues en esta lengua se dirige a sus combatientes y en ella llega a cantar el himno nacional al final del simulacro. Este papel lo representaba un señor que vivía en Santa María Tecuanulco, comunidad vecina pero ya en la sierra de Texcoco; al morir, su lugar fue ocupado por su hijo, quien ahora lo realiza. El nuevo Juan Francisco también sabe hablar el náhuatl y cada año se le invita porque en San Miguel ya se perdió esta lengua indígena.

Sin embargo, no sólo es dinero lo que se aporta para formar parte del simulacro, también hay tiempo y esfuerzo en su participación. Hombres que trabajan fuera de la comunidad suelen pedir sus vacaciones para que coincidan con los primeros días de mayo, para así estar libres y representar un papel en el simulacro. Aunque no se ensaya en sí debido a que los personajes centrales ya se saben de memoria su papel, cuando menos el 5 de mayo deben estar todo el día, sin ningún otro compromiso para dedicarlo en su totalidad a la fiesta. Las esposas, madres y/o hermanas ayudan a caracterizar a los actores, preparan la comida y los acompañan durante su función.

Por otro lado, el desfile dura entre tres y cuatro horas, lo cual es suficiente para agotar a los participantes, pero falta la batalla. Ahí el esfuerzo físico es enorme pues hay que correr, saltar, bailar, luchar cuerpo a cuerpo y no es raro que salgan combatientes de ambos bandos lesionados. Al finalizar es fácil observar cómo ya no se pueden ni mover los antes entusiastas participantes. Sin embargo, van por su boleto para entrar al baile, aunque seguramente no bailarán. Todos comentan cómo a la mañana siguiente se encuentran llenos de moretones y con los pies hinchados de tanto jugar.

El análisis

Como se planteó en la introducción, en este caso etnográfico podemos plantear la pregunta que durante mucho tiempo ha inquietado a los antropólogos y no antropólogos, ¿para qué tanto esfuerzo, tiempo y dinero dedicado a este festejo? Es que estamos ante otro *sacrificio inútil*, formas de *autosabotaje económico*, ¿qué gana la gente al tomar parte en el simulacro? Cuando a un participante se le inquieta, responde que participa porque le gusta; sin embargo, ¿en qué consiste ese gusto? Todo parece indicar que en hacer reír a la gente, que los espectadores se diviertan, pasar un día de disfrute. Sin duda en una sociedad extremadamente formal, seria, juiciosa y sensata, por un intersticio observamos una parte lúdica en donde sus hombres desfogean esa parte juguetona del ser humano. Este tipo de manifestaciones pueden tener una interpretación psicológica o psicoanalítica: liberan las pulsiones que la sociedad controla fuertemente en los tiempos ordinarios, tienen un efecto catártico; establecen una relación diferente con los otros y brinda también la posibilidad de jugar con un otro —personaje encarnado—. El caso de la *naca* nos permite constatar este objetivo. Aunque son varios los hombres que se visten de mujer para el simulacro, no se tiene la misma percepción de ellos. Por varios años, el lugar de la *reina naca* lo ha ganado un señor de aproximadamente 50 años de edad, él en su juventud practicó la lucha libre con

una complejión robusta y de poca estatura. La lucha libre le ha permitido realizar su papel con más agilidad y gracia que los demás, pues sabe caer sin lastimarse. En ocasiones en que se ha hecho un concurso entre las *nacas*, él ha ganado por hacer reír y disfrutar a la gente, porque afirman que tiene más experiencia y creatividad, ése es su orgullo, y su hijo ahora trata de seguir sus pasos. Ambos afirman que nadie les gana en el arte de divertir a los espectadores. Comentan que en una ocasión los delegados trataron de prohibir que las contiendas derivaran en una revolcada por el suelo, es decir, que fueran tan rudos, pero tuvieron que rectificar porque los mismos combatientes se negaron a separarse, argumentando que ellos se habían puesto de acuerdo y se iban a aguantar sin quejarse, además *qué chiste, sin revolcadas la gente no se divertía*. Los jaloneos, saltos desde el cerrito, montar a caballo, rodar por el suelo, *jugar*, requieren de habilidad y fuerza física, cuestión que no los exenta de salir golpeados.

Por otro lado, también entra en juego el prestigio social. Es común escuchar cómo a ciertos habitantes de San Miguel los asocian con su personaje del simulacro; así, si uno pregunta por el señor X, el que sale de Juárez, la gente lo ubica con mayor facilidad. También el prestigio tiene un gran peso a la hora de invitar para la participación. Por ejemplo, el personaje que dirige a los soldados franceses es encarnado por un señor de aproximadamente 60 años de edad, él se inició a los ocho como *naco* y en su juventud se cambió al bando francés porque ya sólo había ocho franceses y un caballo en ese momento. Convenció a un vecino del pueblo con tipo *de francés* —tez y cabellos claros— para que saliera de Fourier y él se comprometió, a cambio, a organizar a los soldados invasores. Desde entonces él se encarga de esa tarea. Afirma que se debe tener la habilidad para convencer al hablarles y energía para disciplinarlos. Como el francés era un ejército en toda la extensión de la palabra, él se encarga de que marchen en orden, bien formados; *los nacos aunque quieran no saben cómo* a diferencia de los franceses. Pero también recibe ayuda de la misma tropa para controlar a los quejosos o indisciplinados, pues entre todos les dicen que si no les gusta es mejor que se vayan porque ahí se va a obedecer.

Sin embargo, más allá de explicaciones funcionalistas, el simulacro del 5 de mayo podemos analizarlo como un género performativo (Turner, 1987), un *performance* cultural originado en el drama social de la invasión francesa a nuestro país, el cual saca su significado y fuerza de este hecho histórico. Este género imita por mimesis la forma procesual del drama social y ello, en parte, a través de la reflexión, le asignan un significado. En palabras de Víctor Turner, el hombre es un animal autoactuante (*homo performans*), todo el mundo

es un escenario, las actuaciones de este hombre son en un sentido reflexivas, pues en la actuación se revela a sí mismo. El actor puede llegar a conocerse a sí mismo más a través de la actuación o representación, o un grupo de humanos puede llegar a conocerse él mismo mejor por medio de la observación y/o participación en las actuaciones efectuadas y representadas por otro conjunto de seres humanos.

Esta perspectiva teatral se basa en el supuesto de que la reflexividad en la actuación o representación es posible porque entre alter y ego se comparte una sustancia, y ambos se reflejan mutuamente, y aunque alter no modifica demasiado a ego, sí le dice a ego lo que ambos son (Turner, 1985: 187). Así, todo *performance* es la representación de uno mismo en la vida diaria, comunicando a través tanto del lenguaje verbal como del no verbal.

El *performance* proporciona a los hombres una experiencia vivida, entendida como una relación estructural entre los componentes cognitivo, afectivo e innatos, es decir, la experiencia en el hombre se teje del pensamiento, sentimiento y voluntad. Entonces, ¿qué significa el simulacro? ¿Qué es lo que lleva a la gente de San Miguel Tlaixpan a participar en el simulacro? Si un grupo rastrea en su reciente o más distante historia, busca encontrar en ella una unidad estructural a cuyo carácter total hayan atribuido algo, todas las experiencias colectivas pasadas enfatizadas culturalmente. En ese rastreo, los habitantes de la región han encontrado la Batalla de Puebla como la unidad estructural que les proporciona la posibilidad de reflexión, primero, y luego de guía de acción como lo expondremos. Los hombres buscan en el pasado para entender e interpretar la unidad estructural de su vida social pasada, para explorar el carácter y la estructura de su visión del mundo, y las contradicciones hechas por sus diferentes partes (Turner, 1985: 200).

El significado surge de la memoria, en cognición del pasado, es decir, el significado es cognitivo, autorreflexivo orientado a la experiencia pasada; éste es el proceso denotativo. A éste le sucede el proceso evaluativo en el que se establece un valor generado del sentimiento o afecto que el hecho histórico ocasiona en el presente. Por último, una vez que se conoce y se valora, se deslinda un proceso operativo que surge de la voluntad, la cual se refiere al futuro.

Por medio del drama social somos capaces de observar los principios cruciales de la estructura social en funcionamiento y su dominio relativo en puntos sucesivos del tiempo, así el simulacro del 5 de mayo se convierte en un *almacén reflexivo*, parafraseando a Turner, de la comunidad, su conocimiento de ella misma para poner alguna parte especial de su vida en firme y definitivo control a través de poner símbolos y acciones extraordinarias o con

cosas comunes, pero utilizadas en forma poco común para llamar la atención (cañones, gran tlacoyo, tizne en la cara, anteojos negros, etcétera).

El simulacro, al igual que otros rituales, tiene procedimientos que implican la repetición, la *actuación* consciente, la estilización, el orden, un estilo de presentación evocativa de escenarios que tiene la intención de producir un estado de mente atenta para provocar la reflexión y la retrospección. Así, asumimos que el significado del simulacro es retrospectivo y descubierto por la acción selectiva de la atención reflexiva.

Trabajemos primero sobre el significado. El simulacro es un hecho simbólico complejo en el que se interrelacionan varias dimensiones semióticas. Los desplazamientos se acompañan con música, el cuerpo de los participantes se viste y adorna para que tenga mayor fuerza expresiva en oposiciones binarias, el escenario supone una preparación visiblemente semantizada; el *cerrito* que constituye el centro con la Virgen de Guadalupe y la bandera mexicana en lo alto. La actitud de unos y otros: los franceses marchan con seriedad y disciplina, mientras los nacos en actitud irreverente y desordenada, todo esto se convierte en un registro signico. Todos los aspectos de la representación están cargados de significación y se combinan para producir un mensaje global, este elemento comunicativo se ve facilitado por la intención de desarrollar una “narración”.

El procedimiento de este ritual, como todos los ámbitos semióticos, es la transformación de ciertos elementos físicos en un conjunto de señales discriminatorias, concebidas como oposiciones binarias (Lévi-Strauss, 1969). De tal forma podemos observar rasgos distintivos en los participantes formados por la presencia o ausencia de cierta propiedad. Por lo cual podemos afirmar que, como en cualquier sistema de comunicación, los indicadores carecen de significación en sí mismos, ya que sólo adquieren significado como miembros de un sistema. Cada código pone a funcionar pares de oposiciones que, debido a su contraste, convierten en significativos los aspectos sensoriales.

Teniendo en cuenta que la formación de pares de oposición puede ser de diversos tipos (López, 1998), mencionaremos los siguientes:

- Contradicторios: p/no p (tlacoyo/*baguette*)
- Contrarios: orden/desorden
- Complementarios: naco/naca; francés/francesa
- Asociados: bandera mexicana/bandera francesa
- Simétricos: infantería mexicana/infantería francesa
- Asimétricos: caballería mexicana/infantería francesa

Por otra parte, los grupos de elementos significativos con frecuencia se conforman en triángulos semánticos, en los cuales podemos observar que se atraviesan dos ejes de contraste que constituyen un campo de oposiciones ternarias.

En un nivel de mayor profundidad, el simulacro del 5 de mayo como una formación simbólica maneja tres niveles diferentes de existencia:

a) Un nivel profundo que consiste en una *lengua kinético-teatral* de carácter inconsciente, esto es, un conjunto de elementos y normas que no están empíricamente en escena, por ello no son percibidos por los participantes y espectadores, pero que se ponen en práctica al actuar. Es decir, la conformación de dos bandos en pugna pone de manifiesto el principio de oposición relativa que apunta a la identidad con exclusión de los “otros”. Pero aquí tenemos dos conjuntos de “otros”, los “otros” al interior del sistema, mexicano mestizo/mexicano indio, oposición complementaria que forma un solo sistema del cual indios y mestizos toman su significado, pues la identidad de uno lleva necesariamente la identidad del otro, y los verdaderos “otros” que se encuentran fuera del sistema: los no mexicanos/franceses.

En este proceso ritual se desplaza la complejidad de contradicciones ordinarias, y a través de la riqueza simbólica permite plantear la solución a la pregunta ¿quiénes somos?, ¿cómo somos? El mexicano mestizo no puede sólo identificarse en oposición al extranjero, necesita del componente indígena para distinguirse del “otro”. La personalidad indígena alegre, irreverente, desordenada, osada, intrépida; valores que se ponderan en una sociedad con un pasado indígena muy reciente son los que le permiten lograr la victoria sobre el “otro” extranjero. La Batalla de Puebla, drama social y referente histórico, inspira el armazón discursivo de este proceso ritual (género performativo) y se convierte en una suerte de metatópico que sirve para pensar o reflexionar los hechos y los personajes desde otra perspectiva, poniendo en juego lenguajes tanto verbales como no verbales. El simulacro de la batalla de Puebla sirve para que estas comunidades estructuren el pensamiento y su experiencia, a través de oposiciones binarias que propician la reflexión sobre el pasado que, al mismo tiempo, sirve para vivir el presente y proyectarse hacia el futuro. Los mexicanos no somos totalmente mexicanos sin el sustrato indígena, ése parece ser el mensaje. Durante la invasión francesa a nuestro país se generó este drama social, ya que en ese momento se suspendió la normatividad de la vida social, surgiendo con ello un conflicto pues no es

ordinario que un país invada a otro. Aquí observamos una erupción de lo indeterminado.

Para Víctor Turner, los *performances* manipulan símbolos de manera consciente, así se recobra la Batalla de Puebla como un factor de unidad nacional. Se recrea dicha batalla con un sentido diferente, creativo, pues se interpreta como una unidad narrativa presente que da significado al pasado, ubicando históricamente a los sujetos.

Este drama social podemos concebirlo como un proceso de conversión de valores y fines particulares, lo mexicano frente a lo no mexicano, distribuidos en los actores en un sistema con significado compartido o consensual. De esta unidad empírica del proceso social se deriva el *performance* que hoy conocemos en San Miguel Tlaixpan, precisamente en la fase restitutiva, altamente ritualizada. El simulacro confronta, entonces, los problemas y contradicciones del proceso social, cerrando la brecha que se abrió entre normas y ofensa, y la posterior reconciliación de las partes involucradas; todo ello para dar significado al presente. Esto significa que el simulacro de la Batalla de Puebla, como ritual cívico en donde se identifica un grupo opresor, se convierte en una crítica social al presente asociada a los procesos políticos contemporáneos, incluso puede considerarse un ritual de rebelión, debido a que en algún momento los franceses pueden simbolizar o representar a los opresores.

- b) Un nivel semiconsciente donde las reglas se vuelven operativas y visibles, que son objeto de observación directa. Como lo anotamos, oposiciones, correlaciones, inversiones y sustituciones empíricamente observables.
- c) Un tercer nivel en el que hallamos una muy amplia variedad de estilos expresados por individuos que Jáuregui (1996, 22) ha denominado ideolectos teatrales, o *ideoverse* de Theodore Schwartz (citado por Turner, 1985: 186) dentro del giro posmoderno, en el que lo cognitivo ahora comparte importancia con la volición y el afecto. Es decir, desde la perspectiva de Turner, que compartimos, en este proceso la actuación está hecha por seres humanos totales en su calidad de sujetos concretos, no abstractos, que aunque entidades socioculturales generalizadas, cada una tiene su especificidad cognitiva, evaluativa y afectiva de los hechos sociales en su campo sociocultural. Dicho en términos de Rodrigo Díaz (1997), hay una evidente pluralidad de perspectivas desde las cuales los individuos interpretan y viven los rituales, pues el sistema de creencias y significaciones no es homogéneo o equivalente en todos los individuos.

Lo anterior se manifiesta en la habilidad y creatividad que ponen en juego los participantes para divertir al público que los observa, cada uno le imprime su propia personalidad.

No queremos dejar de señalar que la relación entre estos dos últimos niveles, el semiconsciente y el ideolecto teatral, permite que los participantes en el ritual concilien la estructura afectiva de los valores individuales (cada individuo elige un determinado estilo) y los del grupo (que le impone ciertos límites a tal elección); o sea, que los hombres que participan en el simulacro del 5 de mayo tienen la facultad de elegir libremente su vestuario, su actuación, pero dentro de los límites impuestos por la tradición.

El ritual cívico del 5 de mayo lo identificamos como una inversión de la danza de santiagos, versión de moros y santiagos que se baila en la región Texcoco,¹ debido a que en aquélla pierde lo mexicano indígena en la batalla contra el mexicano mestizo. Por el contrario, en este *performance* gana el mexicano gracias a su componente indígena.

Conclusiones

La concepción de *homo sapiens-faber-oeconomicus* no ve más que un ser realista, directamente prendido de las materialidades del mundo exterior, oculando la parte del enorme imaginario humano. No obstante, el *homo consumans*² se hace presente en las fiestas, borracheras, juegos, danzas. La idea de consumación nos da luz sobre las dilapidaciones y prodigalidades. De este modo, llevamos en nosotros no sólo un principio de economía, sino un principio de lapidación y de disipación. El principio de consumación y el género performativo parecen totalmente irracionales para el *homo oeconomicus*, pero se vive no sólo para sobrevivir, sino también para vivir plenamente, lo que se realiza a la temperatura de la autodestrucción, la cual es al mismo tiempo una temperatura de regeneración. Por ello, cada año, específicamente el 5 de mayo en San Miguel Tlaixpan podemos atestigar esta regeneración social.

Durante este *performance*, los participantes actúan “mi yo comportándose como si fuera alguien más”, “como si yo no fuera yo”, permitiendo a los individuos volver a ser lo que alguna vez fueron o volver a ser lo que nunca fueron, pero quisieran haber sido, o bien, lo que quisieran ser (Díaz, 2008).

1 Para mayores datos al respecto véase Jáuregui (1996).

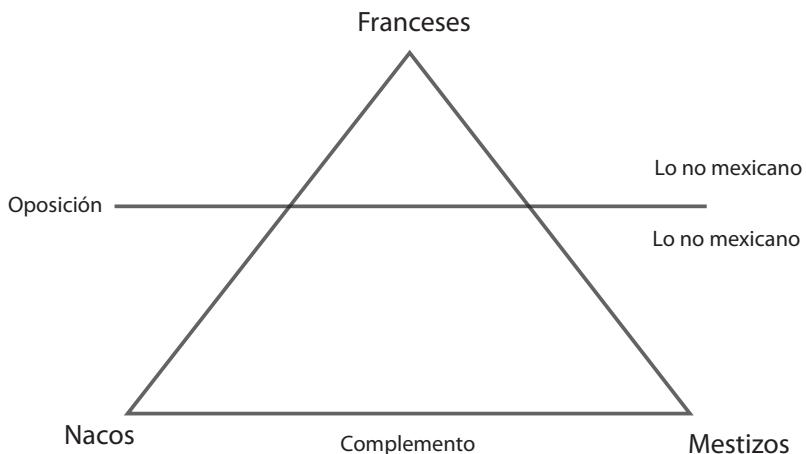
2 Término utilizado en el título de la obra de Charles Champetier, *Homo consumans, Archéologie du don et de la dépense Arpajou*, Le Labyrinthe, 1994, citado por Edgar Morin (2003).

De este modo, el *performance* tiene el poder de producir en los participantes y en los espectadores una vigorosa impresión de la realidad, capaz de hacer creer, de seducir y afectar la sensibilidad despertando emociones más intensas y vívidas de las que ocurren en una situación real (Schechner, 1985, citado en Díaz, 2008).

Bibliografía

- Díaz Cruz, Rodrigo (2008), “La celebración de la contingencia y forma. Sobre la antropología de la performance”, en *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 69.
- Díaz Cruz, Rodrigo (1997), “La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia”, en *Alteridades*, revista del Departamento de Antropología de la UAM-I, año 7, núm. 13.
- Ferreiro, P. Alejandra (2006), “De dramaturgia y performances: los usos en la investigación de las artes escénicas”, en Marco Antonio Jiménez García, *Los usos de la teoría en la investigación*, México: Plaza y Valdés.
- Jáuregui, Jesús (1996), “Santiagos contra Pilatos: ¿La reconquista de España?”, en Jáuregui y Bonfiglioli, *Las danzas de Conquista. I. México Contemporáneo*, México: FCE, Conaculta.
- Lévi-Strauss, Claude (1969), *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires: Paidós.
- López Austin, Alfredo (1998), *Los mitos del tlacuache*, México: UNAM.
- Morín, Edgar (2003), *El método. La humanidad de la humanidad*, vol. V, Madrid: Cátedra.
- Turner, Víctor (1985), *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tucson Arizona: The University of Arizona Press.
- Turner, Víctor (1987), *Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publication.

Anexo



Martha Marivel Mendoza Ontiveros. Doctora en Ciencias Antropológicas. Labora en el Centro Universitario UAEM Texcoco, Universidad Autónoma del Estado de México, México. Líneas de investigación: antropología y turismo, antropología simbólica, parentesco, mito y rito, patrimonio, interpretación del patrimonio. Publicaciones recientes: “Análisis estructural del compadrazgo yaqui”, en *Ciencia Ergo Sum*, vol. 10, núm. 3 (2004); “La gestión del patrimonio cultural como producto turístico”, en *Turismo: desastres naturales, sociedad y medio ambiente*, Plaza y Valdés, Universidad de Querétaro (2007); “El potencial turístico del patrimonio cultural de la ciudad de Texcoco”, en *Teoría y praxis*, núm. 5 (en prensa).

Recepción: 25 de marzo de 2008.

Aprobación: 25 de febrero de 2010.