

Presentación

La escisión del sustantivo *mito* permite imaginar un devenir: así, el adjetivo *mítico*, del lado del fenómeno de sentido, remite a la vida misma en virtud de la cual se *está-en-el-mito* como se *está-en-el-mundo*. Asimismo, con el adjetivo *mitológico* aludimos a la cuestión de la *significación*. En efecto, en sus dos acepciones básicas ('repertorio de mitos' y 'estudio de los mitos') este término remite al *logos*, esto es, a la articulación "racional" del mito, al modo de aprehenderlo, de transformarlo e incluso de analizarlo e interpretarlo. Lo *mítico* —energía intensa de sentido— despliega, pues, articulaciones significativas más o menos extensas y deviene *mito-lógico*. Asoma, entonces, un paralelismo (¿o una identidad?) con el recorrido de lo sensible a lo inteligible. La hermenéutica semiótica, atenta a ese recorrido, no es, por lo tanto, una hermenéutica del texto sino del *discurso*. Rito y mito aparecen como dos caras del mismo proceso simbólico; consecuentemente, lo esencial es la *intersemioticidad* de esos fenómenos privilegiados de la emergencia de *sentido*. Asumiendo estos asertos, el presente número de *Tópicos del seminario* en torno a *Rituales y mitologías* ofrece, desde diversos prismas, algunos análisis e interpretaciones del *discurso mítico*.

En el contexto de la pregunta por la posibilidad de interpretar los mitos científicamente, Gadamer presiente que no hay un método para llevar a cabo esa tarea y que, más bien, somos incapaces de interpretar los mitos porque son éstos los que nos interpretan a nosotros. Pero, en una perspectiva semiótica, cabe quizá responder con una pregunta que abre puertas: si los mitos

son los que nos interpretan, los que nos dominan, ¿por qué no tratar de conocer los *esquemas* de aquello que nos domina e interpreta y así conocernos mejor a nosotros mismos? El presente número sobre *Rituales y mitologías* tiene su punto de partida en la tercera repetición de una pregunta como esa, hecha y rehecha, desde nuestra condición, desde nuestro *tempo vital*. Está organizado de acuerdo con una imaginaria *línea del tiempo* en lo que se refiere al emplazamiento de los “metasememas de lo mítico”: lo poético-musical (Calame), lo religioso-cultural (Blanco, Quezada), lo político-cultural (Alonso), y lo fílmico-ficcional (Cubrejo). Como *Addenda*, incorporamos el profundo gesto de homenaje de Raúl Dorra a Ingrid Geist, que corona nuestro recorrido con una aproximación antropológica comentada desde la conmoción existencial y afectiva suscitada por la muerte de una persona tan querida y amada.

El común denominador de esas contribuciones se puede enunciar así: *el mito sería (esencialmente) semiosis o la semiosis sería (primigeniamente) mito*. Los discursos tomados aquí como objeto permiten identificar realidades intencionales encarnadas; esto es, orientadas *hacia sí y hacia otro* gracias a enunciados que se concentran o expanden guiados por la fuerza de una predicción. Desde otras pertinencias, la intención es una propiedad del “espíritu”. Lo que nosotros recogemos aquí es la *intención modalizada*, dicha, esto es, la *intencionalidad* como propiedad del discurso. El discurso mítico *hace sentido* que se objetiva tanto en el mito como en la religión, tanto en la arquitectura como en las artes plásticas, tanto en la música como en el cine y en la historia, tanto en la ciencia social como en la física. Ese discurso teje y deseja sin cesar —y de muy diversos modos— lo mítico y lo mitológico. De ahí que cuando decimos *discurso mítico* no estamos hablando de un “tipo” de discurso entre otros, sino del modo como llega a *ser discurso* cualquier discurso. En suma, del sobrevenir mismo del sentido.

En un artículo de notable factura, Claude Calame aborda la pragmática del mito griego en cuanto ficción. Apoyándose en

dos composiciones que, en la Grecia antigua, pertenecían al género del *mýoī* (*poesía en acción*), estudia las complejas relaciones que el mito establece, a través de los poemas, con su mundo de referencia. Esas relaciones fijan y afirman los recursos simbólicos de un mundo ficticio, entendido como “mundo posible”, cuya cohesión lógico-semántica depende fuerte, y paradójicamente, de las relaciones establecidas con el mundo natural y social externo en el momento mismo de la creación. El mito griego despliega su fuerza imaginativa articulando procedimientos de designación enunciativa y pragmática, consagrados en el genio de la lengua, con una expresión verbal y ritmada. De ese modo, aparece como un poderoso medio de acción poética y musical. En efecto, en la cadencia de sus formas poéticas, en los componentes lúdicos de sus formas de “permanencia” ritualizada, el relato heroico emerge como operador esencial de construcción simbólica, *anthropopoiética*, que da forma a la identidad cultural y religiosa del ser social en situaciones concretas de recepción institucional.

Unos pocos versos de Safo, muy fragmentarios, en ritmo eólico, permiten ilustrar ejemplarmente un fenómeno pragmático típico del poema mélico, a saber, el tejido entre pasado histórico de la comunidad cívica (el “mito”) y el *hic et nunc* de su *performance* (correspondiente al “rito”). Así, cuando las coordenadas espaciotemporales de la acción heroica se imbrican de modo estrecho con las coordenadas espaciotemporales de la acción cantada que representa la ejecución del poema, constatamos, no sin asombro, cómo el orden del “mito” penetra al del “rito”. Aquí, en esa interpenetración de los dos niveles enunciativos teorizados por Benveniste, reside quizás el aporte más relevante de este estudio: gracias al modo como el orden del discurso recubre al del relato, retorna el pasado heroico al presente de la ejecución cultural del poema. En su forma discursiva, el mito griego es también ritual. En este caso, la acción heroica evocada en el poema mélico es llevada por la voz del acto de canto, que se integra a un acto de culto. Mediante una poesía

musical y coreográfica, un relato mítico en acto (“ficcional”) es puesto en discurso ritual. Gracias a la relación activa con el mundo del *hic et nunc*, esto es, con una coyuntura histórica, cultural y religiosa concreta, ese mundo posible recibe su coherencia narrativa y semántica interna.

No obstante, en un poema mélico de Baquílides, que pertenece al género del epinicio (de elogio), Calame corrobora que esa imbricación en la narración poética del “mito” entre “relato/ historia” y “discurso” no es la única establecida por la pragmática de la ficción. Ese vínculo pragmático con el *hic et nunc* es también reforzado por una relación etiológica que es minuciosamente analizada en sus diferentes configuraciones a lo largo de este poema, que celebra la victoria de Piteas de Egina en el concurso atlético del pancracio en los Juegos Panhelénicos de Nemea. Esa victoria actual del joven Piteas encuentra su origen en el relato heroico de Heracles: una voz divina, en primera persona, relaciona la institución del concurso del pancracio, la lucha de fuerza, con la dominación heroica de la violencia del animal salvaje. Una polifonía auto-referencial da su impulso al poder configurador de heroicidad e inmortalidad típico de este género poético: de modo sucesivo, la voz profética divina, la voz de Cleo —musa de la gloria poética—, la voz coral del grupo de muchachas y la voz del grupo coral de jóvenes, a las que se suma la voz del locutor-yo, convergen en una sola voz que hace del poema ofrenda narrativa y musical con ocasión de una celebración ritual cívica.

Finalmente, Calame aprovecha las tesis expuestas, a saber, la cadencia conferida a la materia fónica, la sintaxis enunciativa que mezcla “relato” y “discurso”, la semántica poética fundada en la metáfora y la pragmática deíctica de una poesía en acción, no sólo para desechar el estatuto de autonomía semántica y de clausura estructural otorgado a la “mitología griega” sino para ir más allá y postular que el “mito” se confunde con su poética. En el caso griego, esa poética, eminentemente referencial, hace coincidir el tiempo y el espacio de los héroes con el presente del

elogio poético; en suma, ajusta las coordenadas en las que se emplazan los actos fundadores de los juegos o la genealogía de Éaco con las de la hazaña atlética en Nemea y su respectiva celebración ritual. En esa coincidencia, la victoria de Piteas, por ejemplo, encuentra su pertinencia y su verdad. Esa es la plataforma teórica para marcar distancia de la que sería una errónea distinción entre lengua, mito y conocimiento, característica del llamado evolucionismo de Cassirer.

Ahora bien, si esa poesía referencial de la antigua Grecia deviene fenómeno que, al final, pone en entredicho algunas distinciones de Cassirer, el rito de la Misa, tal como lo muestra paso a paso Desiderio Blanco, resulta ser, por el contrario, un objeto que, en cuanto práctica significante, permite reivindicar, en la perspectiva semiótica tensiva de Fontanille y Zilberberg, las principales intuiciones del filósofo de Marburgo en lo referido a la acción y al pensamiento míticos. En efecto, Blanco, que no sólo recurre al aparato crítico de la mencionada semiótica sino también a decisivos datos de teología e historia de la liturgia cristiana, encuentra en *I Corintios* el relato de la institución de la Eucaristía: su origen sería la Última Cena, cuyo espacio, el *Cenáculo*, en cuanto lugar aparte, separado, prefigura lo que será el *Templo* como espacio demarcado, recortado (*témenos*) en el que recae un “acento de sentido”, de acuerdo con una tesis central de Cassirer recogida por Zilberberg. El rito de la Misa se iniciaría, pues, en esa Última Cena que Jesús celebró con sus apóstoles la víspera de su Pasión y Muerte. La conexión entre testimonio y tradición establecida recientemente por Fontanille en *Soma y sema*, es, luego, la clave para entender la continuidad temporal y espacial de la transmisión de la mencionada práctica significante: un inmenso conjunto de cuerpos-actantes, capaces de guardar la “memoria figurativa” del acontecimiento fundador, lo recuerda y actualiza, esto es, lo recrea a lo largo del tiempo. En consecuencia, mantener viva la tradición consiste en saturar los relevos enunciativos, esto es, en articular una cadena no interrumpida de enunciaciones.

Al momento de abordar la arquitectura del espacio de la celebración, Blanco asume que el templo, en conjunto, como totalidad, es un espacio sagrado, por oposición a la región no sagrada, exterior a él, sobre la que no recae acento alguno de intensidad; pero, a su vez, dentro del templo, en la perspectiva de la toma de posición que funda el ritual analizado, observa que ese acento de intensidad se distribuye, esto es, que el espacio no tiene la misma tonicidad: apela al esquema tensivo para dar cuenta de los “lugares” del templo como valores trabajados, de diverso modo, por valencias de intensidad y de extensión.

Cabe ahora señalar que la misa, como relato dramatizado, también tiene su arquitectónica: cuatro grandes actos y algunas escenas intermedias. En el tercer acto, la *Liturgia Eucarística*, se concentran los picos de intensidad, en especial, en la consagración del pan y del vino. Explica el autor que, en términos teológicos, la Eucaristía es sacrificio, sacramento, acción de gracias y plegaria. Los agudos análisis de la fiducia y de la transubstanciación dan una idea semiótica de ese gran evento eje que es el sacrificio de la consagración; sin duda, el acertado manejo del operador de *concesión* que confronta un ámbito paradojal con otro doxal, específico de la *implicación*, exhibe aquí su poder explicativo. Ahora bien, ese momento de intensidad suprema es vivido en un *tempo lento* que afecta a la temporalidad: los movimientos rituales se ralentizan, los gestos del oficiante son pausados, la pronunciación de las palabras es sosegada y clara. He ahí el plano de la expresión de la solemnidad, de la gracia, de la dignidad.

El mismo talante teórico se mantiene en el análisis de la Eucaristía como sacramento y se retoma y profundiza en el análisis de la oración como estrategia manipulatoria, continua durante la Misa, mediante la cual el destinatario intenta instaurar un *querer-hacer* en ese Destinador trascendente que es Dios para el creyente. Finalmente, Blanco caracteriza el dogma como la forma más evolucionada del mito; en él, de algún modo, lo mítico deviene mito-lógico. En ese marco, retoma la caracterización

sacrificial del rito de la Misa: el dogma asegura su eficacia, pues más allá de la posible comprensión de los sutiles argumentos teológicos, los feligreses viven la fe como un conocimiento práctico que se acata sin dudas ni murmuraciones.

Pasamos ahora, con nuestro artículo, de la Iglesia que imparte la Misa *a lo largo del tiempo* a aquella que, *en la historia de la conquista de América*, combatió contra las creencias religiosas aborigenes; y, para ello, recopiló los mitos sobre los ritos de las distintas comunidades del centro andino. No obstante, esos relatos, narrados por un agente de la extirpación de idolatrías, no los hemos aprehendido de la tradición oral sino de la escrita, como traducción al castellano (de un dialecto quechua extinto), normalizada filológicamente y destinada a un público general que nunca tendrá acceso a esa lengua original. Se trata de la traducción al castellano de Gerald Taylor del *Manuscrito de Huarochirí*, ese primer testimonio indígena del mundo prehispánico en el Perú, producido e inscrito en la tradición escrita quechua en pleno proceso de extirpación de idolatrías. Lo mítico bulle ahí como energía intensa de sentido, esto es, como fenómeno fórico. Por eso, nuestro ensayo de interpretación apunta a la eficacia de las fuerzas que mueven ese discurso. Se percata de que la instancia de enunciación alberga una tensión entre dos puntos de vista condensados en dos *vectores fóricos*. Coexisten así una toma de posición potencial: en un allá, entonces, los indios reciben la *fuerza vital transmitida* por los dioses andinos (o huacas); y una toma de posición actual: en la lógica de la extirpación, los indios están *confundidos por el demonio*. Sólo se niega lo que primero se ha afirmado. Si bien el vector “confusión del demonio” tiene pleno sentido como aquello que origina la idolatría que será negada, el vector “transmisión de la fuerza vital”, en profundidad, en trasfondo, representa la afirmación y persistencia de lo aborigen: está antes de la irrupción de la cosmovisión cristiana, y, luego, enquistado en ella.

Esa co-presencia de vectores, signo de una irresuelta confrontación de semiosferas (y de formas de vida) se ha transfigurado

a lo largo de nuestra historia. La empresa cristiana combate agresivamente contra todos los huacas anteriores, identificados con Satanás, bajo el lema: *o ellos o yo*. Pero, con el tiempo, a esa lógica de *poder*, esto es, de tajante selección y exclusión, se opuso una lógica *otra*, terca, de *sabor* y de *saber*, de amalgama, mezcla y participación; vigente en nuestros ricos y diversos sincretismos, no sólo religiosos. No hay ninguna razón, desde la perspectiva no dicha del discurso aborigen de resistencia, para que esa transmisión no sólo no se siga dando sino que no pueda convivir, mezclarse y *confundirse* con la *gracia divina* del discurso cristiano. Habría, pues, otra *confusión*, eufórica esta vez, de la que no habla el Manuscrito.

Los que eran *huacas transmisores de vida* del /mundo aborigen/ se han convertido en *el diablo que confunde* del /mundo cristiano/, en el cual, la *transmisión de fuerza vital* sólo puede venir de Cristo. El operador que niega al /mundo aborigen/ es la extirpación, el que afirma el /mundo cristiano/ ya es la evangelización “positiva”. El modo de eficacia de esa sintaxis de operaciones, en cuanto proyecto por realizar, remite al “llegar a”, por oposición a la “confusión”, evento que “sobreviene”. Cual tumor maligno de su carne, la idolatría debía ser extirpada del cuerpo aborigen. Pero esa conversión queda “a medio camino” y el propio Manuscrito es una prueba de eso. Nosotros nos limitamos a analizar, primero, algunas ocurrencias de la “confusión” y, luego, otras de la “transmisión”.

Finalmente, procuramos dar cuenta de la tensa confluencia de esos vectores fóricos, o “figuras molares”, en el mito de Cuniraya Huiracocha. Este aculturado huaca es el paradigma de un significativo sincretismo semi-oficial: una deidad forastera en Huarochirí que termina recibiendo atributos del Dios de los cristianos y mantiene viva la tensión de mundos, que hemos reseñado. En su inquietante actuar ambivalente, en su desmesurada intensidad, en esas sus correrías de tromba, entre las que predomina la persecución a la virgen madre Cahuillaca, se “encarnan” asombrosamente los *foremas* y sus

dimensiones tensivas. El mito parece ser el relato mismo de la teoría.

Al reflexionar sobre la construcción mítica del discurso nacionalista vasco, Juan Alonso destaca factores heterogéneos que entran en un juego semiótico orientado a dar textura a la memoria, y sentido al pasado histórico. El hecho de que la construcción del pasado sea relevante sólo si, en el presente, hay un proyecto de futuro indica, a su vez, que únicamente desde ese futuro, así trazado, se necesita de la memoria. El autor recoge los postulados de Uspenski sobre la semiótica de la historia. La analogía entre la historia y la inversión onírica, entre acontecimiento inicial y acontecimiento final, da la pauta para la fórmula “sólo el después explica el antes”, como el estado final explíca el estado inicial en el programa narrativo de la semiótica clásica. Es el acontecimiento final el que “da el tono” e indica una isotopía interpretativa del pasado que selecciona los acontecimientos que le permiten construir su coherencia y desechar aquellos que la amenazan. Desde la mira del presente se organizan, pues, los acontecimientos pasados, que serán leídos como un texto. Esa lectura y su respectiva interpretación serán determinantes para el curso futuro de la historia. Por un lado, pues, la conciencia histórica opera evaluando esos acontecimientos en la perspectiva del futuro; pero por otro lado, en la conciencia mítico-cosmológica, siempre de acuerdo con Uspenski, los acontecimientos actuales extraen su importancia de la relación que contraen con el pasado, por lo que los acontecimientos del presente ya no serán vistos como causas sino como consecuencias, como reflejos de un pasado originario. Pues bien, entiende Alonso que el discurso nacionalista vasco, cuya manifestación remite al *corpus* “canónico” compuesto por un conjunto de elementos y acontecimientos, combina el modelo histórico y el modelo mítico-cosmológico. El ejemplo de la interpretación por la “historiografía nacionalista vasca” de la participación de los vascos en la guerra civil española confirma, por un lado, la visión mítica de un pasado libre y perdido, y, por otro lado, garan-

tiza un proyecto político e histórico futuro. No obstante, gracias a ese dispositivo, el sujeto nacionalista puede aparecer, siempre, como un sujeto de carencia. Esa “búsqueda de la carencia”, contra toda lógica narrativa y política, persigue la no-conjunción con el objeto de valor.

Por lo demás, con restos y fragmentos de otros discursos, el nacionalista hace un bricolaje con la historia y da así eficacia a su discurso. Ese concepto de bricolaje, tomado por Alonso de *El pensamiento salvaje* de Levi-Strauss, explica cómo el nacionalismo está en capacidad de incluir en el *corpus* de la identidad nacional datos desligados de los rasgos de identidad defendidos hasta ese momento, así como de desechar otros que, aunque tengan linaje tradicional, pueden no servir a la actual estrategia. En conclusión, ese bricolaje permite entender por qué el nacionalismo deviene a-histórico. En realidad, de acuerdo con Alonso, la estrategia del bricolaje consistiría, también, en situarse a medio camino entre el discurso mítico-literario y el discurso histórico. Escaparía así a toda crítica: continuamente se arregla y se las arregla, se retoca para perpetuarse. En ese sentido, resultaría también bastante pragmático.

Por último, el Museo Guggenheim de Bilbao, aparece como el típico caso de un nuevo elemento que, si bien en apariencia cataliza un “momento explosivo”, es asimilado como puro signo, como emblema de un cambio que sólo refuerza el *corpus* del discurso histórico del nacionalismo, y, por cierto, que sirve para borrar otros elementos no conformes. El lenguaje teórico empleado en la hermenéutica de este ensayo, en el que, hacia el final, destaca decisivamente el aporte de Lotman, en particular con el concepto de semiosfera, crea las condiciones para abrir una serie de interrogantes pero también para retratar, en su estrategia y en sus tácticas, los perfiles más relevantes de la construcción mítica del nacionalismo vasco.

Una enriquecedora confrontación entre una película, *Videodrome* de Cronenberg, y un mito griego, el de Orfeo, es la tarea que emprende con solvencia crítica y teórica, José Carlos

Cabrejo. Tanto Max Renn, protagonista de aquel film, como el hijo de Apolo, *descienden a los infiernos* seducidos por una *hermosa mujer*: en un caso Nick Brand; en el otro, la ninfa Eurídice. En ese afán, al dejar el mundo “terrenal”, ambos sufren trastornos en sus cuerpos. Ese conjunto de coincidencias entre los dos relatos, que giran en torno a dos motivos comunes, opera como razón que apunta al objetivo del ensayo. Se trata de examinar cómo, a partir de la “misma” historia, esos motivos comunes, el *descenso a los infiernos* y la *búsqueda del objeto femenino de deseo*, estructuran cosmovisiones radicalmente opuestas. Por lo pronto, la valencia extensiva del espacio es, en el mito, abierta, signada por amplios ambientes, por una visión dilatada, casi incommensurable y por presencias numerosas, vastas, encarnadas en figuras cosmológicas. Mientras tanto, en el film, la espacialidad es cerrada, concentrada, pero, además, de orden noológico, más que cosmológico. Como resultado de esas caracterizaciones antitéticas, reconocemos la oposición entre el mundo natural del mito y el mundo tecnológico de la película.

Al momento de abordar la intensidad de las miras, el autor se sitúa de lleno en la dimensión corporal de los actantes y para eso toma el modelo de producción del acto y los tres ejes de la identidad, propuesto por Fontanille en *Soma y sema*. Queda clara la correspondencia del *Mí-carne*, del *Sí-idem* y del *Sí-ipse* con las tomas de posición, las miras y las captaciones, respectivamente. Al intervenir la modalidad del /querer/ como actante de control, los cuerpos empiezan a ser tratados ya como sujeto masculino y objeto femenino, haciendo la salvedad de que Nicki será una mujer-máquina (o mujer video) seductora, en la isotopía hedonista y perversa instituida por la mirada de Max, en contraste con la isotopía de protección y de cuidado que entraña el acto por el cual Orfeo ve a Eurídice como objeto de valor casi absoluto.

Quizá una de las más impactantes consecuencias de este planteamiento de análisis es la acuñación del concepto de *tecnocarne*. En efecto, la “Eurídice” de la película se “maquiniza” pero no por

ello pierde la condición de cuerpo sensible: su carnalidad tecnológica emerge de la pantalla del televisor como una serie de *mociones íntimas*: palpitaciones alteradas, respiración agitada, tónica, percibidas en figuras carnales de la /venosidad inflamada/ y de los /músculos metálicos/ en intenso ritmo de sucesivas dilataciones y contracciones.

A todo esto, las reflexiones de Virilio sobre la velocidad nutren la hermenéutica de Cabrejo para abordar la cuestión del *tempo*, íntimamente ligada a la presencia de lo femenino. Mientras que el *tempo* del mito griego encuentra su eficacia en el *llegar a*, el de *Videodrome* la encuentra en el *sobrevenir*. Además, la sintaxis fundamental del mito griego consta de un recorrido que niega el /cuerpo/ para afirmar el /alma/; la de *Videodrome* toma posición en la /carne/, y asumiendo que sin ella no hay placer, desencadena un recorrido de negación de la /vieja carne/ y de afirmación de la /nueva carne/, “de pantalla”, tecnológica. Un análisis de la homogeneidad de ambos discursos, en términos de semisímbolismo, abre semióticamente la vía de la alegoría para esta inquietante reflexión sobre un fenómeno que, más allá —o más acá— de sus excesos, pone énfasis en esos rituales que parecen caracterizar a nuestro tiempo: aquellos en los que *estar-en-el-mundo* equivale a *estar-frente-a-la-pantalla*.

Once apuntes constituyen el ensayo de Raúl Dorra en torno al último libro de Ingrid Geist, cuya huella ha quedado indeleblemente impresa en la memoria de muchos investigadores que aquilatamos su honesto y apasionado rigor antropológico, coherentemente abierto al diálogo y al debate con un conjunto de disciplinas humanísticas. El núcleo en torno al cual gira la reflexión sobre el libro estaría condensado en la palabra *inestabilidad*. En efecto, en gran medida la investigación de Ingrid Geist ha consistido en una exploración disciplinaria que ha convertido su modo de mirar en una experiencia inestable. Su antropología, inspirada en la obra de Victor Turner, es una disciplina permeable, porosa, de contornos inciertos, pues pone en la mira fenómenos de inestabilidad y se sitúa dentro de ellos.

Consecuente con ese planteamiento, Dorra no cesa de pre-guntarse por la dirección de esa mirada móvil y compleja, por su objeto, por su temática. Para esbozar una respuesta coteja primero los títulos de la tesis de Geist (*El proceso ritual como proceso de semiosis. Ensayo analítico en torno al tiempo con base en las propuestas teóricas de la antropología, la semiótica y la fenomenología*) y de su libro, basado en ésta (*Liminaridad, tiempo y significación. Prácticas rituales en la Sierra Madre Occidental*). No cabe entrar al detalle de esa minuciosa tarea de comparación sino, más bien, destacar dos corolarios de ella: el primero, que el proceso ritual es visto como una transformación *en el tiempo* y, sobre todo, una transformación *del tiempo*; en consecuencia, que el título de la tesis es susceptible de desplazarse al *tiempo* ritual como proceso de semiosis. El segundo, que la investigación muestra una tensión interna: se mueve al mismo tiempo en una dirección inductiva y en otra deductiva, lo que confirma la perenne movilidad de un objeto que debe ser buscado en un lugar para ser encontrado en otro (me pregunto si —ante esa continua movilidad— no sería pertinente también sospechar la presencia de la abducción, para lo cual habría que explorar las inferencias tácitas que condujeron a Ingrid Geist a lanzar hipótesis nuevas, creativas, con potencial de revelar lo desconocido e inexplicable).

En ese contexto, la *liminaridad* deviene noción fundamental que engloba a las demás y que mejor representa el espacio fluente al que toda la investigación apunta incesantemente. El análisis del proceso ritual como proceso de desestructuración situado entre una estructura preliminar y una estructura posliminar permite a Dorra poner énfasis en la cuestión del tiempo liminar como tiempo subjuntivo. El tiempo y la significación están, pues, regidos por ese momento subjuntivo, a saber, por ese momento tenso, inconsistente e incierto del tránsito. Este es un sólido argumento para contrastar luego la *ceremonia confirmatoria* y el *ritual transformador*, y homologar esas categorías, respectivamente, con las correspondientes a los régimenes de

programación y de *ajuste* propuestos por Landowski. No obstante, se constata que entre ceremonia y ritual hay siempre una transferencia de valores, un sincretismo inestable de ambos regímenes. De ahí que, en los procesos rituales que describe Geist, sus actores no sólo se mueven entre la programación y el ajuste-desajuste (riesgo), también lo hacen entre la teatralización y el travestimiento, dispuestos en sucesión. En consecuencia, el ritual se asume como *representación* y esa teatralidad, ese juego de la representación-transformación, explica la relación que suele establecerse entre el proceso ritual y ciertas experiencias teatrales. Dorra manifiesta ciertos reparos en la asociación del rito y del teatro desarrollada por Geist. Sin duda, sus argumentos son sólidos; sin embargo, advierte que las vacilaciones entre identificación y distinción de las nociones de ritual y teatro no deben atribuirse a una distracción de Geist sino a la naturaleza indeterminada de los objetos estudiados por ella.

Luego asistimos al contraste de lo liminoide, que niega la estructura como un *todavía no* (“proto-estructura”) y lo liminar, que niega la estructura como un *ya no* (“anti-estructura”). Gracias a ese contraste, Dorra destaca la incoatividad durativa de lo liminoide: proto-estructura espacial, protensiva y activa, renuente al avance. Ámbito inestable en el que se conforma y disuelve un universo social que Turner vincula a la *communitas*; noción en la que, a su vez, se registra otro modo de operación del régimen de ajuste-desajuste. Esta noción, aún confusa para Dorra, plantea dificultades que aplazan y suspenden su definición: se asocia, en líneas muy generales, con comunidades más bien marginales pero notoriamente diversas, próximas a las retratadas por Monsiváis como *rituales del caos*. La procesión, el viaje largo; en suma, los eventos catastróficos derivados de una interrupción artificial de las programaciones o de accidentes naturales, resultan ser paradigmas de la creación de *communitas*. En todos ellos, típicos espacios liminoideos, la comunidad se *pone en juego*, esto es, se desajusta y ajusta a la vez.

Finalmente, con una consistente reflexión del tiempo como *percepción de la mudanza*, Dorra retoma el modo subjuntivo. En efecto, esa percepción, en cuanto expresa las formas tensivas, transformaciones del espíritu, sólo puede ser subjuntiva, razón por la cual el tiempo es vivido como liminaridad. Así, las tres nociones que titulan el libro de Ingrid Geist serían tres maneras de hacer referencia al mismo objeto, que se contrae y expande, que se desplaza bajo la mirada del investigador. Atenta a esa mudanza, Ingrid, después de su libro, comenzó a mostrarnos la senda de la oscuridad y, sobre todo, la del silencio. Continúa haciéndolo.

Óscar Quezada Macchiavello

