



Semana santa en Quetzaltenango Hacia un análisis biopolítico de los cortejos procesionales

Hugo Rafael López Mazariegos¹

Resumen

El fenómeno de la Semana santa en la ciudad de Quetzaltenango es, sin duda, una experiencia del sufrimiento propio y ajeno que se inserta en el núcleo profundo de la persona, de su misterio, y para los creyentes esta experiencia se inscribe en la dimensión más honda de la fe. Sentir la difícil cercanía de Dios en la entraña del dolor es algo valioso, cualitativamente importante, que nos aproxima a la conciencia viva de estar en manos de él y de conformar nuestra vida con la cruz de Cristo.

Pero la Semana santa también es un factor de alienación (en sus distintas formas de domesticación, sumisión y consumo), pero encierra un germen de humanización y liberación, como señala Paulo Freire una vida sin lucha, sin afán de transformación, es una vida opaca, privada de la transparencia necesaria.

En suma, la Semana santa constituye el eje central de la identidad de Guatemala y en particular de Quetzaltenango. Sin embargo, la identidad nunca se encuentra en el mismo, plano con el mismo estatus; todo lo contrario, hay tensiones y contradicciones. Es en esta relación dialéctica, tensa, donde se debe estudiar la identidad, una dimensión más dinámica y en movimiento.

Palabras Clave: Semana santa, biopolítica, estética, identidad.

Abstract

The Holy Week phenomenon in the city of Quetzaltenango is, undoubtedly, an experience of own and other people's suffering; that inserted in the deep core of a person and own mystery, and for believers this experience is engraved in the deepest dimension of faith. Sensing the difficult closeness of God on the insides of pain is something valuable, qualitatively important, this brings us closer to the living consciousness of being in God's hands, building our life alongside Christ's cross.

But Holy Week is also an alienation factor (on its different domestication, submission and consumption ways), but is also encloses a humanization and liberation germ, as stated by

¹ Doctor en Ciencias Políticas, Profesor – Investigador del Instituto de Investigaciones del Centro Universitario de San Marcos de la Universidad de San Carlos de Guatemala y Coordinador de la carrera de Ciencias Políticas en la misma casa de estudios superiores. Profesor invitado de FLACSO, Sede Académica Guatemala. Docente del Seminario la Asunción, Guatemala. Ha publicado artículos, ensayos y libros en revistas nacionales e internacionales



Paulo Freire a life with no struggle or no transformation eagerness, is a dull life, deprived from inevitable clarity.

Overall, Holy Week is the central concept of identity from Guatemala, particularly Quetzaltenango. However, identity cannot be found on the same level with the same status; on the contrary, there are tensions and contraindications. In this tense dialectic relation, identity must be studied, a more dynamic and moving dimension.

Keywords: Holy Week, bio-politics, aesthetics, identity.

A modo de Introducción

En la ciudad de Quetzaltenango, uno de los ciclos más trascendentes e importantes en el contexto actual, por su antigüedad de más de un siglo y porque sigue manifestándose con fuerza a pesar del devenir histórico y de los cambios que este conlleva, es la fiesta ceremonial de Semana santa.

Este escrito, por una parte, reúne una serie de reflexiones sobre dicho acontecimiento, y por otra, recurrimos constantemente a los valiosos aportes de la obra de Hans Gadamer titulada *Verdad y Método* que consagra su vida y su obra a descifrar el concepto de festividad en el contexto de la estética y el arte en el tiempo de ahora, como advierte Walter Benjamín. Por último, el trabajo examina los cortejos procesionales desde una perspectiva biopolítica.

En definitiva, intentaremos arrojar alguna luz sobre varias preguntas: ¿Cómo se expresan las formas de representación de la Semana santa en Quetzaltenango en el contexto actual? ¿Son los cortejos procesionales una forma de control de la población? ¿Por qué la desintegración de la identidad de los pueblos, así como el reemplazo de las prácticas culturales de los cortejos procesionales por fetichismos ajenos a su contexto cultural, porque son incompatibles con la visión del hiperconsumo y acumulación exacerbada que promueve el capital por un lado, y, por otro, los procesos ideológicos y los efectos perniciosos de la alienación y enajenación que logran con gran eficacia reducir la capacidad de resistencia del individuo a la dominación promovida por el orden internacional? A partir de estas preguntas nos moveremos a lo largo del texto.

I

La tradición de las procesiones en la ciudad de Quetzaltenango tiene lugar todos los años durante los días de la Semana Santa. La primera sale a las calles del Centro Histórico de la ciudad el domingo de Ramos y alude a la entrada de Jesús en Jerusalén. Todos los días siguientes hasta el Viernes Santo, salen las procesiones de Jesús de la Paciencia, Jesús de la Columna, Nazareno y Justo Juez. Y, el viernes, a partir de la cuatro de la tarde, salen los



Santos Entierros (procesiones de Cristo Yacente). Estos últimos dos tipos son los más importantes. Pero, de todas ellas, el sábado de gloria sobresale el cortejo procesional de la Virgen de Soledad y culmina el domingo con la procesión de Jesús de la Resurrección. Vale decir que las procesiones más famosas son las de las antiguas iglesias del Centro Histórico de la ciudad, pero también en las parroquias de los barrios se organizan procesiones que recorren las principales calles.

Una procesión se empieza organizar con mucha anticipación. El sacerdote y un grupo de fieles integran lo que se llama “Cofradía de Jesús de la Paciencia”, por ejemplo, o la “Hermandad del Señor Sepultado de Catedral”, según la imagen y la iglesia de que se trate. En toda hermandad hay ciudadanos que se ocupan de los diferentes aspectos del anda como la luz, el diseño y elaboración del adorno, etc., así como también de la concepción del mensaje religioso que se va a llevar. Por lo general, la idea, el tema de la procesión dice de lo que se narra alrededor de la imagen de Cristo, es algún pasaje bíblico que sirve para ilustrar la respuesta cristiana a alguno de los problemas de la sociedad que (como veremos, representa y ve la representación a la vez). Hasta aquí lo que concierne a la concepción y preparación. Pero también existen poderes invisibles dentro de las hermandades que ejercen poder con el fin de controlar la vida de los sujetos, no se trata de colaboradores que controlan la vida de los miembros de la hermandad, sino de «soberanos» transferidos a otros poderes que no pasan por la hermandad, sino que se han convertido en el nuevo «poder militar» que tiene la misión de vigilar y ordenar a la población en sus tendencias y vertientes conductuales, que permitan garantizar a través de una serie de biopolíticas coordinadas, en primer lugar, en la preservación de la vida humana y segundo, ponerla a disposición de la maquinaria del capital como acertadamente advierte Foucault citado por Ortiz Arellano (2012)

Generalmente, la procesión sale en las primeras horas de la mañana y regresa a su iglesia en las primeras horas de la tarde. Los momentos más importantes del recorrido son, indudablemente, la salida y la entrada. Muchos ciudadanos se congregan en el exterior de la iglesia para presentar ambos eventos. Estos son los momentos culminantes de muchos meses de preparación por parte de la Hermandad y de espera por parte de la sociedad quetzalteca.

Durante todo su recorrido, la procesión es llevada en hombros por los cargadores que la reciben en turnos cuya longitud es de una cuadra cada uno, por ejemplo: el anda de 120 brazos que estrenó la consagrada imagen de Jesús Nazareno del templo de San Juan de Dios en el cortejo procesional de Semana Santa de 2016. Detrás de la imagen de Cristo vienen las imágenes de la Virgen María, de San Juan y de María Magdalena que son cargadas exclusivamente por mujeres y en ciertos casos por hombres. Es importante señalar también dos hechos: primero, muchos ciudadanos se aglomeran en todas las calles por donde pasa la procesión y, segundo, algunas familias tienen la costumbre de hacer alfombras de aserrín y flores como ofrenda para el Cristo de su devoción. En este contexto, las alfombras de aserrín y flores fueron introducidas a Guatemala en la época de la colonia por el conquistador Pedro



de Alvarado en 1524, cuando se elaboraban sencillas alfombras de pino y flores para las procesiones de la época. Gradualmente, la calidad de las mismas ha mejorado. Actualmente existe un gran talento en este trabajo artístico como suele ocurrir anualmente en el cortejo procesional de la consagrada imagen de Jesús de la Paciencia y otras imágenes de la ciudad. En la elaboración de una alfombra participan varias personas durante cinco a siete horas, o más. Deben diseñar la alfombra y preparar las flores o teñir el aserrín se tiñen a mano y varias personas utilizan moldes de cartón para realizar los diseños. Estos varían desde simples figuras geométricas hasta increíbles representaciones de temas religiosos y artísticos. Las alfombras se aprecian a lo largo del recorrido de las procesiones de las diferentes iglesias católicas.

Los diseños varían cada año. Entre los mejores lugares para apreciar las alfombras se encuentra el Palacio Municipal, Banco Industrial (antiguo Banco de Occidente) y Casa Noj', en el Centro Histórico. En efecto, más que una costumbre en el sentido clásico, ciertas familias de la ciudad muestran su estatus económico al mismo tiempo que se da un reforzamiento al ámbito barrial haciendo énfasis en la valoración de la vida local (apego a su vecindario, a sus calles, a sus iglesias y lugares para congregarse), pero por otro lado se asegura el mantenimiento eficaz de la población a través de la constitución de familias locales que desempeñan funciones políticas, de liderazgo y económicas frente a otros grupos de ciudadanos, sentando las bases de la dominación a través de imponerle una disciplina sistemática en su vida colectiva e individual como lo advierte Foucault, según cita Ortiz Arellano (2012).

La historia contemporánea, configurada en torno al tema de la Semana Santa, muestra que el fenómeno es, fundamentalmente, el culto a una imagen que es siempre la imagen de Cristo; pero no es solamente eso, no es solo el culto a ella por ella misma sino también a la palabra divina, a lo narrado a través de las imágenes que, casi siempre, es una ilustración de un pasaje bíblico, como se ha advertido. En ese sentido, habiendo considerado el fenómeno como una "narración", debemos distinguir dos niveles precisos. Por un lado, tenemos la narración más general que, en el caso de los Nazarenos y de los Señores Sepultados, consiste en la historia de la captura, juicio, condenación y muerte de Cristo. Cabe señalar que un par de cuerdas adelante del anda de Cristo (Nazareno del templo de San Juan de Dios y Justo Juez de Catedral), un grupo de hombres vestidos con un hábito morado, que es el que también usan los cargadores, camina en fila llevando, cada uno, un estandarte que corresponde a una de las estaciones del vía crucis. En el caso concreto de los Señores Sepultados de San Nicolás y Catedral Metropolitana de los Altos sucede lo mismo, solamente que aquí los estandartes son substituidos por pequeñas andas que se llaman "pasos". De esta manera se "narra" la historia de la Pasión y Muerte de Cristo. Los ciudadanos que esperan la procesión en un punto determinado pueden "leer" todos esos símbolos que pasan frente a ellos en un orden determinado, con una estructura que, en sí misma, quiere decir algo, a saber la comunicación de los hechos más relevantes del evangelio. Este es el nivel más general de la narración; el establecimiento de un marco de referencia anecdótico. Por otra parte, tenemos la narración



más específica, esencial y significativa. Se trata de lo narrado en la propia anda de Cristo. Aquí es donde se muestra el mensaje teológico, es decir, la interpretación de la palabra divina a la luz de la situación histórica, moral, política y religiosa del país. Sin embargo, no se trata de un mensaje explicativo de la palabra de Dios, sino de la “puesta en escena” de la figura de Cristo, el adorno simbólico y una frase copiada literalmente de la biblia. Pensamos que es muy importante el hecho de que todos estos elementos sean dispuestos en una forma simbólica y no explicativa porque es el elemento que permite que el espectador pueda «leer» el fenómeno como si este fuese una obra abierta, de una forma creativa y no literal. En la lectura de este segundo nivel de narración es donde el espectador puede participar en la creación de sentido con relación al fenómeno entendido como un todo. Ahora bien, el espectador (como veremos más adelante) no solo es capaz de intelegir el significado del mensaje con relación a su comunidad y su contexto histórico y político, sino también es capaz de tener una intelección de sí mismo, con relación su vida y su relación con Dios.

Es muy interesante observar cómo, en la ciudad, la situación es completamente diferente con relación a otras épocas del año. El rostro mismo de la ciudad cambia no solo por las actividades religiosas de ciertos segmentos de la sociedad, sino también porque vivimos en una sociedad donde el imperio de lo efímero nos obliga a llenarnos existencialmente de mercancías, servicios que nos generan sueños de vida realizada, pero que existen mientras haya dinero como lo hace notar Bauman citado por Ortiz Arellano (2012).

Es indudable que el capitalismo actual ha combinado su función de constructor material del mundo en el que habitamos para convertirse en un creador de ideas y momentos efímeros que tienen como objetivo, el consumo y darle un mayor aliento a la individualidad y al proceso de mercantilización de la vida. Todos nosotros somos mercancías (esto no es nada nuevo, ya Marx lo había develado), pero lo relevante es cómo la mercantilización desata un alto nivel de fetichismo que ha inundado a la sociedad que se enfrenta a una inmensidad de información, tecnología puesta en escena en los cortejos procesionales, mercancías y posibilidades que nunca antes tuvo que son promovidas e intensificadas por la globalización que aunado al capitalismo han exacerbado la obra de arte, el ser humano ha dejado de ser auténtico y ha pasado a ser cosa, una simple cosa que espera grandes sucesos y grandes triunfos sin alcanzar nada; la aniquilación del espacio público y la reducción de los cortejos procesionales a un mero procedimiento para insertarse en el mercado.

Se crea un clima muy especial que tal vez solo pueda ser descrito diciendo que parece como si se viviera en otro tiempo, en un tiempo místico, de celebración religiosa. Para Gadamer, el festival define un tiempo distinto con relación a la cotidianidad:

Pero una ocasión festiva es siempre algo que lleva a sus participantes más allá de su existencia cotidiana y los lleva a una clase de comunión universal. Consecuentemente, la ocasión festiva posee su propia especie de temporalidad. Este es un fenómeno esencialmente recurrente, e incluso un



festival en particular lleva dentro de sí la posibilidad de repetición. La conmemoración de una ocasión especial actuada de una forma de una forma festiva. Actuación es la forma de ser del festival y, en la actuación el tiempo se convierte en una presencia elevada en la cual pasado y presente llegan a ser uno en el acto de recordar. (Gadamer, 1977: PÁG.)

En estas palabras encontramos solamente una sugerencia con relación a la naturaleza de ese tiempo en el cual el recuerdo cobra sentido en los actos del presente. Pero más adelante el filósofo alemán define la naturaleza de este tiempo como cíclica:

...es una característica intrínseca de todo festival que disfruta de una recurrencia rítmica específica que lo eleva por encima del flujo del tiempo. Es una especie de ritmo cósmico el festival asegura que no todos los tiempos o épocas pasan indiferentemente de la misma forma. Al contrario, en el curso de un tiempo festivo, los momentos notables vuelven. (Gadamer, 1977: PÁG.)

Se puede decir también que es un tiempo que se define como diferente, precisamente porque lo que da sentido de unidad e identidad a la comunidad; es no solo la recuperación del pasado en la forma de re-creación artística, estética de la tradición, sino también porque es un tema que refiere a la necesaria concepción del tiempo en la figura terrible, inefable de su negación: la eternidad.

La Semana santa en Guatemala y en Quetzaltenango en particular, se inserta en el año como un lapso de tiempo, como un tiempo cuya diferencia radica en el hecho de que la vida personal y local es vista desde otra perspectiva: la religiosa. Es la perspectiva de la intelección de la presencia de Dios en la vida de cada uno y de la comunidad como bálsamo, esperanza de liberación y destino. Es un tiempo festivo; pero hay que decir que es una forma religiosa y mística de la festividad, no es pagana. Según Gadamer, los festivales no solo pueden ser de alegría, la pena también se celebra: "...esta cualidad no siempre necesita ser asociada con el gozo o la alegría, ya que en la pena también compartiremos el carácter festivo". (Gadamer, 1977: 58.). Es una verdadera celebración de la función salvadora y redentora de Cristo, de su triunfo sobre la muerte: el pecado. Es un ritual para establecer un diálogo de fe y de conciencia moral con Dios a través de los símbolos de la propia tradición, del propio pasado cultural por medio del cual las personas logran entender como tal, de una forma plena.

Una vez hemos definido este tiempo como ritual y festivo, debemos aceptar el hecho de que, a diferencia del resto del año, en el momento mismo en que la procesión está siendo "leída" o (como veremos) representada en particular, y durante toda la Cuaresma y Semana santa en general, las reglas y parámetros a través de los cuales el guatemalteco en general y el quetzalteco en particular se entiende a sí mismo, su localidad y su mundo, son otros. Son las reglas de otro juego.



Ya no se trata del juego de vivir, sino del juego de repensar el problema de cómo vivir usando los símbolos de la tradición en la «representación» de la pasión muerte y resurrección de Cristo.

Sin embargo, para poder probar esto debemos considerar el valor del concepto de juego como hilo conductor que nos guíe hacia el encuentro con el sentido ontológico de lo que aquí hemos apuntado, en la esfera óptica.

II

Verdad y Método es una obra que apunta hacia una concepción crítica y renovada de la filosofía, que no se limita al análisis religioso, sino que aspira a comprender una pregunta estética fundamental; cuestionamiento que, al final de cuentas es esencialmente ontológica. La preocupación básica de Gadamer es dilucidar el problema de la verdad en la forma en que emerge la experiencia del arte. ¿Comunica el arte alguna verdad? ¿Es solamente la divagación de la mente del artista y de los espectadores? ¿Que dimensión de la verdad del ser revela el arte?

La primera parte de la obra está dedicada al planteamiento de este problema. Gadamer aborda el tema exponiendo su objetivo de trascender la dimensión estética, lo cual es analizado desde la perspectiva del significado de la tradición humanista para las ciencias humanas y desde la subjetivación de la estética en la crítica kantiana. Ahora bien, los resultados de este análisis exegético de la historia de este problema los vemos en el segundo capítulo de esta primera parte: “La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico” (Gadamer, 1977:43, citado por Salazar), lo cual es analizado en dos etapas: “El juego como hilo conductor de la explicación ontológica” y “Consecuentemente estéticas y hermenéuticas”. (Gadamer, 1977: 43).)

Nuestro interés se centra, por ahora, en la primera parte de este análisis, en el ámbito metodológico; ya que, como se advirtió al final de nuestro primer capítulo, dentro del tiempo festivo, las reglas del juego de la existencia son otras. Por lo tanto, antes de decir cuales no o cuáles son sus consecuencias, debemos aislar el problema en su consideración metodológica y preguntarnos: ¿Qué es un juego? ¿Cómo se define? y ¿Cómo es capaz de revelar una verdad ontológica?

Dejemos que sea Gadamer mismo quien nos introduzca al análisis del juego:

Para ello tomaremos como primer punto de partida un concepto que ha desempeñado un papel de la mayor importancia en la estética: el concepto de juego. Sin embargo, nos interesa liberar este concepto de la significación subjetiva que presenta Kant y Schiller y que domina a toda la nueva estética y antropología. Cuando hablamos de juego es el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con el comportamiento ni al estado de ánimo del que



crea o del que disfruta y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí mismo en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte. (Gadamer, 1977: 143).

Estas palabras introductorias me parecen muy importantes porque en ellas Gadamer nos anuncia su objetivo, el porqué de su trabajo y cómo lo piensa realizar. Desde el primer momento está claro que se trata de una reacción contra la teoría kantiana de la subjetivación de la estética, y que se propone llegar a una conceptualización ontológica del juego como el modo de ser de una obra de arte mismo. La tradición kantiana ha potenciado una gran influencia en la manera de entender el juego como un estado mental del creador y espectadores. Para Gadamer, no es importante preguntarse acerca del aspecto subjetivo sino de lo conocido en esas circunstancias, en ese estado mental, en esa vivencia existencial, es decir: ¿Se conoce algo? ¿Qué es lo que se conoce?: “el jugador conoce muy bien lo que es jugar, y que lo que está haciendo es solamente un juego; pero él no sabe exactamente lo que se sabe sabiendo eso”. Gadamer, 1977: 145). De esta manera prepara el camino para afirmar que los jugadores no son sujetos del juego, sino más bien, medios que este último tiene para presentarse a través de ella, para tener una presencia:”. La obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta” (Gadamer, 1977: 145).

Es importante señalar que el autor concibe la idea de que el juego tiene un movimiento; sin embargo es muy peculiar del juego mismo y de la naturaleza, ya que no se trata de un movimiento lineal que va de un principio indefectiblemente hacia un final; sino se trata más bien de un movimiento de ida y vuelta el cual es esencialmente independientemente de un sujeto que toma la actitud de jugar. Se refiere más al proceso en sí, al movimiento que a la actitud del sujeto. De nuevo la critica a Kant. Ahora bien, decimos que es importante enfatizar esta idea porque en el primer capítulo de este ensayo identificamos el tiempo festivo como cíclico. El fenómeno de las procesiones es un festival que siempre se repite y al mismo tiempo también es independiente de los sujetos que lo juegan. Su juego es encarnar en este eterno retorno, es representar. Así, Gadamer concluye metodológicamente en la idea de que el humano también juega y que si lo entendemos como parte de la naturaleza, en el jugar, es un proceso natural en el cual lo que hace no es más que presentarse a sí mismo. Podemos decir entonces que, si tomamos como ejemplo la tradición religiosa guatemalteca de la Semana Santa, debemos indicar que la tradición misma en su movimiento cíclico envuelve a un sujeto cuyo papel es meramente contingente en cuanto tal, sirve solamente para representar o encarnar esa tradición sin importar quien realmente es. Mientras que si lo vemos desde el punto de vista de él, debemos decir que a través de la representación de la tradición él puede verse a sí mismo: encarna.

En ese punto, Gadamer ha involucrado la idea de naturaleza con el objetivo de calificarla como un modelo para el arte:



El sentido medial del juego permite sobre todo que salga a la luz de la referencia de la obra de arte al ser. En cuanto que la naturaleza es un juego renovado, sin objetivo ni intención, sin esfuerzo, puede considerarse justamente como un modelo del arte (Gadamer, 1977: 148).

La analogía con la naturaleza es muy importante porque tiende a explicar lo que nos preguntábamos al final de la primera parte: el festival religioso define un tiempo distinto; pero con relación a las actividades y actitudes de la gente, esta celebración impone nuevas reglas: se trata de otro juego. La idea de la naturaleza como modelo para el arte nos sugiere de qué manera las reglas son impuestas por el juego mismo y, por lo tanto, jugar significa ser-jugado: “La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores”. (Gadamer, 1977: 149). Ahora bien, esta tendencia del juego a jugar al jugador es inteligible a través de las reglas que impone. El jugador se somete, las acepta voluntariamente. Por ello es que el juego requiere del jugador una actitud especial. Esta actitud tiene que ver con lo que se acotó anteriormente: el jugador sabe que él representa el juego y que este lo representa a él. Sin embargo, esta doble representación del juego y del jugador, en el caso del teatro y del rito religioso tiene un sentido que rebasa la autoconciencia del jugador como tal; ya que, además de saberse presente para sí mismo, sabe que también está siendo presente para alguien más. Este otro que observa, este espectador puede ver en el jugador no solo el jugador mismo, sino también el juego: “Toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte. En el espacio cerrado del mundo del juego se retira un tabique (. . . .)” (Gadamer, 1977: PÁG.).

Aquí el juego ya no es solo el representarse a sí mismo en un movimiento ordenado, ni es tampoco la simple representación en la que se agota el juego infantil, sino que es “representación pura” (Gadamer, 1977: 150). Este punto es crucial para determinar cómo se ve el fenómeno de las procesiones y que se ve en lo visto.

El ejemplo de esta celebración religiosa esta tan de acuerdo a lo que se está diciendo a nivel teórico acerca del juego que hasta el mismo Gádamer lo refiere:

Y en el caso de las procesiones, que son parte de acciones culturales (de culto religioso), es donde resulta más claro que hay algo más que exhibición, ya que está en su sentido el que abarquen a toda la comunidad relacionada con el culto. Y sin embargo, el acto cultural es verdadera representación para la comunidad, igual que la representación teatral es un proceso lúdico que requiere esencialmente al espectador. (Gadamer, 1977: 152).

Por ello, ciertos segmentos de la sociedad que llenan las calles de la ciudad de Quetzaltenango pueden ver en la procesión la representación de la tradición (el juego) y al que la representa (aquellos que toman parte activa). Pero como se trata de una tradición religiosa, esta



envuelve a todos, es un punto de convergencia, un núcleo de identidad a escala local.

Este ejemplo prueba lo que Gadamer se proponía demostrar desde el principio de su análisis metodológico, a saber, que el ser del juego no reside en la subjetividad del jugador como sugiere la tradición kantiana; sino en el juego mismo desde el momento en que esta sustrae a aquel de su cotidianidad y lo llena de su espíritu cambiándole los patrones que le permiten tener una visión del mundo. El jugador tiene plena conciencia de que el juego va más allá de él, que lo trasciende: “El jugador experimenta el juego como realidad que supera” (Gadamer, 1977: 152). Esta idea del juego que trasciende al jugador es importante porque involucra al espectador dentro de sí. No se puede pensar que el juego consiste en la relación que el jugador guarda con un grupo de reglas que ha aceptado voluntariamente, sino tenemos que incluir un tercero: el espectador. Hasta en este momento está completo el sistema y lo podemos entender como un todo:

Es más, el que lo experimenta de manera más auténtica, y aquel para quien el juego se presenta y verdaderamente conforme a su «intención», no es el actor sino el espectador. En él es donde el juego al mismo tiempo hasta su propia identidad. (Gadamer, 1977: 153).

No se trata, entonces, de una apertura, sino más bien el espectador viene a completar y a cerrar el cielo de la comunicación. Visto de esta forma, debemos concluir en que la representación, el juego con sus reglas define otro mundo distinto de lo que llamamos «la realidad», pero, ¿Cómo es esto posible?. Según Gadamer, este proceso a través del cual el juego alcanza su grado de perfección en el ser del arte en la transformación del juego en estructura, es decir, el proceso por el cual el juego alcanza su idealidad y puede ser entendido aparte de los actores y lo representado. Esto es lo que permite que podamos hablar de la tradición religiosa de la Semana santa y no solamente de tal tema y tal adorno, en una procesión específica. Ahora bien, transformación no es cambio, pues en el cambio supone que lo que cambia de alguna forma permanece igual; pero en este caso no hay nada del juego real en la idealidad de su estructura; “En cambio «transformación» quiere decir que algo se convierte de golpe a otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es un verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada (...)” (Gadamer, 1977: PÁG.).

Nuestro giro “«Transformación en una construcción» (estructura quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se presenta en el juego del arte, es lo permanente verdadero”. (Gadamer, 1977: 155)

No podemos hacer ninguna comparación entre el mundo real y el del juego ya que en este último habita una verdad superior. El placer que el espectador experimenta cuando ve pasar la procesión en la calle es el placer del conocimiento, de la ampliación de su conocimiento de la tradición por medio de la recreación. La experiencia del movimiento cíclico, del tiempo



cíclico del juego, de la tradición, es la experiencia del conocimiento. Transformación en estructura implica la presentación de una verdad; no importa la forma temporal, ni los actores, sino la verdad que rítmicamente vuelve con nuevos cuerpos que representan nuevas, distintas formas de lo bello: “Es así como adquiere todo su sentido lo que antes hemos llamado transformación en una construcción” (Gadamer, 1977: 156). Se trata de una transformación en lo verdadero, sí, pero hay que decir que en el ser verdadero: “En la representación escénica emerge lo que es” (Gadamer, 1977:157).

En realidad, de lo que estamos hablando aquí es de las posibilidades de la representación. Gadamer, en su análisis del concepto aristotélico de imitación y representación llega a la conclusión (Gadamer, 1988: 103, citado por Salazar) de que ambas formas son un reconocimiento de la esencia: “En cuanto que no son mera repetición sino verdadero «poner de relieve», hay en ellas al mismo tiempo una referencia al espectador. Contiene en si una referencia a todo aquel para quien pueda darse la representación.” (Gadamer, 1988: 159).

Así, podemos afirmar que la representación es el ser de la obra del arte. Ahora bien, llegar a esta conclusión importante implicó derivar la idea de representación de la idea de juego, proceso en el cual debemos entender esa representación como aquella en la cual el juego se representa a sí mismo: “el juego representado es el que habla al espectador...” (Gadamer, 1988: 160). Por ello es que decimos que la representación es el modo de ser de la obra de arte.

Esto es perfectamente aplicable al rito religioso, a la procesión que incluso podemos identificar con el drama teatral en el sentido en que ambos son representaciones genuinas. En el caso de la procesión, la relación con la comunidad es más que obvia.

El jugar del juego (o el juego representado) es lo que le habla a la comunidad. El ser de la obra de arte que es un anda y todo lo que la envuelve es lo que le habla al espectador, su ejecución misma, la verdad religiosa no puede ser dicha si no es a través de la ejecución del acto cultural. “Nadie puede pensar que para la verdad religiosa la ejecución de la acción cultural sea algo inesencial” (Gadamer, 1988: 160).

Ahora podemos volver al planteamiento original de la segunda sección y clarificar su significado a la luz de los resultados obtenidos. En un principio planteamos que lo que queríamos era considerar el juego en su función metodológica.

Vimos cómo esa función metodológica descansa en el concepto de transformación, cómo esa transformación del juego en su estructura es en realidad una transformación en lo verdadero, el juego se transforma en verdad, pero, ¿cómo se da? Y ¿uál verdad es esa? Gadamer, usando el análisis aristotélico de imitación y representación llega a la conclusión de que el juego llega a ser su verdad solamente a través de la ejecución misma de su representación. En el caso de las procesiones, su ejecución revela al espectador su verdad: la verdad religiosa que lo



identifica con los miembros de su grupo. Por eso es que Gadamer (y esto tiene que ver con los objetivos generales de su proyecto completo en *Verdad y Método* propone su tesis diciendo:

“Nuestra tesis es, pues, que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una consciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo. Es parte del proceso ontológico de la representación y pertenece esencialmente en el juego como tal” (Gadamer, 1988: 161).

Consideramos las procesiones como un drama teatral, pero su verdad no es solo estética, es decir, no estamos reduciendo el fenómeno a la racionalidad de una disciplina filosófica y por lo tanto desmereciendo su dimensión religiosa; todo lo contrario, reconocemos en el fenómeno una naturaleza estética, pero una naturaleza que, en tanto juego, su representación misma, su ejecución se muestra, aparece como su verdad y esta verdad es religiosa.

Podemos concluir esta sección que trata de los problemas de método señalando como hay un movimiento de ida y vuelta entre el juego y su estructura, hay una codeterminación:

“el juego es una estructura; esta tesis quiere decir que a pesar de su referencia a que se lo represente se trata de un todo significativo, que como tal puede ser representado repetidamente y ser entendido en su sentido. Pero la estructura es también juego, porque a pesar de esta unidad ideal, sólo alcanza su ser pleno cuando se juega en cada caso”. (Gadamer, 1988: 161)

En un principio señalamos que el concepto de juego sería el hilo conductor que nos llevaría a una explicación ontológica. A lo largo de todo este camino hemos visto como, si el juego es estructura, esta estructura es verdadera, es decir, contiene la verdad del juego cuando se convierte en una realidad palpable en la representación. Así, podemos ver la dimensión ontológica del juego cuando nos damos cuenta que la representación es su modo de ser y, al mismo tiempo, un modo de ser del que juega.

III

Hans G. Gadamer en su texto “La actualidad de lo bello”, advierte lo siguiente:

“Sobre todo, y aquí nos acercamos a nuestra época más de lo que podemos darnos cuenta, deberíamos considerar la posición que la cristiandad adoptó hacia la tradición artística en la cual se encontró. El rechazo de la actitud iconoclasta, movimiento que surgió en la Iglesia durante los siglos VI y VII, fue una decisión de incalculable significado, ya que la iglesia dio, entonces, un nuevo sentido al lenguaje visual del arte y, posteriormente, a las formas poéticas y narrativas. Esto proveyó al arte con nueva forma de legitimación...La gran historia del arte de occidente es la consecuencia de



esta decisión que todavía determina en gran medida nuestra propia conciencia cultural”. (Gadamer, AÑO: PÁG.)

Esta larga cita nos introduce al origen de uno de los fenómenos culturales más importantes de Guatemala: el culto a una imagen que además de *ser* lo que representa, es también una obra de arte.

En la primera sección de este ensayo dijimos que una procesión es el culto a una imagen que es siempre la imagen de Cristo. Sin embargo es importante decir que para el guatemalteco no solo es relevante Cristo como figura sagrada, sino también es relevante lo bello pensado a partir de la imagen de Cristo.

Cada quién mira más bella la imagen de su devoción que todas las demás. Lo que queremos decir es que la dimensión estética juega un papel importante en la intelección de la verdad religiosa.

No es el azar que el culto de la imagen en la procesión sea el culto casi exclusivamente de la imagen de Cristo. Precisamente la Cristología se vio en la necesidad de modificar la aversión de las imágenes que encontramos en el Antiguo Testamento.

Según Gadamer, la Cristología entendiendo la encarnación de Dios en la persona de Cristo, como el fundamento del reconocimiento de su apariencia visible: “Ellos (patrística griega) consideraban que el que Dios se hiciera hombre representaba el conocimiento fundamental de la manifestación visible, con lo cual ganaron una legitimación para las obras de arte”. Este hecho, que de alguna manera permite e impulsa el desarrollo del arte en el mundo cristiano de Occidente, es extremadamente importante para el fenómeno que nos ocupa.

La procesión, ese drama teatral, concebida dentro de su particular tiempo cíclico, cumple la función de recolección, de recuperación comprensiva no solo de una tradición religiosa sino también de una tradición estética, artística. La imaginación religiosa y la estética comulgan en el momento concreto de la representación. La comprensión de lo que Cristo es y representa en la vida de cada quién está íntimamente ligado, se hace visible venerada; es más, esta comprensión es posible a través del papel central que la imagen juega en el drama, es ese teatro de la calle popular. Por ello es que el arte religioso es la prueba más clara de que la obra de arte muestra su fuerza ontológica. En este tipo de arte, en una imagen de Jesús de la Paciencia de la ciudad de Quetzaltenango esculpida en la segunda mitad del siglo XVII, por ejemplo, es claro que no hay una relación de imitación con un modelo: “Pero sostiene está en una comunión ontológica con lo que es copiado” (Gadamer, AÑO: 27). La imagen representa constantemente a Cristo, en su representación, la estructura espacial por medio de la cual la verdad religiosa es inteligible: “La palabra y la imagen no son simples ilustraciones subsiguientes, sino que son la que permiten que exista enteramente lo que ellas representan”. (Gadamer, AÑO: 28).



El análisis de Gadamer que hace en este punto de la pintura, creemos que es extensible a las artes plásticas y fundamentalmente a la escultura (que es lo que aquí nos ocupa), por ser ambas representativas en el mismo grado. Ahora bien, el objetivo de su análisis es enfrentar la visión subjetivista de la estética moderna con su nuevo concepto de juego como el evento estético. En el fondo, es una investigación que busca mostrar el arte como un fenómeno ontológico y no como determinado por una conciencia estética. En este punto cobra valor y sentido el análisis metodológico del juego como representación, ya que es solamente a través de esta última como la estructura ontológica del evento artístico se muestra:

la imagen es un acontecimiento ontológico; en ella accede el ser a una manifestación visible y llena de sentido... La "idealidad" de la obra de arte no puede determinarse por referencia a una idea, la de un ser que se trataría de imitar o de reproducir; debe determinarse por el contrario como el "aparecer" de la idea misma, como ocurre en Hegel (Gadamer, AÑO: 29).

Queda claro cómo la pintura y la escultura son los cuerpos en los cuales la idea aparece, lo invisible se torna visible, y de esta manera se justifica el papel de revelación ontológica que desempeña la imagen de Cristo dentro del fenómeno de la globalización de la procesión. Sin embargo, en nuestra penúltima cita de Gadamer, él se refiere no solamente a la pintura sino también a la palabra, a la narración, a una determinada estructura de símbolos que representan el ser de lo narrado, es decir, a través de la narración, lo narrado puede ser lo que es. Si ahora pensamos la imagen de Cristo inmersa en la procesión, tenemos que concebirla como parte de una narración, ya que así fue como definimos este festival desde un principio: como una narración de dos niveles.

Ahora bien, a lo largo de la lectura de esta doble narración hay muchas cosas que son aparentemente secundarias con relación a la imagen de Cristo. Nos referimos a todo el elemento decorativo que incluye una procesión, empezando con el adorno de la propia anda hasta la forma en que se visten los cargadores y los que llevan las estaciones del vía crucis. También nos referimos al momento en que se efectúa este drama teatral; pero no el momento inmediato, ya que siempre sale a las calles en los días de la Cuaresma y Semana santa, sino el momento en que sale entendido como histórico, como parte representativa y significativa del momento histórico y político que vive Guatemala.

Según Gadamer, todos estos elementos ocasionales parecen no tener importancia con relación al mostrar la verdad ontológica del fenómeno; pero en realidad la tienen, forma parte de esa verdad; es decir, la procesión no es en sus partes o una sola de ellas, es un todo. Con relación al momento de su ejecución, Gadamer habla también de lo ocasional pero entendido en términos de ocasionalidad. El adorno del anda se refiere a lo que pasa en el país con el objeto de iluminar los problemas desde el mensaje divino. De esta manera es inseparable lo que la procesión materialmente es del momento de la vida de la comunidad para lo cual la procesión está siendo, es decir, representada:



De este modo, el momento de la ocasionalidad que se encuentra en los mencionados fenómenos se nos muestra como caso especial de una relación más general que conviene al ser de la obra del arte: experimentar la progresiva determinación de su significado desde la “ocasionalidad” del hecho de que se la represente. (Gadamer, AÑO: 30)

Vemos como la ocasional y la ocasionalidad forman un todo significativo. Por ello es que podemos ver con claridad, por un lado, la obra, y la representación de la obra, por otro. En el caso de las procesiones la obra es la palabra divina, un pasaje escogido del Antiguo Testamento o del Nuevo. Sin embargo, no son elementos separados, sino complementarios, son elementos que se influyen mutuamente. No podemos separar un drama teatral de su representación, así como no podemos separar un libro de su lectura. Las palabras, las imágenes, el adorno, los símbolos, están ahí; pero lo que le da coherencia histórica, sentido existencial, representatividad de la vida del grupo, es la representación frente a alguien, frente a una comunidad que se concibe a sí misma como una en virtud del vínculo de identidad que establece una común comprensión de la simbología:

La imagen de un Dios, el cuadro de un rey, el monumento que se levanta a alguien, implican que el dios, el rey, el monumento, el héroe o el acontecimiento, la victoria o el tratado de paz, poseen ya una actualidad que es determinante para todos. (Gadamer, AÑO: 31)

En una procesión no solo es la figura de Cristo la que cumple la función, sino también el drama teatral.

Por lo tanto, podemos decir que cada ejecución (representación, lectura) es un evento único, irrepetible, que es la forma a través de la cual la obra encuentra el medio que le da la oportunidad de existir:

Cada ejecución es un evento (acontecimiento) pero no un suceso que se enfrenta o aparece al lado de la obra poética como cosa propia: es la obra misma la que acontece en el acontecimiento de su puesta en escena. Su esencia es ser ocasional, de modo que la ocasión de la escenificación la haga hablar y permite que salga lo que hay en ella. El director que monta la escenificación de una obra literaria muestra hasta qué punto sabe percibir la ocasión. Pero con ello actúa bajo la dirección del autor, cuya obra es toda ella una dirección escénica. (Gadamer, AÑO: 32)

Los Cristos de las procesiones en Guatemala, Antigua y Quetzaltenango en particular (Nazarenos o Cristos Yacentes), independientemente del papel que desempeñan en las calles en los días de Semana santa, juegan un papel importante en la iglesia a la que pertenecen. Lo que queremos decir es que estas imágenes pertenecen naturalmente a dos espacios distintos:



la iglesia y el anda en la calle. En ambos lugares desempeñan la misma función, revelan la verdad religiosa. El caso contrario sería si, de pronto, un quetzalteco devoto de la imagen de Jesús de la Paciencia, por ejemplo, viera esta imagen en un museo, convertido en objeto. La imagen misma solo con el hecho de estar allí, siendo como ella es, estaría de alguna manera rechazando un lugar al cual definitivamente no pertenece. El devoto de la imagen sentiría como esto es una terrible profanación. Lo que en realidad pasa es que el espacio y el contexto de fe definido por el creyente de las calles de Quetzaltenango y el definido por el estudioso del arte o el curioso que se demora frente a la imagen en el interior de un museo, son radical y cualitativamente distintos. En el primero, la verdad revelada es religiosa, en el segundo meramente racional. Sin embargo, esto no significa que podemos separar el arte y la religión en el caso de un Nazareno, por ejemplo; se trata de una unidad ya que es solamente a través del arte que podemos considerar la imagen como símbolo, es decir, en él “este eres tú” no solo quiere serlo (Gadamer, AÑO: 33), del símbolo reconocemos la persona de Cristo, pero en el contexto ese “este eres tú” quiere decir reconocido no solo como símbolo de Cristo, sino también como símbolo de las *buenas nuevas*. Es decir que la imagen o el drama teatral en sí mismo clama por un espectador capaz de entender en él algo específico: el mensaje del evangelio, las *buenas nuevas*: “Deberíamos reconocer que la forma peculiar en que las fuentes originales del Nuevo Testamento cuentan su historia ilustra el arte de narrar. Quizá no puede compararse con el alto nivel de muchos textos del Viejo Testamento, pero hay pasajes en el Nuevo Testamento con una cualidad narrativa muy trabajada, como muchas de las parábolas del Evangelio según San Marcos. Obviamente, esto no altera el hecho de que en el contexto bíblico, este no es un texto de literatura autónoma. El mensaje que se comunica aquí tiene la intención de ser oído como las Buenas Nuevas. Pero esto significa que el Evangelio me habla como un signo más que como un símbolo”. (Gadamer, AÑO: 34).

Esto es muy claro en la clásica situación que se da en las calles de Guatemala. Antigua y, principalmente, de Quetzaltenango para la Semana santa; siempre hay muchos turistas en las calles esperando la procesión para tomar fotografías o cine del fenómeno.

Es claro que si comparamos este tipo de espectador con el devoto cargador, el primero presencia y lee el drama teatral a nivel de los símbolos que lo componen, pero el segundo, además de compartir la lectura de los mismos símbolos que remiten a la figura de Cristo, incluye el elemento del signo que lo convierte en el lector y creyente de las *buenas nuevas*. Vale decir también que lo hace el segundo capaz de leer las *buenas nuevas* es el hecho de que la procesión es un fenómeno propio de la cultura mientras que para el primero no lo es. También, en el sentido de la cultura el signo cumple una función, pues no solo indica la específica lectura de las *buenas nuevas*, sino también la identidad cultural:

si en otro tiempo se llamó símbolo al signo que permitía reconocerse a dos huéspedes separados, o los miembros dispersos de una comunidad religiosa, porque este signo demostraba su comunidad, un símbolo de este género



poseía con toda certeza función del signo. (Gadamer, 1997:191, citado por Salazar).

Queda claro, entonces, cómo el drama teatral religioso (y, dentro, la imagen esculpida de Cristo) es una estructura de símbolos que no solo representan y son representados, sino también indican el mensaje cristiano de fe para aquel espectador que culturalmente está preparado para realizar esa lectura concreta.

Otro aspecto específico de las procesiones es el papel del cargador y del espectador. En sentido estricto, en el drama teatral, el que carga es el actor, quien representa; y el espectador es, por decirlo así, el público. Sin embargo, debemos distinguir dos niveles de representación. A lo largo del artículo hemos hablado de la representación que cumplen los elementos del anda y su decoración, pero el segundo nivel de representación lo cumplen el cargador y el espectador. El primero representa el papel mismo de Cristo que carga la cruz como un símbolo de los pecados de la humanidad, de la muerte, la cual es vencida y de la cual somos redimidos. El cargador lleva el anda en hombros como un símbolo de la carga de sus propios pecados y el cargar significa simbólicamente la anulación de dichos pecados.

Por otro lado, el espectador no solo completa el escenario del pueblo judío que presencia el camino de Cristo al Calvario y su muerte, sino también reconoce en aquellos que cargan como pecador, como poseedor de una carga que debe ser expiada.

Como hemos visto aquí, el fenómeno de una procesión es un drama teatral religioso cuya estructura narrativa se da en dos niveles distintos (pero esencialmente unidos): el nivel meramente narrativo de los hechos del evangelio, y el nivel simbólico que toma lugar y sentido en un lugar determinado y en un momento específico de su historia. Por otro lado, su estructura de representación también se da en dos niveles: el de los símbolos de la imagen y el decorado; y el nivel humano, personal y fundamentalmente histórico del cargador y el espectador.

Se trata de comunicar una verdad ontológica al ser lo representado y al mostrar la manera de ser del individuo que carga u observa y de la comunidad, el drama teatral religioso también comunica un mensaje de fe, una verdad religiosa. Ahora bien, estas verdades son inteligibles por medios artísticos. La procesión es un fenómeno estético de revelación ontológica y religiosa.

Toda es representación: las imágenes, el adorno, aquellos que cargan y los que observan. Representación en el sentido de hacer notar a Cristo en nuestra historia, en nuestras vidas.

La representamos como símbolos y tendemos a él como signos: ansia de trascendencia, pero este ir más allá de mí, este vivir sin vivir en mí, esta espera en la muerte porque no muero, no tiene solamente el sentido del arrebato místico por permanecer en la trascendencia, sino también el de volver de ella al mundo, a nuestra comunidad y reconocerla como propia, a



nuestra historia para entenderla y cambiarla, y a nuestra vida para vivirla de una forma auténtica, es decir, de acuerdo a lo que creemos y somos: hambre de encarnación.

En suma, las festividades de Semana santa en Quetzaltenango, aun sin dejar de considerarlas de estirpe netamente católica, tiene sus antecedentes en religiones que se pierden en los siglos anteriores al cristianismo, en culturas tan lejanas como las orientales y posteriormente en costumbres de grupos celtas. En nuestro país, y particularmente en Quetzaltenango, debemos agregar los préstamos culturales o las similitudes de índole colonial. Todos estos elementos, conjugados y aunados a las características propias que la fiesta ha ido adquiriendo en una región diversa y heterogénea, ha dado origen a una de las celebraciones del ciclo católico más importante de nuestra cultura, cuyo fundamento primogénito se explica a partir de la pasión, muerte y resurrección encarnado en un Dios al que se llama Nuestro Señor Jesucristo.

En fin, la Semana santa, es un acto íntimo y profundo de nuestra propia y misteriosa espiritualidad. La experiencia estética de los cortejos procesionales se torna en una experiencia más allá de las meras posturas exhibicionistas o propagandísticas de la sociedad comercial. Como nos lo advierte Walter Benjamin, a pesar de que el mercado del arte se ha institucionalizado y ha alterado el valor cualitativo de las obras; a pesar de haber desfigurado su valor trascendental y haber acorralado el valor cultural y el fundamento espiritual del arte; no por ello, ha podido arrebatarse a los hombres la posibilidad de contemplación y de la recreación estética que sigue honrando lo más profundo de la condición humana. Porque, de acuerdo con este filósofo alemán, el arte mismo tampoco está domesticado puesto que se mueve, se transforma, escapa a cualquier convencionalismo, se renueva siempre en cada instante, así como se renueva el mundo de la vida.

Queda pendiente para otra ocasión la exploración del universo estético concebido desde el espectador de los cortejos procesionales contemporáneos y, por tanto, como un universo abierto y sin límites, en el que podemos distinguir varias regiones fundamentales, a saber: lo estético natural, lo estético artístico, lo estético técnico industrial y, finalmente, lo estético en la vida cotidiana.

IV

Identidad

Los estudios de la identidad, desde muy distintas y alejadas posiciones teóricas, se dividen en dos. La identidad ideal y la identidad real. Estas se interrelacionan dialécticamente: la primera es lo que se quiere ser, y la segunda lo que realmente se es, y ello vale tanto para la identidad personal como para la colectiva. El tejido social de nuestra realidad es una trama indisoluble entre lo que se quiere ser, lo que se cree ser y lo que se es.

En el seno de la Semana santa en Quetzaltenango se puede decir que es un factor de cohesión y diferenciación social. La reflexión y conciencia de las hermandades por sí mismas es algo



necesario y deseable, aunque no suficiente. El «querer ser» y el «deber ser» dinamizan la propia realidad concreta -personal y colectiva-, que suele ser prisionera de la inercia, o está muy limitada por ella.

Pero a veces la imagen ideal se superpone excesivamente, abusivamente, diríamos, a la real y llega a enmascararla, contribuyendo a generar una falsa conciencia.

Vivimos un tiempo en el que se ha debilitado el sentido de pertenencia de las hermandades con su resonancia inevitable sobre la identidad colectiva, que se expresa en los valores, la seguridad y la fuerza para enfrentar los momentos de desánimo, crisis y violencia que la estructura económica genera. La participación de las hermandades adquiere un papel extremadamente importante en la vida de sus miembros, inclusive con relación al espacio, de apoyo y asistencia en las dificultades y conservación de la identidad cultural. Actualmente, las hermandades registran diversas pertenencias: a un nuevo mundo que se potencia con la mercancía como espectáculo y el mercado como medio de todas las guerras. A ello hay que agregar la enorme diversidad y fluidez -a veces incluso confusión- de motivaciones e ideologías, y la modernidad de una nueva cultura del consumo urbano y de una remodelación de la identidad.

La tesis que ensayamos aquí, es que se debe hacer una trasmutación radical de la identidad en la que la visión esencialista ha pasado de actuar como una fuerza «romántica» a una fuerza que se consume a nivel global borrando todas las identidades, lo que podríamos llamar la ascunción del nuevo Dios de la tierra: el «dinero».

Búsquedas abiertas, apuntes para un no-cierre

Lo que aquí ha quedado planteado es más un reto a la reflexión que un compendio de certezas sobre la Semana santa. En mi perspectiva, el reduccionismo y las discusiones culturalistas han desconocido los diferenciales del poder implicados en los cortejos de Semana Santa en Guatemala y particularmente en Quetzaltenango. Las lecturas de la Semana santa aferradas a la crudeza de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús, podrían encontrar en el análisis de las imbricaciones entre poder de orden geopolítico y escalas de intervención y control biopolítico, sendas propositivas para una interpretación no ingenua del poder que se inscribe en el contexto de la Semana Santa por un lado, y por otro, la representación ocupa un rango altamente respetable en la imagen de Cristo; aunque ha perdido en el tiempo de ahora su autenticidad y su valor cultural del arte frente a un mundo en que todo puede reproducirse, copiarse y ofrecerse como mercancía. Un mundo en que parece haberse diluido la búsqueda de lo auténtico, en el que da la impresión de que todo se ha perdido ya su valor trascendental. En suma, la obra de arte, sometida a las presiones del mercado, se ha convertido en esta sociedad contemporánea, en pretexto seudocultural para generar grandes ganancias comerciales; con ello, da la impresión de haberla desvinculado de su propia aura, de su valor trascendental; un valor originario y esencial; no por ello, ha podido arrebatar a grandes



escultores la posibilidad de burilar imágenes extraordinarias como Jesús de la Paciencia y otras, hecho evidente en la creación estética.

En sí, tenía razón Jean Paul Sartre cuando señalaba que el arte debe ser la expresión de la libertad del hombre para imaginar y crear mundos diferentes que sobrepasen el valor fiduciario del mercado. Por lo tanto, lo propuesto en este ensayo se espera una apertura al debate, a una mirada renovada de un fenómeno sobrediagnosticado, del que seguramente vendrán réplicas y discusiones.

La Semana santa en Guatemala y particularmente en Quetzaltenango en el contexto actual, los más interesados en el marco de la globalización son los centros de poder. Se trata no sólo de globalizar la industria, la banca, las inversiones, la utilización de la mano de obra, el comercio, el flujo de información, sino además la cultura y religión. No son ilógicas las constantes reflexiones de teóricos laicos o incluso religiosos respecto de la utilización de lo religioso con fines políticos, verificables en los recursos procedentes en grandes cantidades de ciertos grupos de poder económico para expandir su poder alrededor de la figura de los nazarenos y cristos yacentes de Santo Domingo, (Guatemala) La Escuela de Cristo y San Felipe (Antigua) y en alguna medida San Nicolás y Catedral (Quetzaltenango). Estos, por su parte, llevan una notable carga de descompromiso social, de alejamiento de las luchas sociales y la rebelión política.

Hay que tener en cuenta, además, que la Semana santa en Guatemala y con énfasis en Quetzaltenango se considera un hecho social. Se integran en ella procesos religiosos, sociales, económicos, políticos, históricos, artísticos, musicales, literarios y psicológicos. De ese modo, la Semana santa y sus procesiones se mueven alrededor de una identidad. Pero, la discusión de la identidad va más allá de los cortejos procesionales. Su objetivo, quizás, sea en cierta medida, un proyecto a la normalización de la población en base a la forma imperial que imponen la democracia neoliberal, y en segundo lugar –creo que es la razón más importantes es el dinero que se ha convertido en la guerra continuada por todos los medios. El conflicto entre las hermandades de San Nicolás y Catedral como dice Debord (AÑO: 28-30) es un espectáculo virtual que crea una ilusión banal de quién es el mejor pagado por la máquina cortadora de la mente, es decir la publicidad, que se adhiere al fetiche como imagen de una necesidad nunca satisfecha entre ambas. A esta luz, el conflicto tiene por objetivo la restitución del “orden” que no es otro que el del capitalismo financiero y, por eso, ambos cortejos procesionales se despliegan desde un marco propiamente económico gestional y ya no simplemente desde la identidad.

En síntesis, se puede apuntar que hay una interrelación entre la tendencia neoliberal y fundamentalista, hijas legítimas de la globalización tal y como lo advierte Bauman con la celebración de la Semana santa en Guatemala y particularmente en Quetzaltenango. Esta es la evidente la potenciación de una cultura del mercado, del consumismo, entre otras condicionantes que han determinado una mayor dependencia del factor financiero lo cual se



refleja al interior del campo religioso. Se ha ido extendiendo una concepción teológica que asocia el éxito de las hermandades a partir de las mejores andas, alegorías, bandas, urnas, túnicas, alfombras, tecnología, etc., y se han construido nuevas imágenes virtuales que se definen como religiosas que además se conciben como empresas con altas inversiones, por cierto exitosas. Se han extendido ciertas actitudes mercantilistas en los principales cortejos procesionales del país y particularmente en Quetzaltenango.

¿Qué añade, entonces, este “artículo”? Conforme se expresa en el título, con la salvedad del sesgo subjetivo, pretendió dar una idea del concepto de festividad en el contexto de la estética y el arte acuñado por Gadamer y su importancia para leer ciertos cortejos procesionales en Quetzaltenango, ejemplificando algunos de ellos. En suma, ¿qué significa para nosotros, hoy, la Semana santa? ¿Cómo interpretar la larga historia de los cortejos procesionales que comenzaron a finales del siglo XIX en Quetzaltenango, y que ciertamente se mantendrán por siglos? ¿Por qué los cortejos procesionales de corte barrial (San Bartolomé y la Transfiguración) aún se basan en la conquista del territorio en función de su ocupación y el paradigma gestional se proyecta en función de ejercer un poder de normalización que tiene como efecto el control de almas? ¿Cómo se fueron amarrando esclarecimientos conceptuales importantes? ¿Cómo se fueron entrelazando los diferentes temas? ¿Dónde faltó profundización? y ¿Qué cuestionamientos quedaron abiertos como desafío de la reflexión posterior?



Referencias bibliográficas

- Bauman, Zygmunt (2009). *Vida de consumo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bonfil, Guillermo (1971). "Introducción al ciclo Cuaresmal en la región de Cuautla, Morelos (México)". En *Anales de Antropología*, México, UNAM, vol. VIII.
- Dussel, Enrique (2011). *Filosofía de la liberación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fajardo, Carlos (2012). *Estéticas del siglo XX*, Bogotá, Colombia: Ediciones desde abajo.
- Gadamer, Hans. (1977). *Verdad y Método*. Madrid: Ediciones Sígueme.
- Foucault, Michael (2009). *Vigilar y Castigar*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica..
- Lòwy, Michael (1997). *El cristianismo de los pobres. Marxismo y Teología de la Liberación*. México: Consejo Nacional de Ciencias Políticas y Administración Pública.
- Ortiz, Edgar (2012). *Globalización y escatología del capitalismo en la era de la resistencia*. México D. F.: Academia de Estudios Políticos y Económicos A. C.
- Rodríguez, Mario (1991). *Hacia la estrella con la Pasión y la ciudad a cuestras. Semana Santa en Iztapalapa*. México: Ediciones de la Casa Chata-CIESAS.
- Salazar, Osvaldo (1991). *Representación y experiencia religiosa*. En *Cultura de Guatemala Año XII*, Vol. I. Universidad Rafael Landívar.