

La imagen del ritual de danza prehispánica en su performatividad

edwin.moron@uiem.edu.mx, veronica.trujillo@uiem.edu.mx

por **Carlos Edwin Morón García y Verónica Trujillo Mendoza**
docentes en la Universidad Intercultural del Estado de México

Resumen

El objetivo de este texto es describir cómo la imagen performativa de la danza prehispánica evoca la creación del tiempo-espacio y permite construir un imaginario de agradecimiento. Para tal cuestión se utilizó la propuesta de Hans Belting (2007), un esquema teórico antropológico, que posibilitó la visualización del ritual como un acto comunicativo, puesto que propone una construcción significativa sobre el origen del hombre.

Palabras clave: ritual, performatividad, imagen, danza, imaginario.

The image of prehispanic dance through its performativity

Abstract

The objective of the present text is to describe how the performative image of prehispanic dance evokes the creation of time and space and allows to conform an imaginary of gratitude. To this end, we used Hans Belting's proposal (2007) of an anthropological-theoretical scheme, since it allows to visualize the ritual as a communicative act, and so it was possible to see the prehispanic dance as a significant cultural construct that explains the origin of humankind.

Keywords: ritual, performativity, image, dance, imaginary.

La imagen del ritual de danza prehispánica en su performatividad

Introducción

En el mundo actual las imágenes se reproducen en el entorno como quizá en ningún otro momento de la historia; la relación e interacción que se experimenta con el mundo se da en buena medida a partir del acceso a éstas en el devenir cotidiano: “Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social” (Belting, 2007: 14). La imagen media la relación con la realidad y permite la construcción de imaginarios colectivos e individuales que repercuten en la conducta y manifiestan ciertas dimensiones de la cultura que las genera.

De esta forma, se comprende a la imagen desde tres dimensiones básicas, que son: su condición fisiológica, cultural y performativa. En palabras de Brea (2009) estas dimensiones están determinadas por la visión, lo visible y lo visualizable. Todo fenómeno puede ser susceptible de ser imaginado y esto orienta en cierta medida el rol de la imagen dentro de la cultura.

Existen aquellas sociedades ocularcentristas, pero también aquellas en las que la imagen no sólo implica un fenómeno visual de percepción, sino que se asocia a otras capacidades sensoriales. La imagen no sólo se aprecia por su condición escópica, sino por sus posibilidades multisensoriales, y se transforma en un fenómeno cognitivo: “la visión es en sí misma inherentemente sinestésica” (Bal, 2004: 17). Precisamente esa capacidad evocativa de la imagen es la que interesa a esta reflexión.

El objetivo de este texto es describir cómo la performatividad del ritual de danza prehispánica evoca multisensorialmente la creación del tiempo y el espacio mítico del origen del hombre, lo cual permite construir un imaginario de agradecimiento entre los participantes. Para generar un acercamiento a este propósito se utilizará la propuesta de Hans Belting, que parte de un esquema teórico antropológico para el estudio de la imagen, en el que es necesario considerar la imagen, el medio y el espectador: “o imagen – aparato de imágenes – cuerpo vivo” (Belting, 2007: 26).

De igual manera, es necesario acercar un fenómeno cultural como la danza al campo del arte y éste a los estudios visuales, para lo cual se echa mano de las propuestas de José Luis Brea, Mieke Bal y Wasily Kandinsky. Se describe la danza como un fenómeno ritual y artístico que permite la construcción de una imagen propiamente cultural y un imaginario de agradecimiento.

Para esta propuesta se estructuran dos apartados: en el primero, se asume la danza como un fenómeno visual que genera en su performatividad una imagen de creación del tiempo y el espacio, evocada en la lámina 1 del Códice Féjervary-Mayer; a lo largo del segundo, se describe el acto performativo de la danza, su dimensión artístico-ritual, para comprender cómo se erige la imagen del agradecimiento y las implicaciones de ello para sus participantes. Se proponen algunas consideraciones finales que brindan una aproximación para comprender cómo es que la danza prehispánica, dada su condición ritual-artística, permite al hombre la creación de una imagen sobre el origen del espacio y el tiempo que le incita a un imaginario de agradecimiento materializado en su performatividad.

1. La danza como imagen

Pensar la danza como imagen es posible si comprendemos que ésta es más que el resultado de la percepción. "Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen" (Belting, 2007: 14). La danza, en tanto acto simbólico individual y colectivo, construye imágenes, no sólo por meros actos de visión sino también como conductas sinestésicas.

Lo visual, a decir de Mieke Bal, no se supedita al mero fenómeno visible, pues la autora considera que "la mirada se encuentra inherentemente encuadrada, delimitada, cargada de afectos. Es un acto cognitivo intelectual que interpreta y clasifica (...) es susceptible también de ser aplicada a otras actividades basadas también en los sentidos, como escuchar, leer, saborear u oler" (Bal, 2004: 17). Dentro de la danza son fundamentales las aportaciones de sentidos como el oído, el olfato y el tacto; la particular

articulación sinestésica presente permite constituir la entonces como una imagen que reproduce factores míticos y culturales.

La danza prehispánica es una reproducción microscópica de la creación del mundo y de las relaciones entre distintas fuerzas para mantener la vida dentro del mismo; su proceso ritual evoca ciertas explicaciones gráficas sobre el origen del mundo presentes en los códices, pero también recupera la dimensión temporal que permite a ese espacio existir. En la danza se rememora la construcción del tiempo y el lugar donde habitan los seres humanos y se agradece por ello.

El proceso descriptivo en esta reflexión parte de la imagen inscrita en la primera lámina del Códice Féjervary-Mayer (ver imagen 1), en la que son visibles cuatro campos gráficos relacionados con los "rumbos del universo". Tal lámina representa el universo como espacio habitable y transitable e, incluso, el contenido de esta tabla se ha relacionado con el calendario mesoamericano (pues en las esquinas aparecen los símbolos de los días), por lo que se puede considerar como una imagen en la que se representa una perspectiva del espacio y del tiempo.

La disposición de la lámina de los cuatro rumbos orienta la representación e interpretación realizada durante el acto performativo de la danza prehispánica, no sólo en su dimensión mítica, sino también en su dimensión interpretativa, ya que el micro espacio construido durante el ritual de danza sigue el mismo patrón visible en la imagen del códice.

Para un grupo de danza prehispánica es necesario construir un espacio de representación ritual que se erija como escenario para efectuar el agradecimiento por la vida en este planeta. Ello sólo es posible mediante la evocación del tiempo primigenio de la creación del mundo, que en la cosmovisión mesoamericana se relata a partir de la existencia de cuatro entidades que construyen el cosmos, donde cada una de ellas ocupa un rumbo del universo y posee ciertas características. En la lámina del Féjervary-Mayer es posible ver algunas de éstas.

Realizar una interpretación exhaustiva de las imágenes en el códice es una tarea compleja, que para nada es el objetivo de esta reflexión; no obstante interesa cómo distintos testimonios de la tradición oral, que se recuperan en los discursos de la danza

prehispánica, tienen coincidencia con elementos visibles dentro de la lámina y ofrecen un acercamiento al propósito de este texto.

Dado que una imagen puede determinar o ser receptora de imaginarios y conductas de un grupo, se explica cómo es que la imagen del Féjervary-Mayer encuentra coincidencia con algunas explicaciones que son evidenciadas cuando el ritual de danza prehispanica se efectúa. De igual manera, la imagen permite al grupo contextualizar su contenido mediante actos multisensoriales, así como explicar sus condiciones de existencia e, incluso, a partir de ella, legitimar sus prácticas culturales o asumir creencias que se entienden como hechos socialmente relevantes, porque producen un significado cultural a través de su visualidad (Brea, 2009: 1-4).

De esta forma, la danza re-produce una imagen simbólica de la creación del mundo, explica una particular manera de estar y articularse con él, y aleja al participante de la vida cotidiana, puesto que:

La producción de imágenes es ella misma un acto simbólico, y por ello exige de nosotros una manera de percepción igualmente simbólica que se distingue notablemente de la percepción cotidiana de nuestras imágenes naturales. Las imágenes que fundamentan significados, que como artefactos ocupan su lugar en cada espacio social, llegan al mundo como imágenes mediales (Belting, 2007: 25).

La danza es una imagen mediadora entre el danzante y la vida cotidiana, que se actualiza en su representación y encuentra coherencia en el mundo actual puesto que construye constantemente el tiempo y el espacio.

La danza prehispanica implica la construcción de un espacio y de un tiempo particular. Mircea Eliade hace notar que esta condición es una característica fundamental de los procesos rituales y míticos: "Para vivir en el mundo hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el caos de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano. El descubrimiento de un punto fijo –el Centro– equivale a la creación del

mundo” (Eliade, 1998: 22). Es así que la danza, en su performatividad, construye un lugar céntrico alrededor del cual se origina la vida (ver imagen 2).¹

Se considera de esta forma que la danza, como acción performativa y vivida, evoca esa imagen mítica plasmada en el códice, pero no sólo como fenómeno visual, sino que además la materializa mediante el sonido, el movimiento y muchos otros elementos que utiliza para delimitar su espacio; estos elementos son dispuestos en la ofrenda central, cuya distribución trata de imitar patrones plasmados en el códice tales como el color y algunas virtudes asociadas con esos cuatro rumbos representados (ver imagen 2).

Dentro de la cosmovisión indígena prehispánica, e incluso en la actual, a cada rumbo del universo le corresponde un color, una cualidad cósmico-moral, un guardián (animal, planta, elemento) y una entidad deificada del panteón prehispánico; algunas interpretaciones de la lámina del Féjervary-Mayer han señalado esas condiciones. El oriente se asocia con la luz, el sol, Ketsalkoatl;² dentro de la tradición oral de la danza corresponde a ese lugar la sabiduría, el color amarillo o rojo, el águila. El poniente se adjudica a la mujer (en la lámina aparecen dos mujeres con el torso desnudo), la tradición oral simboliza en ese rumbo la introspección (el fuego íntimo del hogar), la oscuridad (lo interno–vientre). El norte es el lugar de los muertos, de la transformación, es el lugar de los abuelos, la sabiduría. Finalmente al sur se evocan las espigas, la lluvia, el colibrí y la voluntad.

Cabe destacar que el ritual de danza prehispánica comienza con la evocación de esas entidades mientras se hacen toques con diferentes instrumentos, se aromatiza con kopali³ y se verbalizan algunas de las cualidades de ese rumbo; todos los participantes miran hacia el rumbo evocado y acompañan los discursos con un particular comportamiento no verbal (se arrodillan, señalan con el brazo extendido hacia el lugar,

¹ Imagen 2. Ofrenda central de danza. Kalpuli Tlatlauxiukoatl, 2016.

² La escritura de palabras en lengua náhuatl a lo largo de este documento obedece a las grafías que propone Crispín Amador Ramírez en su libro *Tlajtolchiali: palabra en movimiento. El verbo* (2002), mismas que se derivan del seminario de Gramática del *nauatl* moderno de la región Huasteca, celebrado en 1979.

³ Resina aromática que se quema dentro del sahumador (incensario) y libera un humo oloroso.

etc.); una vez realizado este "saludo", se dispone una ofrenda central que guarda igual disposición y que se convierte en el centro del espacio de danza (ver imagen 3).⁴

En el ritual de danza prehispánica se manifiestan las tres dimensiones de la imagen: en primera instancia la página del códice resulta una suerte de ruta de acción, puesto que es una evocación visual del origen mítico del mundo (nivel descriptivo), y permite una descripción sobre la creación del tiempo y el espacio. Esa evocación visual se vuelve multisensorial al ser vivida (nivel performativo) mediante la danza, porque implica movimiento, sonido, aroma, gusto e incluso tacto, y requiere, además, de profundidad y de un transcurrir en el tiempo; para finalmente construir mediante esa experiencia vivida el imaginario (nivel interpretativo) de agradecimiento entre los participantes que realizan el ritual, puesto que el propósito fundamental de la danza es agradecer los dones que la vida otorga a los seres humanos.

Durante la realización de la danza se evoca una imagen mítica visual mediante la construcción de una distinta, multisensorial, en la que el cuerpo funge como medio, porque es la conducta corporal la que se altera para poder representar la creación del mundo dentro de la danza. El cuerpo danzante padece entonces las mismas experiencias que la imagen (Belting, 2007: 15) y se convierte en imagen de sí mismo y del espacio cósmico, pues deja de ser un cuerpo humano:

el medio, en primer término, nos coloca ante la posibilidad de percibir las imágenes de tal modo que no las confundimos ni con los cuerpos reales ni con las meras cosas. La distinción entre imagen y medio nos aproxima a la conciencia del cuerpo. Las imágenes del recuerdo y de la fantasía surgen en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente (Belting, 2007: 17).

En el códice, la creación del mundo sólo es aparente, requiere del acto performativo para corporizarse, "puesto que una imagen carece de cuerpo, ésta requiere de un medio en el cual pueda corporizarse" (Belting, 2007: 22). El ritual de danza se convierte en el cuerpo de la creación del cosmos y posibilita el imaginario del

⁴ Imagen 3. Ofrenda central de danza. Saludo a la tierra. Kalpuli Tlatlauxiukoatl, 2016.

agradecimiento en cada uno de los participantes, puesto que el poder de esa creación se hace perceptible por la presencia (en la ofrenda central) de los elementos que posibilitan la vida del ser humano. "La escenificación en un medio de representación es lo que fundamenta primordialmente el acto de la percepción" (Belting, 2007: 26). El ritual de danza escenificado permite a sus participantes percibir la dimensión de agradecimiento que él esgrime. Así, entre la imagen del códice y la danza como imagen:

Ocurre un acto de metamorfosis cuando las imágenes de algo que sucedió se transforman en imágenes recordadas que, a partir de ahí, encontrarán un nuevo lugar en nuestro almacén personal de imágenes. En un primer acto despojamos de su cuerpo a las imágenes exteriores que nosotros "llegamos a ver", para en un segundo acto proporcionarles un nuevo cuerpo (Belting, 2007: 27).

El códice se encarna en el cuerpo del danzante que lo hace vivido, lo hace aparecer no sólo visualmente sino por mediación de todos sus otros sentidos e, incluso, discursivamente cuando se verbalizan ciertos propósitos y elementos dentro del ritual.

El ritual de danza prehispánica funciona como imagen puesto que cuando se performativiza permite experimentar y representar el mundo, y transforma por medio de la repetición el imaginario sobre el tiempo y el espacio (Belting, 2007: 30). En la danza prehispánica se efectúa un tránsito entre el espacio mítico perdido y una imagen del espacio real, y se opera un intercambio entre espacio origen e imagen espacial.

2. El acto performativo en la danza

La danza es el medio que permite construir una imagen (imaginario) de agradecimiento por la creación de la vida en el mundo, puesto que "la imagen tiene siempre una cualidad mental y el medio siempre una cualidad material incluso si en nuestra impresión corporal ambos se presentan como una sola unidad" (Belting, 2007: 39).

La danza es un acto necesario para la imagen del códice puesto que "toda corporización en portadores técnicos/inorgánicos (estatuas, pinturas, fotos, etc.) pierde la vida del medio natural y por ello requiere de una animación, que era ritualizada en las

prácticas mágicas” (Belting, 2007: 45). El ritual le devuelve la vida a ese contenido mítico plasmado en la lámina del códice, lo actualiza constantemente a través de la performatividad que lo hace visible y “se percibe entonces que la enorme importancia de estos actos de ver –y de la visualidad así considerada–, como práctica connotada política y culturalmente depende justamente de la fuerza performativa que conllevan, de su magnificado poder de producción de realidad” (Brea, 2009: 7).

Dentro del acto performativo de la danza se produce una realidad no sólo visualizable, sino también artística que re-configura al propio danzante, ya que este ritual no sólo es una repetición incesante de momentos originales de creación de tiempo-espacio, sino que implica una composición individual motivada por el sentir, la emoción y el afecto, condiciones que la acercan al arte.

Hay tres escenarios que motivan la expresión artística en función del sujeto que experimenta esa necesidad y, según Kandinsky, “el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse” (1994: 62), incluida la danza, siempre que exista la motivación propia del individuo y que, en cierta medida, esta motivación corresponda a las condiciones propias de su época y del arte mismo.

En la danza cada participante puede expresarse de manera individual, la motivación personal es el primer impulso que lo ha llevado a esa práctica; cada paso, cada elemento de su vestuario y discurso refleja su propio sentir, su densidad individual, y de esa forma cumple con la primera condición del artista: la motivación propia.

El segundo momento tiene lugar en la correlación entre esa expresión personal y las características de la época en la que vive el sujeto. El danzante llega buscando elementos que fortalezcan su condición identitaria y espiritual; puesto que la época en la que vive actualmente invita a cuestionar su pertenencia social, el danzante no está conforme con ser parte de un mundo conocido, quiere ser algo más, definirse desde otros espacios, y la danza aporta a esa necesidad; esta es, según Kandinsky (1994), la segunda característica de la necesidad artística: las condiciones de la época.

Finalmente el tercer componente tiene que ver con el arte en sí mismo, el arte como medio de expresión que permite al sujeto y al grupo social distinguirse del afuera pero identificarse también. El arte le confiere a la construcción individual una condición

dialógica, en la que el artista necesita compartir con su entorno su capacidad expresiva y estética. La danza como forma ritual cumple con su función social cuando integra, congrega y sacraliza un espacio colectivo, pero exige del sujeto la interpretación individual de un rol; en cada ritual el danzante ha de pararse en el espacio de sentido y danzar, presentarse solo ante sí mismo y ante su conciencia espiritual, los demás lo observan para la ejecución, la danza en ese extremo es una expresión propia del espíritu de cada sujeto que se centra, que se para en el centro para construirse.

La danza como expresión tanto ritual como artística reviste de un cúmulo importante de capital simbólico, no sólo al individuo que la practica sino a la comunidad que la alberga y le da sentido, y es en esa condición circular (García Canclini, 2010: 48) del ir y venir propio de la danza, que ésta se vuelve coherente hacia el interior y exterior de su comunidad cultural particular; es decir, es ahí donde la danza como expresión artística-ritual adquiere significación para el danzante que se vuelve imagen de ella.

El danzante se hace imagen (ver imagen 4)⁵ puesto que no se muestra él mismo, sino que en su atavío deja ver una representación que expresa el cuerpo social en el cuerpo biológico. De acuerdo con Belting, “en contra de su sentido usual, el ornamento no es adorno, sino una técnica medial al servicio de la génesis de imágenes del cuerpo. De esta forma, el cuerpo es sustraído de la naturaleza e insertado en un orden simbólico” (Belting, 2007: 46). El danzante no sólo asume la creación del mundo que el ritual le sugiere, él mismo es un ente creador, se convierte en un artista al volver consciente el acto creativo y ataviarse (significarse) para emprenderlo.

Mientras todo esto se hace visible, el propio cuerpo del danzante se transforma en imagen, y la danza es el mediador de esa transformación. Con esto se expresa una doble relación corporal desde tal imagen: la primera alude a una analogía con el cuerpo que “surge con un primer sentido a partir de que concebimos los medios portadores como cuerpos simbólicos o virtuales de las imágenes. En un segundo enfoque surge a partir de que los medios circunscriben y transforman nuestra percepción corporal” (Belting, 2007: 17). Por medio de la danza se erige el mundo y se corporiza el ser humano.

⁵ Imagen 4. Atavío del kalpuli de danza prehispánica Tlatlauxiukoatl. Kalpuli Tlatlauxiukoatl, 2016.

La danza como acto creativo le exige al danzante que salga de su esfera cotidiana y se ponga por encima de la realidad continua; le reclama una conversión en sujeto ritual que no sólo viva la realidad, sino que la re-construya y la convierta en imaginario. "El artista consciente, sin embargo, no se contenta con registrar el objeto material sino que intenta darle una expresión, lo que antiguamente se llamaba idealizar, más tarde estilizar y mañana se llamará de cualquier otra manera" (Kandinsky, 1994: 51). Descrito lo anterior, danzar es construir mediante el movimiento un momento utópico, en el que tanto el artista como el espectador buscan afectar su condición emotiva de alguna y variadas maneras; si el ritual estructura, el arte propone una construcción disruptiva, que no necesariamente sigue una estructura y juntos significan lo humano.

Desde el ritual de danza se crea el mundo con un propósito: que la vida florezca, por lo que la creación no es sólo del mundo sino del ser humano mismo, y la imagen performativa de la danza construye a la persona. El ser humano no se muestra como dueño de sus imágenes, sino como un "lugar de las imágenes" donde ellas toman posesión del cuerpo y configuran un lienzo dispuesto para su exposición, aun cuando el individuo intente dominarlas (Belting, 2007: 14-15).

El participante de la danza construye para sí una máscara que le permite salir del espacio cotidiano e insertarse en el espacio mítico del código y de la creación, para re-crearse a sí mismo mediante una imagen. De tal modo, se genera un proceso dual, en donde el sujeto se construye en relación a la irreductible multiplicidad de sus apropiaciones de imagen, mientras que el campo de éstas se construye por proyección igualmente irreductible. Con lo anterior, y de acuerdo con el planteamiento de José Luis Brea, se entiende tal proceso como una ilimitada producción reiterada de formas de imaginario que tienen la propiedad de portar enérgicamente un significado, capaz de producir simbolicidad cultural entre los participantes (Brea, 2009: 9).

Si la construcción del espacio en la danza permite al ser humano re-crearse, es porque le posibilita escapar del lugar cotidiano y volverlo a articular en el de origen, un lugar que le evoca una vivencia distinta, le permite reflexionar sobre su propia transitoriedad en el mundo. Por ello se considera al lugar no sólo como un escenario de vivencias naturales, sino que se percibe como una estación de la melancolía que recuerda

la propia transitoriedad (Belting, 2007: 88) y, por ende, facilita la construcción del imaginario del agradecimiento por el tiempo vivido, porque ese lugar mítico se erige como ideal, como utópico, pues su función no sólo radica en que sea habitado por seres humanos, sino que también puede constituirse como lugar de imaginación y escape, es decir, de la utopía (Belting, 2007: 88). La danza como imagen de lo ideal y utópico es en sí misma transitoria y ha de volverse a representar infinitamente.

El ritual es un momento emergente y efímero, que organiza el transcurrir cotidiano, su presencia se desvanece constantemente, por ello se debe evocar de manera cíclica: "el ritual compromete y busca restaurar en su totalidad la experiencia primordial de la continuidad de lo vivido" (Geist, 1996: 87). Se convierte en un elemento cotidiano y habitual puesto que, para representarlo, el individuo debe prepararse constantemente, socializar con el otro, lo que le obliga a participar de manera emotiva y creativa en la construcción de esas relaciones a partir de las cuales se define.

Consideraciones finales

La danza se erige como la imagen del agradecimiento por la vida, porque recuerda a su actor en cada representación que todo es momentáneo; la danza como acto efímero recupera la naturaleza fugitiva de lo visual (Bal, 2004: 28) y encierra para ella el misterio de lo visualizable que, una vez finalizado, se vuelve invisible. De hecho las imágenes siempre necesitan de un cuerpo visible pues, para que éstas sean ofrecidas por una comunidad dentro de un espacio público, deben cumplir con su condición de objetos instalados en un lugar favorable para su apreciación en los rituales (Belting, 2007: 34-35). De esta manera, las imágenes no le pertenecen a nadie y no están en ningún lugar, sino que se materializan por fuerza del acto performativo, en este caso de la danza.

La imagen del espacio y tiempo construido por la danza genera en sus participantes una pregnancia emotiva orientada al agradecimiento, porque el lugar imaginado es ideal, siempre bueno; tal como señala Belting, a la "imagen del lugar real se contrapone la del lugar imaginario, en el que todo era diferente o donde todo había sido bueno" (Belting, 2007: 88). Están condenados a perderlo infinitamente, porque el imaginario es efímero y en él nada permanece; Nezahualcoyotl lo enunció ya: aunque sea

de jade se quiebra, aunque sea de plumaje de quetzal se desgarrar, nada para siempre en la tierra, sólo un poco aquí.

Bibliografía

Bal, M. "El esencialismo visual y el objeto de estudio de los Estudios Visuales", en *Estudios Visuales*, vol. 2, 2004, p. 11-49.

Belting, H. *Antropología de la imagen*. Katz Editores: Madrid, 2007.

Brea, J. *Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad* [online]. Centro de Estudios Visuales de Chile: Señas y Reseñas. Agosto, 2009. Disponible en: <http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf>

Eliade, M. *Lo sagrado y lo profano*. Paidós Orientalia: España, 1998.

García Canclini, N. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores: México, 2010.

Geist, I. (comp). *Procesos de escenificación y contextos rituales*. Plaza y Valdéz Editores: México, 1996.

Kandinsky, W. *De lo espiritual en el arte*. Ediciones Coyoacán: México, 1994.