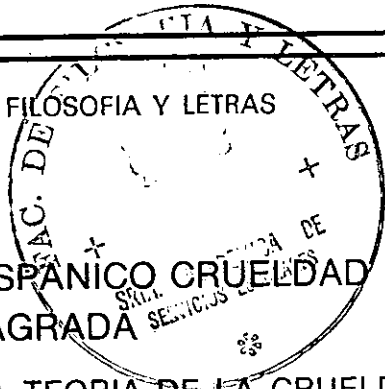


16
24



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



TEATRO PREHISPANICO CRUELDAD SAGRADA

COMPARACION DE LA TEORIA DE LA CRUELDAD DE ANTONIN ARTAUD CON LA FIESTA PREHISPANICA DE XIPE TOTEC

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO
P R E S E N T A :
CARLOS PEREZ BAZAN



ASESORA: DRA MARIA G. STEN ROSENSTEIN
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

MEXICO, D. F.

MARZO DE 1998

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

57385



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Carlos Pérez Bazán

Teatro prehispánico
Crueldad sagrada

*Comparación de la Teoría de la Crueldad de Antonin Artaud
con la fiesta prehispánica de Xipe Totec*

Asesora: Dra. María G. Sten Rosenstein

Marzo de 1998.

INDICE

	página
INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo primero. Panorama teatral en Europa antes de la Primera Guerra Mundial	
1.1.- Cambios políticos y sociales del siglo XIX y su influencia en el teatro.....	5
a) Ocaso del romanticismo y surgimiento del naturalismo.....	9
b) Zola y el naturalismo.....	11
1.2.- Rompimiento con el naturalismo. Nuevas corrientes del siglo XX.....	14
a) Jarry y el simbolismo.....	15
b) Dadá y surrealismo.....	16
Resumen.....	20
Capítulo segundo. Artaud y el Teatro de la Crueldad	
2.1.-Artaud, hombre.....	22
2.2.-Consideraciones de Artaud acerca de civilización, cultura y magia.....	24
a) Otro sentido del texto dramático.....	29
b) Destrucción del teatro psicológico.....	34
2.3.-El actor como signo (actor jeroglífico).....	40
Resumen.....	45
Capítulo tercero. La fiesta de <i>Xipe Totec</i> y la teoría de la Crueldad	
3.1.- Cosmovisión del pueblo mexicana.....	47
a) Espacio-tiempo sagrados.....	52
b) El sagrado alimento de los dioses.....	59
3.2.- El dios <i>Xipe Totec</i> , su significado religioso y su importancia social.....	64
3.3.- Análisis de la fiesta <i>Tlacaxipehualiztli</i> basado en las descripciones de Fray Diego Durán y Fray Bernardino de Sahagún.....	71

3.4.- La guerra ritual y el sacrificio humano.....	80
a) Relación entre el captor y su cautivo.....	85
b) Relación sacrificador-sacrificado.....	87
c) Relación entre el cautivo y el dios.....	90
d) Relación establecida entre el pueblo y el dios.....	94
Resumen.....	96
CONCLUSIONES.....	98
Bibliografía:.....	105

INTRODUCCIÓN

Las primeras lecturas que hicimos de los textos de Artaud despertaron en nosotros una gran inquietud por conocer más profundamente sus planteamientos artísticos, debido a que su obra constituye un cuerpo indivisible con la vida del autor. Sus textos muestran a un ser humano desgarrado por la lucha interna que sostenía entre sus ideas y conceptos, y los del mundo en el cual vivía.

Dicha ruptura se acrecentaba más día con día, ya que Artaud estaba aquejado por un padecimiento mental incurable, el cual lo obligaba a recurrir constantemente a las drogas, y las experiencias espirituales para aliviar su sufrimiento. Las incursiones al aspecto mágico de la existencia fueron características de los esfuerzos de Artaud por crear una conciencia más apegada al valor espiritual.

En lecturas posteriores los conceptos de Artaud nos parecieron nebulosos, pero comprendimos que sus ideas entrañan una gran dificultad debido a lo polisémico de sus contenidos. Creemos que la complicación estriba, no en entender el pensamiento, sino en traducirlo a un lenguaje más explícito, sin que pierda su real magnitud, y es que, aun el propio Artaud cayó en la trampa de expresar sus ideas por medio de la razón, que las reducía a un corpus teórico que debe ser interpretado y comprobado para su cabal entendimiento. Detrás de los conceptos artaudianos

existe un trasfondo inagotable de riqueza espiritual que irremediablemente queda coartado por el estatismo de la palabra escrita.

De ahí que Artaud se empeñara en rechazar los conceptos culturales de Occidente, pues consideraba que éstos se habían transformado en un revestimiento intelectual que limitaba y alejaba al hombre de la profundidad del mundo espiritual.

Enfrascado en su lucha contra el orden del mundo en que vivía, Artaud encontró en la cultura de pueblos antiguos conceptos y formas de vida que revelaban el valor del espíritu, y que daban un verdadero sentido a su noción de existencia. Pudo comprobar entonces que su idea de desarrollar, por medio del teatro, una idea de alta cultura semejante a la de aquellos pueblos, no estaba tan lejos de ser real. Así, hizo una serie de planteamientos teatrales que delimitaban el valor de la palabra en el escenario, subrayando el uso de la voz, el sonido, la luz, el color, los vestuarios, el maquillaje, el gesto, entre otros, es decir, de todos aquellos elementos que conforman y dan vida al espectáculo.

Al analizar la Teoría de la Crueldad y los antecedentes históricos que le dieron origen, encontramos que estas ideas son el fruto del pensamiento social y de las corrientes artísticas de la primera mitad del siglo XX. Mismas que, a su vez, fueron motivadas por los continuos descubrimientos en la ciencia, el arte, y la filosofía, que se venían realizando desde el siglo anterior. Consideramos que el pensamiento de Artaud sintetiza, hoy día, el sentir del hombre hacia el mundo que él mismo ha creado, y que, paulatinamente, ha venido deformando hasta convertirse en víctima de su propia creación.

Artaud tuvo especial interés por la cultura mesoamericana, e incluso buscó el contacto personal con pueblos indígenas mexicanos. En su obra encontramos constantes referencias a la cultura prehispánica, en donde se subraya la importancia que tiene el conocimiento propio de las culturas primigenias para la creación de un nuevo orden de convivencia social.

Al inicio de este trabajo nuestra atención estaba enfocada únicamente hacia el análisis de la Teoría de la Crueldad, pero una lectura más atenta, sagazmente orientada por nuestra asesora nos obligó a mirar hacia el legado cultural mexicano y su relación con la teoría artaudiana.

Teniendo como referente que algunos investigadores modernos han considerado las celebraciones prehispánicas como una especie de teatro sagrado, decidimos analizar bajo esta luz la fiesta ritual de *Xipe Totec*, una de las más importantes y fastuosas del calendario ritual mexicana, y de Mesoamérica.

Nuestra comparación de la fiesta ritual con la Teoría de la Crueldad, está en gran parte determinada por los propios conceptos que Artaud propone, los cuales, a medida que fuimos avanzando en la investigación, nos sugieren una coincidencia significativa con el rito prehispánico del sacrificio humano. Los planteamientos artaudianos pueden ser aplicados para su comprobación, al rito del sacrificio, ya que en este la 'crueldad' con que se trataba al individuo trascendía los límites de lo habitual, para convertirse en una experiencia sagrada que sacudía lo más profundo del ser humano y, tras la catarsis, provocaba el resurgimiento del espíritu purificado.

Por otra parte, la aproximación que hemos tenido a los conceptos cosmogónicos del pueblo mexicana ha "enganchado" de tal modo nuestro interés que hemos percibido aspectos de aquella

cultura, que no desarrollaremos aquí, pero que nos motivan a profundizar más en el conocimiento de la misma. Así pues, queremos ofrecer al lector el fruto de esta investigación como un acercamiento tanto a la Teoría de la Crueldad, como al rito prehispánico, cuyo meollo estaba lo constituido por la crueldad sagrada del sacrificio humano.

Capítulo primero

Panorama teatral en Europa antes de la primera guerra mundial

1.1. Cambios políticos y sociales del siglo XIX, y su influencia en el teatro

La rapidez con que cobraba auge la industrialización en el mundo durante el siglo XIX produjo un cambio radical en la actitud del ser humano hacia los valores que hasta entonces prevalecían. El modo de producción mecanizada ofrecía una inmensa posibilidad de bienestar a la que respondieron los burgueses, pues eran ellos quienes poseían la riqueza del sistema social aristócrata que entraba ya en la decadencia. La gran cantidad de descubrimientos científicos y tecnológicos que se venían suscitando, abrieron un nuevo horizonte al pensamiento del hombre, el de la especulación metódica, científica. Las transformaciones económicas y sociales, al lado de la perspectiva de bienestar, acentuaron la injusticia y la desigualdad en el goce de la vida material. Se perfilaba ya un sistema social en el que las divisiones entre la población estarían claramente marcadas por la posesión del capital y de los medios de producción.

Las precarias condiciones de vida de la creciente clase obrera, trajeron como consecuencia que aparecieran doctrinas y movimientos sociales (como el socialismo científico y la comuna de París) que, orientadas por las ideas liberales surgidas de la Revolución Francesa, tuvieron como objetivo establecer las bases para construir un mundo nuevo.

Las ideas acerca de la libertad e igualdad social arraigaron profundamente en la conciencia de los pueblos fueron puestas en práctica en todos los aspectos de la vida humana, y, una vez aplicadas en el campo económico, surgió un nuevo concepto: la libertad de competencia, que muy pronto adquirió un gran auge hasta convertirse en el principal motor social de la época.

Hacia la primera mitad del siglo XIX, las máquinas de vapor sustituyeron a los instrumentos de producción artesanal, y ya perfeccionadas, permitieron aprovechar fuentes de energía tales como el petróleo y la electricidad, que las hicieron más eficientes. Miles de campesinos y artesanos se vieron obligados a emigrar a las ciudades, en donde se convirtieron en obreros.

Paralelo al crecimiento de las ciudades, surgió un cuantioso número de problemas “sociales, económicos y morales”,¹ motivados por la movilización de hombres, mujeres y niños en busca de trabajo, y que se vieron enfrentados a “relajamientos familiares y sociales que no existían en el campo”.² En las fábricas, los procesos de producción no se hicieron como antes por obreros que conocían todos los detalles de la misma; en cambio, fue necesario que cada uno hiciera sólo una parte de la tarea. Este fenómeno se llamó división del trabajo, y llevó a la especialización de cada operario. Más adelante veremos cómo este hecho se convirtió —según Antonin Artaud— en uno de los más graves males de la sociedad moderna.

A medida que la industrialización se fortalecía, la idea de libre competencia encontraba un terreno especialmente fértil entre la clase capitalista, pues esta última se apoyaba en su poderío económico para fincar su dominio social. Asimismo, los nuevos ricos pretendían que el gobierno no interviniese en la economía: “el estado solo debía mantener el orden evitar disturbios y dejar hacer”.³ La clase capitalista decidía cuál era la función del gobierno, que para beneficio de sus intereses debía ser un aparato de represión social con autonomía para dictar leyes, pero subordinado siempre al servicio del poder económico. Ante esta situación, surgió entre los

¹ Carlos Alvear, *El mundo contemporáneo*, México, Editorial Jus, 1965, p. 7.

² *Ibidem*.

³ Alvear, *op. cit.*, p. 7.

capitalistas y los obreros una oposición de intereses que muy rápido se convirtió en una cuestión social de enorme trascendencia.

En el ámbito internacional algunos estados capitalistas, con Inglaterra a la cabeza, pugnaron por acabar con el sistema proteccionista que regulaba el mercado* hasta consolidar el libre cambio. “La libertad de acción se convirtió en una lucha despiadada entre aquellas (potencias), en la que sucumbieron los menos fuertes económicamente”⁵. La rivalidad económica entre los países industrializados se recrudeció ya que todos buscaban aumentar el número de sus colonias a fin de convertirlas en mercado de sus productos, así como proveerse de materia prima barata. El desarrollo de la industria bélica, el afán de poder y múltiples intereses políticos, crearon un ambiente de tirantez que hacía difícil que la paz permaneciera por mucho tiempo.

Los cambios en la estructura social impactaron también la vida intelectual; durante esta época, aparecieron diversas corrientes artísticas que interpretaron los acontecimientos de la sociedad en transformación.

Fruto de las ideas revolucionarias fue, al principio, el romanticismo, el cual se convirtió en una actitud ante la vida pues enfrentaba al hombre no solamente consigo mismo, sino con los más altos valores espirituales.

La postura práctica de los capitalistas —que obligaba a los hombres a regirse por el dinero— y la visión idealista de los románticos —que tenían gran aprecio por la vida espiritual—, originaron una concepción contrastante del mundo. Los capitalistas tenían en gran estima los

* Con el fin de evitar los estragos que provocaría la saturación de los mercados, se formaron alianzas entre los países industrializados que los obligaba a cumplir con una cuota fija de producción, así como a respetar los precios convenidos. Pero algunos países necesitaban, dado su volumen de producción, asegurarse más mercados para sus artículos. Estos países entablaron una competencia ‘desleal’ que más tarde desembocaría en graves enfrentamientos armados.

⁵ Alvear, *op. cit.*, p. 7.

satisfactores materiales, y las atrocidades que pudieran cometerse con este fin quedaron en gran medida justificadas. El objetivo de la vida humana se tornó en la necesidad de procurarse sensaciones y emociones superficiales, con el objetivo de poderse sustraer de las tensiones a las cuales el individuo estaba sujeto cotidianamente.

Al mismo tiempo la ciencia también marcaba el rumbo social y ejercía gran influencia en el arte, la descripción exacta de la naturaleza humana daba impulso a la creatividad de gran cantidad de artistas, y llegó a convertirse en una corriente que más tarde se definiría en una escuela: el naturalismo.

El espíritu humano quedó marcado por la influencia del romanticismo tanto como del naturalismo, el cual, en el siglo XIX, aumentó en fuerza, redefiniendo poco a poco los ideales que darían su orientación a la sociedad moderna.

a) Ocaso del romanticismo y surgimiento del naturalismo.

A partir de la Revolución Francesa y durante el romanticismo, la naturaleza del hombre como individuo, y de la sociedad como una totalidad, fueron consideradas como evolucionarias en su esencia. Esta idea constituyó la fuerza motora de la sociedad durante la segunda mitad del siglo XVIII y primera del siglo XIX, adoptó la forma de una protesta social, política, religiosa, estética y moral ante una estructura que “se estaba desintegrando desde adentro y sufriendo continuos ataques de afuera” ⁶. Los nuevos ricos buscaban defender no la igualdad de clases o derechos, sino la igualdad de oportunidades para competir en los mercados; los cambios económicos y sociales se suscitaban continuamente y tuvieron una repercusión directa en la evolución del arte.

La novela y el teatro románticos se cargaron de contenido social, afloraron en ellos ideales heroicos y valores caballerescos de honor y justicia que latían en el pecho de los autores. Los artistas románticos buscaron el regreso a la naturaleza, y a los sentimientos del ser humano, como un medio para romper con la rigidez formalista que el neoclasicismo imponía al pensamiento de la época.

En tanto, la burguesía avanzaba rápidamente hacia la posesión del poder, suplantaba las formas anteriores de administración y gobierno, y aprovechaba la sensualidad del arte para fomentar sus propios ideales. A través del arte los burgueses defendían su propaganda política, pues alentaban la creación artística como una forma de esparcimiento popular, pero también veían en él una vía para encausar el pensamiento de las masas.

Ante esta situación el artista romántico no se enfrentaba a un público auténtico como lo había tenido con la aristocracia; ahora, el arte propio de la élite culta llegaba hasta el vulgo que

⁶ Gilbert Highet, *La tradición clásica*, México, F.C.E., 1954, p. 104.

poseía dinero para gastar. El drama romántico se convirtió entonces en un teatro de “desesperación y de resignación”,⁷ que expresaba el rechazo de los artistas a la corrupción de los ideales revolucionarios que habían dado origen al romanticismo.

La primera mitad del siglo XIX fue una época de cambios rápidos y a menudo violentos, que destrozaban estructuras establecidas desde hacia largo tiempo. Surgieron pugnas lo mismo entre las naciones y las sociedades, así como en el alma de los individuos. El arte romántico reflejaba estos enfrentamientos evidenciando la soledad de los hombres que se encontraban a merced de las fuerzas sociales que les superaban por mucho su capacidad individual.

Al mismo tiempo, el pensamiento científico conducía a creer que el ser humano no tenía control sobre su destino, y el concepto de herencia comenzaba a ser determinante en la vida, se concebía al hombre como una criatura condicionada por su herencia cultural y social que no poseía una personalidad propia independiente de estos factores.

Ante los cambios sociales que el mundo experimentaba, la interpretación subjetiva y profunda de los artistas románticos acerca del hombre fue dejando su lugar a una visión objetiva: la del naturalismo.

⁷ Arnold Hausser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1976, p. 340.

b) Zola y el naturalismo

En la segunda mitad del siglo XIX, se registró en la dramaturgia un verdadero cambio que buscaba mejorar la forma de escribir y representar teatro. En el romanticismo el interés del escritor era el individuo, en el naturalismo: la sociedad. La idea científicista con la cual ahora el hombre se inquiría acerca de la vida, se concretó en “el realismo como actitud filosófica, y en el naturalismo como estilo artístico”.⁸

Durante esta época era difícil contradecir la idea determinista de la vida que la ciencia había hecho arraigar en el pensamiento de la mayoría, el dinero dominaba la vida pública y privada, y en la mayoría de los países existían luchas sociales en las que el proletariado se enfrentaba a la burguesía para obtener ventajas laborales, mientras que las grandes potencias pugnaban por expandir sus territorios.

La tendencia del capitalismo era llegar a “desligar todo el aparato de una nueva empresa económica de toda influencia humana”.⁹ A medida que esta idea fue concretándose en el hombre, crecía la sensación de inseguridad, de estar a merced de un monstruo despótico cada vez más y más multiforme, y de estar obligado a sostener una lucha desesperada por no sucumbir socialmente.

El arte se vio dominado entonces por dos vertientes: una, la de aquellos que se dedicaron a explotar los “nuevos auditorios formados por gente inculca que ahora disponían de dinero para gastar, y que acudían a presenciar las representaciones teatrales en busca de un escape del mundo en que vivían y trabajaban”.¹⁰ La otra vertiente era la de los artistas que tenían el propósito serio

⁸ Véase: Hauscr, *op. cit.*, p. 104 y ss.

⁹ *Idem*, p. 105.

¹⁰ Paul-Louis Mignon, *Historia del arte contemporáneo*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1973, p. 21.

de aplicar los principios de la ciencia a la descripción exacta de lo que ahora se consideraba la realidad.

Fue entonces que Emile Zola (1840-1902), novelista y máximo exponente teórico del naturalismo, emprendió la defensa de la realidad que el formalismo de los neoclásicos y la subjetividad de los románticos había “amputado”¹¹ mediante las convenciones teatrales. Zola quería un drama que, sin retorcer los hechos, pudiese ser absolutamente verdadero al reflejar la existencia cotidiana; buscaba la objetividad, la descripción casi fotográfica de la realidad y por ello trataba a sus personajes como objetos de estudio de acuerdo con los métodos de la ciencia: “espero que se empiece a comprender que mi objetivo ha sido ante todo un objetivo científico”,¹² dice Zola en la introducción de su obra *Thérèse Raquin*.

La nueva forma de escribir propuesta por Zola se ajustaba a la novela aunque tardaría más para alcanzar al teatro, ya que éste encerraba además de la dramaturgia, la interpretación del actor y la participación de la nueva figura teatral, el “regisseur” (especie de director-empresario).

Sin embargo, Zola pensaba que tarde o temprano el teatro alcanzaría su rigor científico, “de lo contrario se hundirá, se hará cada vez inferior”.¹³ Esta aseveración llevó a artistas de la época, como fue el caso de André Antoine,¹⁴ a experimentar con las reglas del naturalismo sobre la escena.

De la experimentación de Antoine surgió un estilo de actuación más libre y la idea de reproducir, mediante el decorado, la realidad en todos sus detalles.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Emile Zola, *Thérèse Raquin*, Madrid, bib. E.D.A.F., 1965, p. 21.

¹³ Emile Zola, “*El naturalismo en el teatro*”, en: *El naturalismo*, Barcelona, Editorial NEXOS, 1989, p. 134.

¹⁴ André Antoine, (1858-1943), director teatral francés fundador del Teatro libre (1887). Impuso la naturalidad en la actuación y la reproducción de la realidad mediante el decorado.

Se buscaba que el actor llegase a la realidad interna del personaje por medio de los signos externos, pero si bien es cierto que el estilo de actuación que se logró era más apegado a la conducta humana real, también es un hecho que no llegó a concretarse una obra netamente naturalista como fue el caso de la novela, pues las convenciones del teatro seguían siendo un obstáculo insalvable.

Ante esta situación el teatro avanzó hacia nuevas formas de representación que iban más allá de la copia detallada de la realidad para lograr su objetivo; los artistas se apoyaron entonces en los recientes descubrimientos hechos por Freud (1859-1939) y sus colegas en el campo de la psicología.

La vida interna del hombre ofrecía a la creación artística un campo enorme y lleno de posibilidades, el mismo que habían conocido los románticos, pero ahora, las herramientas científicas ayudarían al artista a no perder el objetivo que se había propuesto ante la amplitud del nuevo terreno donde pisaba. Así vemos cómo la idea del dinamismo del mundo estuvo presente tanto en el romanticismo como en el naturalismo. En ese sentido Zola afirmaba: “es ingenuo querer pararse; nada es estable en la sociedad. Todo es arrastrado por un movimiento continuo”.¹⁵

¹⁵ Emile Zola, *El naturalismo*, *op. cit.*, p. 134.

1.2.- Rompimiento con el naturalismo. Nuevas corrientes artísticas del siglo XX

A fines del siglo XIX las propuestas teatrales evolucionaron en corrientes paralelas (todas antinaturalistas) tales como: el expresionismo, el cual concebía al mundo como una proyección dinámica de la mente, y el simbolismo, que jugaba libremente con el significado de las cosas (palabra, acción, sentimiento).

Estas corrientes artísticas rechazaban la servidumbre naturalista que reproducía detalladamente el mundo exterior. Muchos artistas se opusieron al naturalismo pues creían que las cosas no debían ser descritas sino evocadas por la imaginación. En esta etapa, el arte se basaba en el análisis psicológico para alcanzar un nivel de comprensión más profundo acerca de la realidad, se buscaba que en el escenario se volcara la naturaleza interna del hombre, lo más vulnerable y auténtico de sí.

En contraste con la descripción naturalista de hombres socialmente definidos, el nuevo concepto artístico no requería de la presencia física de objetos en el escenario, sino sólo del actor y de la evocación, por medio de símbolos, de los lugares donde se desarrollaba la acción. Se ganaba con ello que el espectador concentrara su atención en el escenario, y en un acto de 'despersonalización' comenzara a percibir la existencia del mundo inmaterial.

Las teorías psicológicas permitieron a los artistas comprender que las palabras sustituyen nuestras reacciones instintivas por reacciones previamente aprendidas, es decir, por un comportamiento civilizado.

El arte encontró su camino en el análisis profundo y serio de la psique humana, y el títere adquirió un valor particular ya que fue visto como el cuerpo sin espíritu, sin razón, listo para

expresar las emociones que su manipulador quisiera imprimirle. Mediante el uso del títere el espectáculo encontraba su cabal expresión no en el escenario, sino en la mente del espectador. Se creó entonces un auténtico "lenguaje a la vez sensual y subliminal",¹⁶ que se convertiría en "característica de todo drama de vanguardia".¹⁷

a) Jarry y el simbolismo (1896-1917)

En 1893, Lugne-Poe, actor de la escuela naturalista de Antoine, fundó el Téâtre de L'Ouvre, donde escenificaba obras simbolistas, especialmente de Maeterlinck. Sin embargo, poco tiempo después, los dramas de este autor no tenían ya la fuerza necesaria para continuar con la búsqueda de Lugne-Poe. Montó entonces un drama escrito por uno de sus actores, Alfred Jarry (1873-1907), y, en 1896 se estrenó *Ubu rey*. Esta obra tuvo tal impacto en el público que se convirtió en el pilar de las vanguardias sucesivas, abrió el camino a un nuevo teatro en el cual, la reflexión venía tras la risa, como si reír fuera el ejercicio necesario para que la voluntad del espectador se desprendiera momentáneamente de su racionalismo habitual. El valor de la risa fue el de "la función catártica".¹⁸

Jarry no se limitó a elaborar un texto literariamente anárquico, lo concibió escénicamente teniendo como premisa que "las pautas del pensamiento lógico forman la pared que hay que derribar antes de poder evocar cualquier experiencia visionaria"¹⁹.

¹⁶ Christopher Innes, *El teatro sagrado*, México, F.C.E., 1992, p. 28.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Juan Guerrero, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors editor, 1961, p. 28.

¹⁹ Jarry, citado en: Innes, *op. cit.*, p. 36.

Jarry logró crear en Ubu, una figura que simbolizaba todo lo que la sociedad burguesa tenía por condenable. La obscenidad escatológica, la intencional crudeza del diálogo y la farsa grotesca, constituyeron un planteamiento que se oponía fundamentalmente a los principios naturalistas.

El artista manipulaba la psique del espectador a través de personajes con características de muñecos, por este medio el espectáculo atacaba a las instituciones morales burguesas, ya que causaba un “efecto de shock”²⁰ en el espectador, impactándolo a la vez con efectos de luz, sonido, y, en general, asaltando su atención para poner en tela de juicio los esquemas de comportamiento social. Desde la primera representación de *Ubu rey*, a la moral burguesa se le sobrepuso el espíritu irracional y el hombre disfrutó con el sufrimiento, agonía y muerte de los personajes.

Ubu enfrentó al teatro con proposiciones que facilitaron la invasión de la escena por lo que hasta entonces se consideraba como irracional: el espíritu del hombre.

Para expresar sus ideas Jarry simplificó el decorado y cada uno de los actores adoptó una máscara y una voz especial para cada carácter, así se lograba que el público identificara en cada actor a un personaje específico del mismo modo como haría con los títeres o en la Comedia del Arte. El teatro daba pasos agigantados en su evolución, que se venía caracterizando por ser una revuelta de los más dispares conceptos y prácticas.

b) Dadá y surrealismo

Durante la primera década del siglo XX el arte mostraba el caos creciente que vivía el mundo, “la realidad objetiva quedó desquiciada y las vanguardias hicieron de ese desquiciamiento su mundo convencional”.²¹ Después del estreno de *Ubu rey* el teatro entró en su etapa de experimentación

²⁰ *Idem*, p. 6.

²¹ Juan Guerrero, *op. cit.*, p. 6.

más acelerada, la más de las veces buscando la respuesta inmediata del público por medio de agresiones verbales y físicas de parte de los actores. El desenfreno y la risa fueron los medios elegidos para distender las angustias del hombre, asimismo, esta conducta era característica de la sociedad que vivía bajo la sombra constante de las luchas fratricidas y de un enfrentamiento armado a gran escala.

Con la llegada del año de 1914, estalló la Primera Guerra Mundial y los avances científicos que venían transformando la cultura tuvieron ocasión de mostrar el potencial destructivo desarrollado por el hombre. Las reminiscencias de valores éticos y morales heredados del pasado fueron rudamente borrados por la enfermedad y la muerte en las trincheras; el brutal enfrentamiento de las potencias mundiales y los múltiples motivos que lo ocasionaron, dejaron ver que el hombre era mucho más complejo de lo que se sospechara en el siglo precedente.

La guerra separó a los grupos artísticos que se habían constituido a principios del siglo XX, sin embargo, a pesar de la separación y el caos de la posguerra, iba a surgir una nueva corriente estilística que llegó a recoger todo el descontento y desesperación de los jóvenes, el cinismo y la necesidad de liberación que eran originados por la impotencia para encontrar justificación a la destrucción de la humanidad y del planeta. Esta nueva corriente llevaría por nombre: Dadá .

En la primera lectura pública que los dadaístas ofrecieron, Tristán Tzara (1896-1963), definió lo que era Dadá con una nueva palabra, "jemefountisme un equivalente del meimportadismo mexicano".²² Pero la intención de Dadá no era la de ignorar la situación que se vivía, por el

²² Ida Rodríguez, *Dadá documentos*, México. UNAM, 1977, p. 22.

contrario, el arte debía ser ante todo un instrumento de denuncia con el cual se mostrara a los hombres que el eje central de la sociedad era la ambición de riqueza y el poder de unos cuantos. El público, pensaban los dadaístas, debía ser liberado de la esclavitud emotiva y racional en que el sistema social le había aprisionado.

Dadá provocaba la agresión deliberada contra el espectador, y le azuzaba a responder del mismo modo la actitud de los intérpretes. Los artistas se dedicaron a provocar sensaciones físicas y estímulos mentales que dejaban a la libre interpretación del espectador.

Este movimiento no logró dar con el camino que llevase a la humanidad a crear una nueva forma de convivencia social, pues Dadá carecía de una ideología que sostuviera sus propuestas. De este modo, la actitud alocada y rebelde de Dadá se convirtió en una moda pasajera que quedó aprisionada en las paredes de galerías y museos, y su efecto social fue nulificado.

Mientras esto sucedía, el surrealismo, que no nacería como tal sino hasta 1924, extraía conceptos de Dadá y consolidaba una filosofía propia que le permitiera evitar el destino que tuvo aquel, y a su vez, convertirse en su sucesor artístico.

En tanto que los dadaístas se entregaron a la espontaneidad personal sin elaborar ni intentar siquiera un sistema de creación basado en sus descubrimientos, el surrealismo, con André Breton (1896-1966) a la cabeza del movimiento, requería un “medio de expresión poético al alcance de todos”²³ para “proponer las bases de una humanidad nueva”.²⁴

²³ Henry Behar, *Sobre teatro dadá y surrealista*, Barcelona, Barral editores, 1971, p. 140.

²⁴ *Idem*, p. 20.

Los surrealistas crearon un lenguaje libre de las obligaciones de la educación; la poesía se usaba para crear imágenes exentas de su significado riguroso, luego, dichas imágenes servían como “trampolines para la mente”²⁵ de quien las escuchaba.

Para los surrealistas era más importante la sugestión que provocaba el sonido de los vocablos que la exposición y el desarrollo lógico de las palabras. En su búsqueda, experimentaron ampliamente con técnicas propias del psicoanálisis como el sueño hipnótico y la escritura automática; parecía como si el surrealismo despersonalizara al individuo para integrarlo a un mundo absoluto, el mundo de la mente, sus signos y sus significados, libres de la manipulación racional del hombre moderno. El primer vínculo del hombre del siglo XX, con el universo, estaba por florecer.

Pero los surrealistas erraron el camino que los llevaría a contribuir al cambio de la vida social ya que, pretendieron ligar la inmaterialidad del espíritu con prioridades meramente terrenales. A decir de los surrealistas que desertaron del movimiento, el surrealismo fracasó al adherirse a una doctrina social que tenía como fundamento la lucha por el poder social.

²⁵ *Ibidem.*

RESUMEN

1.- El proceso de la industrialización en el siglo XIX propició la división de las actividades humanas en especialidades. En esta misma época, el valor del dinero se acentuó y el hombre se inclinó por la posesión de los bienes materiales, perdiendo así, el respeto a la vida. Estos hechos motivaron continuos cambios en la cultura, la dramaturgia, así como la escenificación teatral. Los creadores se orientaron hacia la recuperación espiritual de la vida por medio de espectáculos que conmovieran violenta y profundamente, los sentidos y los sentimientos del público.

2.- En la segunda mitad del siglo XIX se registraron dos de los fenómenos más importantes en la historia del teatro: 1) la declinación de romanticismo, que se basaba en la vida del mundo espiritual y subjetivo. Y 2) el surgimiento del naturalismo, que reafirmó la idea de que en el hombre moderno existía una escisión entre la razón y el espíritu. Esta última consideración propició que el hombre menospreciara la vida espiritual y se distrajera de estas ocupaciones.

3.- Ya en el siglo XX los artistas plasmaron en sus obras los nubarrones que se levantaban en el horizonte social, así como las pugnas de algunos individuos contra la pérdida de los valores humanos. La lucha que sostenían los hombres entre la vigencia y lo obsoleto de sus ideas acerca de lo subjetivo y lo concreto, formaron un caos que el arte encausó hacia el estallido emocional de las masas. La locura y el desenfreno se convirtieron en característica de la época.

4.- Algunos artistas trataron de guiar a la sociedad hacia un mejor futuro proponiendo para ello una convivencia más apegada a la vida espiritual, pero los intereses materiales de la burguesía fueron un obstáculo que no pudieron vencer fácilmente. La actitud rebelde y alocada de Dadá pudo cambiar el rumbo del arte. El impulso revolucionario que le imprimió permitió que más tarde el surrealismo dejará una huella profunda en el hombre. Artistas como Antonin Artaud reafirmaron la idea de que era posible crear un nuevo orden social, mediante la utilización de estados de conciencia propios de mundos espiritualmente superiores.

5.- Los pensadores fueron aceptando paulatinamente conceptos que permitieron percibir la existencia de una liga interna entre el ser humano y el universo, no siempre comprensible a la razón. Aquel magma de ideas fue el abono para que los conceptos de Artaud germinaran hasta concretarse en su Teatro de la Crueldad.

Capítulo segundo

Artaud y el Teatro de la Crueldad

2.1. Artaud, hombre

Antoine-Marie-Joseph Artaud nació en Marsella el 4 de septiembre de 1896 y murió víctima del cáncer en 1947. Siendo niño enfermó de meningitis. Esto le trajo como consecuencia un padecimiento mental incurable que lo obligó a permanecer recluido gran parte de su vida en manicomios y clínicas psiquiátricas. En 1920 hizo su primer contacto con el teatro en calidad de actor, y encontró allí un camino para encauzar su vida. En 1923 entabló una notable correspondencia con Jacques Riviere, misma que se convirtió en la primera obra literaria de Artaud, cuando Riviere la publicó íntegra en un volumen. En 1924 se unió al movimiento surrealista, pues le atrajo la idea de que por medio del arte se pudiera unir lo consciente del ser humano con el inconsciente y así lograr una existencia más plena.

Durante el tiempo que Artaud colaboró con el grupo surrealista llevó al movimiento a límites de rebeldía moral y estética que los surrealistas no sospecharon anteriormente. Sin embargo, en 1927 rompió con el surrealismo por el desacuerdo que surgió sobre todo con Bretón, cuando el movimiento se adhirió al Partido Comunista Francés. Artaud pensaba que “la metamorfosis exterior es algo que no puede darse mas que por añadidura”,²⁶ y puntualizó el abismo que se había abierto entre él y sus ex compañeros surrealistas, pero no así con los fundamentos que dieron origen al movimiento. Una revolución puramente material era una pérdida de tiempo para el hombre, la verdadera revolución significaba, según Artaud, la “destrucción completa de la conciencia individual”.²⁷

²⁶ Antonin Artaud, “A plena oscuridad o el bluff surrealista” en: *Carta a la vidente*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1965, p. 62.

²⁷ Antonin ARTAUD, “Secretos de la cultura eterna” en : *México*, México, F.C.E., 1987, p. 192.

Expulsado de las filas surrealistas, Artaud fundó ese mismo año con ayuda de Roger Vitrac y Robert Aron, el Theatre Alfred Jarry. Así inició la búsqueda personal de Artaud en el teatro.

La representación del Teatro Balinés, que Artaud presencié en 1931, tuvo una influencia tal sobre sus ideas que lo llevó a interesarse por la magia y la religión. La experiencia surrealista le había allanado el camino para investigar acerca del el espíritu.

En 1932 Artaud precisó sus ideas en su manifiesto del Teatro de la Crueldad, sin embargo, su teoría no fue comprendida por sus contemporáneos y el espectáculo *Les Cenci*, ejemplo práctico de la misma, que se presentó en 1935, resultó un fracaso. A partir de entonces, Artaud se dedicó enteramente a crear un teatro ritual que estaría ligado a las fuerzas naturales mediante el ejercicio de la magia, que devolvería al espectáculo su original sentido. Cuando Artaud visitó México, lo hizo pensando que entre los indígenas mexicanos encontraría las fuentes para apoyar con ejemplos reales sus ideas escénicas.

A su regreso a Europa permaneció recluido en varios hospitales mentales. De esta etapa de su vida destaca su estancia en Rodez por la producción literaria y epistolar que allí sostenía con diversos artistas, hombres de ciencia, amigos y familiares.

Sus últimos días los pasó en la clínica de Ivry, donde murió el 13 de enero de 1947.

2.2.- Consideraciones de Artaud acerca de civilización, cultura y magia

El hombre del siglo XX vive angustiado permanentemente, debido a un continuo desgarramiento espiritual que no le permite percibir del mundo más que en su forma física. Por esta razón el contenido vital del universo, que es una realidad inmaterial, queda oculta para el hombre ordinario, pero aún cuando es desconocida por las mayorías no puede ser negada.

La percepción del mundo inmaterial es posible, para el hombre, sólo en estados de conciencia expandidos, pues despojado de la vestidura corporal, el espíritu capta lo que está vedado al cuerpo.

Desde mucho tiempo atrás, el hombre ha buscado expandir su conciencia mediante la realización de actos que orientan la actividad del espíritu en una dirección determinada, los cuales pueden ser considerados como actos rituales. Por este medio, el hombre busca insertarse en el mundo de los dioses con la intención de influir de un modo específico sobre la naturaleza y el destino.

Para expandir su capacidad de percepción, el hombre realiza ritos propiciatorios, de los cuales podemos encontrar gran cantidad de ejemplos en las usanzas de los pueblos primigenios. Cada pueblo traduce la inmaterialidad del mundo de modo particular y la reviste de formas distintas de acuerdo a su temporalidad y ubicación geográfica, pero aun esta diferencia revela un conocimiento similar acerca del origen y la estructura del universo.

Esta similitud no es casual, la fiesta prehispánica de *Xipe Totec*, objeto de este trabajo, nos permite constatar la existencia de un conocimiento que sobrepasa infinitamente la razón del hombre moderno, y, al parecer, coincide con las ideas expresadas en el Teatro de la Crueldad.

En la actualidad la vida espiritual ha sido desplazada paulatinamente de la atención humana por la 'necesidad' de poseer bienes materiales. El mundo fue sustraído de su sacralidad y los actos rituales, necesarios para conservar el equilibrio del universo, fueron relegados a un segundo término. La ambición irreflexiva que surgió en el hombre tras la reestructuración social, generó la violencia en muchas ocasiones, llegando incluso a provocar dos guerras mundiales, y la amenaza latente de nuevos enfrentamientos que podrían culminar en la aniquilación de la humanidad.

Durante el período de las entreguerras (1918-1938), el desolador panorama del mundo llevó a los artistas a buscar respuesta a sus interrogantes refugiándose en sí mismos. De este proceder el surrealismo fue el primer paso firme que dio el arte en la recuperación de la vida espiritual.

Posterior a la confusión por la que pasó el mundo después de la primera gran guerra, el arte devolvió la importancia perdida a la parte irracional de la existencia. La euforia y el bullicio era lo único que se ajustaba a la realidad circundante. Así, los movimientos artísticos conocidos como vanguardia, abrieron un hueco por entre las reglas de la lógica para asomarse a la inmensidad del universo que, en adelante, sería captado por un espíritu libre de las censuras y los prejuicios de antaño.

El hombre penetraría a ese nuevo mundo planteado por el surrealismo para escapar de las exigencias que le imponía la vida racional. Para este propósito la poesía fue la vía indicada, ya que, además de ser profunda en sus significados, era fácil y ampliamente aceptada por el público. Parecía estar a punto de ser creada una nueva conciencia social que acabaría con la soledad de la conciencia individual.

El movimiento surrealista atrajo a Artaud pues existía en ambos un engendro de supraconciencia que, si no trascendió en el surrealismo, en Artaud se concretó tomando forma en sus manifiestos del Teatro de la Crueldad .

Uno de los intereses primordiales del surrealismo era crear un éxtasis en el espectador que ayudara a expandir su conciencia para poder, como el mismo Artaud dice, sentirse “a la vez, en la muerte y en la vida”,²⁸ es decir, vivir plenamente la existencia.

La búsqueda de Artaud en el teatro puede ser considerada de carácter iniciático, pues él mismo se sometió a diversos ritos de este tipo como fue el caso de sus experiencias entre los indios tarahumaras. A su parecer, existen dos formas de aprehender el conocimiento: 1) adquiriéndolo como instrucción en las escuelas, vía que considera falsa, y 2) conociendo las fuerzas naturales, que no hacen distinción entre el pensamiento y la vida misma. Según Artaud, éste último es el conocimiento verdadero pues como él mismo define, la instrucción escolar es “una vestidura”,²⁹ la adquisición de datos específicos acerca de una rama de la ciencia.

La automatización de la vida es, en parte, fruto del conocimiento adquirido en las aulas, y ha reducido la capacidad humana para percibir el mundo como una totalidad. Artaud pensaba contrariamente, ya que el conocimiento de las fuerzas naturales amplía la conciencia pues no actúa de acuerdo a las reglas creadas por el hombre ni a intereses materiales, sino roturando el “humus profundo del hombre”.³⁰

²⁸ Antonin Artaud, *México, op. cit.*, p. 129.

²⁹ *Idem*, p. ,135.

³⁰ *Idem*, p. 125.

Artaud hizo una distinción entre lo que para él era la cultura y la civilización: la primera era “una idea única del hombre, de la naturaleza, de la muerte y de la vida”³¹; la segunda era “una multiplicidad de formas”³² en que se manifiesta la cultura. Criticó duramente el sentido que se da a estos conceptos, argumentando que “la cultura dispersa y contradictoria de Europa no tiene ya nada que ver con su estado absolutamente uniforme de civilización”.³³

Entendemos que en la actualidad el concepto cultura se ha multiplicado hasta el infinito, dando pie a la creencia de que existen tantas culturas como hay pueblos. Y por el contrario, el concepto civilización se ha unificado teniendo como punto de coincidencia los intereses que se persiguen en la sociedad moderna.

La idea de Artaud acerca de la cultura no se enseñaba en las escuelas, pues atentaba contra el pensamiento materialista de la época, sin embargo, el hombre actual “quiere saber porqué la vida está enferma y qué es lo que ha podrido a la idea de la vida”.³⁴ Frente a la cultura que se adquiere sistemáticamente, Artaud opuso una idea de cultura que ha permanecido oculta por mucho tiempo, que está ligada a las fuerzas de la naturaleza, y mira al universo y al hombre no en su singularidad sino en su grandeza. Esta es una idea de alta cultura, y el teatro es el medio que puede modificar el pensamiento humano hacia ella.

La interacción entre el mito y el rito originan que el hombre repita formas de conducta que evocan el comportamiento heroico de seres ancestrales en el principio de los tiempos; la repetición de esos

³¹ Antonin Artaud, *México, op. cit.*, p. 125 .

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

actos permite al hombre refundar continuamente el mundo, y dar un sentido pleno a su existencia*. Concebido así, el Teatro de la Crueldad es una herramienta capaz de mantener vivo el carácter sagrado de la vida y tendría como finalidad sintetizar la existencia del hombre con el universo.

Artaud pensaba que el teatro no puede ser un fenómeno que se contemple: "debe igualarse a la vida, pero no a la vida individual [...], sino a esa especie de vida liberada que barre con el individualismo".³⁶ Es necesario dice, destruir toda institución burguesa desde la familia hasta las universidades, y comenzar del punto cero hacia la restauración de las bases "de una forma de existencia válida",³⁷ que salve a la humanidad "desgarrada siempre entre una espiritualidad ilusoria y la absurdidad de sus relaciones sociales".³⁸

El teatro es el medio por el cual el hombre puede recuperar la antigua relación con el universo y recuperar así el valor de la vida no sólo como una mercancía, sino como parte esencial de un sistema de fuerzas que el saber humano ha encubierto —en perjuicio propio— bajo la imagen deslumbrante de la vida material. Artaud impuso al teatro una misión mucho más allá del goce estético: la de ser un crisol donde arrojar todo lo imperfecto de la sociedad y el hombre.

Así como la celebración ritual tiene como finalidad establecer una vía de comunicación entre el hombre y las fuerzas del universo, ya sea para expiar culpas, propiciar la regeneración de la naturaleza o ganarse el favor de los dioses, el Teatro de la Crueldad propone llevar a los participantes del espectáculo a vivir una experiencia en la que puedan desechar todo lo corrupto de sí mismos. En ese sentido veremos más adelante al analizar la fiesta de *Xipe Totec*, el estado de

* De acuerdo con la ley de semejanza enunciada por G. Frazer, "lo semejante produce semejanza", pensamos que al recrear el mito del origen se creaba nuevamente el universo y la vida estaba siempre floreciente. (Frazer citado en Marcel Mauss, *Sociología y antropología*, Madrid, Editorial Tecnos, 1979, p.46.)

³⁶ Artaud citado en Óscar ZORRILLA, *Antonin Artaud*, México, INBA, p. 37.

³⁷ *Idem*, p. 30.

³⁸ *Idem*, p. 29.

liberación espiritual que alcanzaba el individuo al reconciliarse con los dioses mediante la fiesta sagrada, cuyo fin, a nuestro parecer, es similar al que propuso Artaud para el teatro moderno.

a) Otro sentido del texto dramático

La dramaturgia del periodo romántico tuvo un carácter poético y psicológico que centraba su atención en el hombre como ser individual. La psique humana constituía para el romántico un amplio espacio para navegar o para perderse, que los artistas exploraron intuitivamente con gran provecho. Años más tarde el naturalismo tuvo como tarea describir con más precisión la vida del hombre como ser social, basándose —como ya hemos dicho—, en el método riguroso de la ciencia.

Posterior a estas dos corrientes estilísticas, la palabra en el escenario adquirió una función más precisa: la de transmitir la vida interna del ser humano y no sólo expresar conceptos. Los artistas pretendían que la palabra recuperara su influencia sonora sobre el escucha, ya que así se crearían vínculos más amplios con el contenido semántico de las mismas.

Hacia la segunda década del siglo XX el objetivo del teatro no era ya resolver conflictos sociales o psicológicos, sino expresar “ciertas verdades secretas que se han ocultado en formas en sus encuentros con el devenir”.³⁹

Así como otros artistas buscaron difundir su pensamiento acerca de los caminos por los que ahora incursionaba el teatro, Artaud expuso la idea de crear un texto dramático el cual fuera un sistema de comunicación que se valiera de “todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras,

³⁹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, S.A., 1964, p. 79.

fuego gritos”.⁴⁰ Esta creación sustituiría las palabras del diccionario y sería como un lenguaje poético opuesto al pensamiento Occidental, el cual pretende que “toda palabra, tenga un significado preciso”,⁴¹ ya que el sentido de las palabras varía con las modas y el paso del tiempo. El lenguaje teatral debía ser una especie de partitura de sonidos, acciones y movimientos, similar a la forma como se realizan los ritos. En su momento detallaremos la analogía que existe entre el tipo de lenguaje que pretendía Artaud y la forma como se desarrollaba la fiesta prehispánica del dios *Xipe Totec*.

La teoría artaudiana no rechaza el texto *per se*, pero se niega a darle el lugar todopoderoso que hasta entonces venía ocupando en la escena. Tampoco se trata de suprimir la palabra en el teatro sino de modificar la posición y los alcances de la misma, así como desechar “la interpretación plana y discursiva, que no despierta el costado peligroso y agresivo de las palabras”.⁴² A través de los sentidos primero, y de la razón después, el teatro puede desarrollar plenamente “su efecto intelectual en todos los niveles posibles y en todas las direcciones”.⁴³

Artaud pensaba que la palabra en el teatro occidental ya no despertaba imágenes en la mente del público y que, en lugar de ser un medio de expresión, era “sólo un callejón sin salida y un cementerio del espíritu”.⁴⁴

Influido por la representación del Teatro Balinés a la que asistió, Artaud vio en el teatro la posibilidad de generar, por medio del arte, una nueva conciencia a partir de un “secreto impulso

⁴⁰ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 13.

⁴¹ Óscar ZORRILLA, *El teatro mágico de Antonin Artaud*, México, UNAM, FFyL, 1979, p. , 14.

⁴² *Idem*, p. 17.

⁴³ Antonin ARTAUD, *El teatro y...*, op. cit., p. 41.

⁴⁴ Antonin ARTAUD, op. cit, p. 55.

psíquico del lenguaje anterior a la palabra”,⁴⁵ es decir, de un estado que antecede a la conceptualización, que se compone de todo aquello que la razón no alcanza a definir, y, además, elige “su propio lenguaje: música, gesto, movimientos, palabras”.⁴⁶ Artaud hablaba del poder mágico de la palabra, pues reconocía en el sonido la capacidad de producir ciertas modificaciones corporales sensibles al actuar sobre la aparente estabilidad del organismo.

Estas ideas teatrales tienen su equivalente en la fiesta ritual mexicana, ya que hemos encontrado elementos representacionales en la festividad de *Xipe Totec* tales como el canto, el baile, el vestuario, el maquillaje, pero sobre todo, la ejecución del drama sagrado de la muerte ritual que regenera la vida. Lo cual nos permite ver que el festejo mexicano representaba el drama cósmico renovador del universo, y coincide significativamente con la idea que Artaud tenía acerca del teatro.

Durante la realización del rito confluyen el espacio y el tiempo sagrados, y entonces se refunda el orden universal. Para percibir la sacralidad, el hombre debe expandir su conciencia mediante la predisposición psíquica y física a un distinto tipo de percepciones “que son de alguna manera un espacio interior”.⁴⁷ El espacio sagrado y el espacio interior eran homologados por los mexicanos a través del ayuno y la penitencia, de tal modo que ambos espacios se encontraban “en una misma dimensión suprarreal”,⁴⁸ y creemos que ésta constituye la dimensión en la que Artaud ubica al teatro.

El lenguaje propuesto por Artaud se vale del sentido interno que las palabras resguardan, que está ligado a su origen etimológico y que suele conservar nociones esotéricas olvidadas. Esta

⁴⁵ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 66.

⁴⁶ *Idem*, p. 69.

⁴⁷ Patrick JOHANSSON, *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*, México, CNCA, 1992, p. 24.

⁴⁸ *Ibidem*.

noción y aquél sentido interno serían lo que tratará de reintegrar Artaud a la escena, mediante un lenguaje total que “constituirá la propia puesta en escena”.⁴⁹

En el Teatro Balinés y en el Teatro Oriental, Artaud encontró que los gestos, actitudes, gritos, evoluciones en el espacio, así como el uso de maquillaje, máscaras y vestuarios especiales, constituían un lenguaje físico basado en signos y no en palabras. De ese lenguaje hacen uso las culturas milenarias para expresar su conocimiento acerca del universo. Artaud vio que en la realización del rito no existía propiamente un autor, y sí, en cambio, un maestro de ceremonias que era el sacerdote, y “la materia con que trabaja[ba], los temas que hace[ía] palpitar no son [eran] suyos sino de los dioses”.⁵⁰ Esta característica también formaría parte del concepto teatral artaudiano. El carácter sagrado del rito obligaba a sus participantes a regirse por lineamientos sumamente estrictos, que no dejaban nada a la improvisación, y contribuían a la riqueza del espectáculo.

La rigidez característica del Teatro Oriental fue adoptada por Artaud en su teoría para proponer una nueva escritura más rigurosa, impetuosa y regulada, porque “prohibiendo el azar [...] esta nueva información teatral sutura todas las fallas, todas las aberturas, todas las diferencias”⁵¹ por las que podía perderse el verdadero sentido del espectáculo.

⁴⁹ Artaud citado en : Óscar Zorrilla, *El teatro mágico...*, op. cit., p. 15.

⁵⁰ Antonin Artaud, *El teatro y su...*, op. cit., p. 67.

⁵¹ Jacques Derrida, “La palabra soplada”, en: *El pensamiento de Antonin Artaud*, Argentina, Ediciones CALDEN, 1975, p. 115.

El texto dramático que Artaud buscaba crear tenía una función muy especial que se alejaba del concepto occidental; esa diferencia no sólo se refería a la forma de escribir o a los temas que se escribía, sino a la forma de expresar aquello que estaba escrito.

El rito prehispánico se valía de diversas formas de expresión que conformaban un lenguaje articulado no sólo por palabras, sino por un sistema semiótico diferente que los frailes evangelizadores no entendían y consideraron “un bosque o arcabuco, lleno de muy espesas breñas”,⁵² cuando en realidad, esas formas tuvieron un especial sentido expresivo.

Cada individuo posee un equilibrio oscilatorio que va creciendo “hasta integrarse en el Ritmo Universal, esto es la respiración misma del infinito... esencia del tiempo”,⁵³ la especial modulación de las palabras parece estar ligada al poder oculto del aliento, que inserta al hombre en un marco mágico-religioso, el cual tiene por idea fundamental que la génesis del universo no fue sino el acto de nominación del caos. Así vemos que, en los pueblos antiguos el *verbo* fue la “expresión sonora más inmediata, y por lo tanto, la primera expresión de la creación”.⁵⁴

La idea de Artaud, era crear una relación reconciliadora entre el espíritu humano y la esencia del universo a través de un lenguaje compuesto por símbolos mágicos “que resolvería para el mundo occidental el problema de la inadaptación al volver a considerar el universo como parte de un tiempo sin contradicción”.⁵⁵ Es decir, el universo se percibiría no como un choque de contrarios, sino como la unión de complementarios que genera la vida.

⁵² Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la N. España*, México, Editorial Porrúa, 1984, p. 172.

⁵³ Óscar Zorrilla, *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 66.

⁵⁴ Óscar Zorrilla, *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 64.

⁵⁵ *Idem*, p. 66.

Es importante para nosotros considerar el valor mágico de la palabra en el teatro, pues vemos cómo “en los ritos la palabra ocupa un lugar característico, específico”,⁵⁶ que coincide con el valor que, según Artaud, debe tener el texto dramático.

b) Destrucción del teatro psicológico

Hemos analizado la idea de Artaud acerca del papel que debe jugar la palabra en el teatro, así como su necesidad de valorar y aplicar las cualidades sonoras del lenguaje como un medio de comunicación que tiene posibilidades más amplias que el simple uso de la razón. Vimos que Artaud no rechaza el uso del texto en el teatro, pero sí el hecho de subordinar la escena a la literatura.

Ahora analizaremos el valor de un lenguaje que no se vale únicamente del significado de las palabras sino también de los sonidos, los colores, las luces, los vestuarios, el maquillaje, etcétera para despertar la mayor cantidad de emociones en el público.

La palabra, en el teatro, tiene de manera subjetiva un valor y un significado propios, pues, al adjetivarla, adquiere un sentido preciso que expresa ideas y refleja pensamientos. Estos a su vez provienen de individuos con intereses determinados por la sociedad en que viven. Así, el teatro de cada época se caracteriza por ser un reflejo de las ideas sociales que predominan en ese cada momento específico.

⁵⁶ Óscar ZORRILLA, *El teatro mágico de Antonin Artaud*, op. cit, p. 15.

Durante el período en que se afianzaba el naturalismo el auge de la ciencia se extendió al terreno del arte, entonces el análisis psicológico —todavía como ciencia naciente— y sus métodos, fueron el motivo principal para la investigación de los artistas en sus obras.

El arte se caracterizó por describir detalladamente la vida interna y externa del hombre pero, en el teatro, este hecho transformaba al público que asistía a las representaciones en *voyeur* de un espectáculo que se limitaba a mostrar “escenas íntimas de las vidas de unos pocos fantoches”.⁵⁷

Este tipo de espectáculo fue duramente criticado por Artaud, quien hizo constante referencia en sus trabajos a la necesidad de destruir el ‘teatro psicológico’. Sin embargo, la libertad con que utilizaba este término le hace sumamente confuso. En algunas ocasiones Artaud se refiere a la psicología como vocablo que expresa la vida mental, comprendiendo tanto los procesos conscientes como los inconscientes y, en otras, a la actividad específicamente intelectual con la que el hombre intenta explicarse a sí mismo el motivo de su existencia en el universo. El segundo, creemos, es el sentido de la psicología que le resultaba odioso en el teatro, pues el espectáculo puramente intelectual se centra en una visión del mundo que cierra toda posible interpretación del mismo, más allá de los límites del conocimiento humano.

La concepción del mundo basada principalmente en la razón, es la que aplicamos normalmente en los actos de nuestra vida cotidiana; de ella resulta lo que Artaud llama “conciencia separada”,⁵⁸ idea que intentaremos explicar.

⁵⁷ Antonin ARTAUD, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 95.

⁵⁸ Antonin ARTAUD, *México*, op. cit., p. 114.

La conciencia, entendida como la actividad mental en su totalidad, se compone de dos aspectos: el pensamiento, que es “inasible”⁵⁹ y nunca deja de fluir puesto que es una representación continua de hechos de la experiencia individual, y la razón, que es la expresión concreta y aprehensible del pensamiento. Según Artaud, el proceso de pensar va de lo abstracto a lo concreto de tal manera que “para pensar tenemos imágenes, tenemos palabras para esas imágenes”.⁶⁰ Visto así, el que la razón sea el reflejo del pensamiento, o que éste sea expresado por aquella, fue el principal problema que Artaud enfrentó, pues la razón restringe y en cierta medida traiciona al pensamiento. La razón es una cualidad psíquica que el individuo considerado normal domina a voluntad, pero que la concepción artaudiana considera como un vicio socialmente aceptado.

La razón articula las ideas en palabras; así extrae del pensamiento los elementos que le permiten explicar el mundo según la propia experiencia, pero influida por la experiencia social, sin embargo, “lo que colocamos ante nosotros, para que la razón del espíritu lo observe, en realidad ya ha pasado y la razón no tiene más que una forma más o menos vacía de verdadero pensamiento”.⁶¹

En el proceso de precisar con palabras el pensamiento, el dinamismo que le es característico se pierde; se crea, en cambio, una perspectiva en “que la razón del espíritu mira siempre a la muerte”,⁶² es decir, el estatismo de la palabra escrita transforma en materia inerte lo que anteriormente se encontraba pleno de vida. Al teatro descriptivo empeñado en el uso de la palabra como única vía de comunicación, Artaud opuso la existencia de un teatro “arquetípico y primitivo”,⁶³ así como sus principios “divididos no tanto como para perder su carácter de

⁵⁹ Antonin Artaud, *México, op. cit.*, p.114.

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² Antonin Artaud, *México, op. cit.*, p. 114.

⁶³ Antonin Artaud, *El teatro y su..., op. cit.*, p. 55.

principios, pero sí lo suficiente para contener de manera esencial y activa, es decir plena de resonancias, infinitas perspectivas de conflicto”.⁶⁴

El drama occidental, decía Artaud, es un drama enfermo que está “íntimamente ligado al texto y limitado por él, para el teatro Occidental la palabra lo es todo y sin ella no hay posibilidad de expresión”.⁶⁵ En cambio, lo que él buscaba era crear un espectáculo en que los límites fueran todo aquello que pudiera ocurrir en la escena independientemente del texto dramático.

Veamos ahora la coincidencia que tiene el concepto teatral de Artaud con la fiesta prehispánica.

En las celebraciones mexicas debieron existir* fórmulas de carácter magico-religiosas que unificaban la vida, la razón y el espíritu, como un todo que funcionaba en relación con las fuerzas de la naturaleza.

El drama sagrado mexica no se encargaba de resolver problemas de indole humano como el miedo, la angustia, y cualquier sentimiento provocado por la presencia de la muerte; estos se resolvían de manera individual e interna para no afectar el desarrollo integral del rito. De este modo podemos suponer la existencia de un dominio sobre el espíritu que tal vez no haya estado presente en la gente común, pero que caracterizaba a las clases dirigentes mexicas quienes se ocupaban de guiar al pueblo, de manera especial durante la realización del sacrificio humano.

Desde la perspectiva del pensamiento artaudiano, la función del actor es muy similar a la función de los sacerdotes antiguos, pues ambos son los intermediarios entre el mundo ordinario y el extraordinario.

⁶⁴ Antonin Artaud, *El teatro y su... op. cit.*, p. 77.

⁶⁵ *Ibidem*.

* Al respecto véase: León-Portilla, Miguel, *Ritos atavlos y sacerdotes*, México UNAM, IHH, 1985.

Del mismo modo Artaud estableció una analogía entre el teatro y la alquimia, ya que, según él, son artes que no llevan en sí mismas ni sus fines ni su realidad, sino medios que apuntan hacia la metafísica más elevada. La alquimia, dice, “es el doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano material”.⁶⁷ Mediante la manipulación de la materia se puede lograr determinado efecto en el espíritu, pues ambos son aspectos de una misma realidad*.

El teatro es el reflejo de la vida del hombre en comunidad con sus semejantes, pero debe tener una acción inmediata y violenta que nos ayude a superar la cotidianidad que nos mantiene en “un embotamiento estéril, donde parecen zozobrar todas nuestras facultades”,⁶⁹ debe hacer contacto con esa realidad que normalmente permanece oculta a los sentidos.

Artaud definió al teatro occidental como ‘teatro psicológico’ en su odiosa acepción; por esta razón pretendía “destruir efectivamente, activa y no teóricamente, la civilización occidental, sus religiones, y el todo de la filosofía que brinda sus fundamentos y decorados al teatro tradicional bajo sus formas aparentemente mas innovadoras”.⁷⁰ En su lugar, Artaud buscaba crear las bases de un sistema ritual que pusiera al hombre en contacto con lo mas profundo del espíritu a través de un lenguaje que rompiera con las reglas de la lógica y la razón. El sistema de comunicación que pretendía crear en el teatro, al igual que la fiesta prehispánica que nos ocupa, era “un espectáculo que nada tenía que ver con la diversión, siendo ante todo un acto místico, lleno de sentido simbólico, oculto...”⁷¹

⁶⁷ Antonin ARTAUD, *El teatro y su...*, *op. cit.*, p. 85.

* Este hecho obedece al pensamiento mágico, según el cual existen prácticas destinadas a producir tal o cual efecto de acuerdo a las leyes de simpatía, de las que ya hemos hablado. (Véase: nota 34)

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ Artaud citado en: Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 111.

⁷¹ María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl*, México. Universidad Veracruzana. 1982, p. 17.

Sin embargo, encontramos una diferencia entre la idea teatral de Artaud y la fiesta prehispánica: mientras que Artaud buscaba eliminar los textos a los que el teatro occidental parece estar irremediamente sujeto, en la fiesta prehispánica los textos estaban amalgamados en un sistema integral de comunicación que hacía uso, además de la palabra, del gesto, la pantomima, la pintura y la música. Mientras en la fiesta prehispánica participaban multitudes humanas que poseían una misma visión del mundo y un mismo lenguaje para expresarlo, Artaud se enfrentó a un mundo que utilizaba incontables formas preestablecidas para manifestar sus ideas. Esas formas son creadas por el hombre y son temporales, en tanto que las celebraciones rituales eran caminos para comunicarse con el universo, las cuales se heredaban oralmente con toda la vida que fluye en la tradición.

No es de extrañar que Artaud rechazara todo aquello que privilegiaba a la razón sobre la emoción, especialmente en el teatro, y pensara que era necesario destruir la noción occidental de cultura para que el espectáculo se convirtiera en un momento de convivencia extraordinaria del pueblo con el absoluto.

2.3.- El actor como signo (actor jeroglífico)

Líneas arriba analizamos cual es la función que según Artaud deben cumplir en el teatro los textos escritos. Posteriormente vimos lo que no debe ser el contenido temático de los textos que se llevaran a la escena, si es que realmente se busca crear un espectáculo vivo. Ahora analizaremos un punto de capital importancia para el teatro y para el desarrollo del rito: la participación del cuerpo vivo del actor.

Hasta este momento dedicamos nuestra atención a estudiar el aspecto especulativo que antecede al montaje de un espectáculo apegado a los lineamientos propuestos por Artaud; nos movimos en el mundo de las especulaciones propio del teórico y del dramaturgo, sin embargo, el teatro “requiere dimensión en el espacio, en verdad la única expresión real”⁷² para ejercer por entero y orgánicamente su efecto en el ser humano. Para este fin resulta básica la necesidad de crear un lenguaje poseedor de un especial poder de encantamiento que, según Artaud, estaría compuesto por objetos ordinarios elevados a la categoría de signos claros y de fácil identificación inspirado en los caracteres jeroglíficos, con los cuales se podría “componer en escena símbolos precisos e inmediatamente legibles”.⁷³

Veamos brevemente lo que sucedía en la fiesta prehispánica. En el mundo mexicana cada acto ritual tenía un sentido específico para quien lo ejecutaba. Del mismo modo, los objetos que rodeaban al hombre cotidianamente adquirirían una relevancia especial con motivo de la celebración: los templos, la piedra del sacrificio, el cuchillo de pedernal consagrado, ciertas máscaras, vestuarios, maquillajes, etcétera, que ya de sí eran sagrados, se convertían en ese momento en signos que

⁷² Antonin ARTAUD, *El teatro y su...*, op. cit., p. 101.

⁷³ *Idem*, p. 107.

transfiguraban el mundo suprarreal, es decir, que lo materializaban para que el pueblo realizara su ofrenda en presencia de los dioses.

Los objetos usados durante el rito, así como los cánticos, oraciones, danzas e himnos, conformaban un lenguaje en sí mismos, el cual comunicaba al hombre con mundos superiores. Este era el tipo de lenguaje teatral que Artaud pretendía crear.

Llegado este punto nos encontramos con un problema que afecta las puestas en escena de muchos teatristas actuales: el desordenado uso de los signos y los símbolos.

En un espectáculo teatral los signos comunican algo al espectador, pero un signo no es en sí mismo la comunicación ni el significado de las cosas, una palabra es entendida por quienes hablan el mismo lenguaje. No obstante, alguien que no conozca esa lengua entenderá la palabra con una cierta aproximación, y lo hará con base en su propio lenguaje. Se operaría en la mente del ignaro un proceso de asociación entre el sonido y un significado familiar, al término del cual aquella palabra tendría un significado distinto para ambas partes. Del mismo modo, en el teatro un signo "puede ser visto por algunos como signo y por otros no".⁷⁴ En la propuesta de Artaud se busca unificar el lenguaje de signos de modo similar al del mundo prehispánico.

En la creación teatral, los signos contenidos en la obra y el significado de los mismos pueden ser o no correspondientes a la significación que tengan para los espectadores y para los actores, en vista de lo cual la creación de un lenguaje único comprensible para todo ser humano ha de ser "ya sea en el orden de la transcripción musical, o en una especie de lenguaje cifrado",⁷⁵ que permita dar el sentido único al espectáculo, el de un replanteo "no sólo del mundo objetivo y

⁷⁴ Eugenio Barba, *Anatomía del actor*, México, Editorial Gaceta, 1988, p. 236.

⁷⁵ Antonin Artaud, *El teatro y su...*, op. cit., p. 106.

descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir del hombre considerado metafísicamente”.⁷⁶

Este rodeo fue necesario para aclararnos que, si bien el paso de las ideas a la escritura esconde grandes obstáculos, la transmisión del significado de los símbolos en el teatro, depende en gran medida de la eficaz interpretación del actor, quien debe ser una especie de elemento neutro al que “se le niega rigurosamente toda iniciativa personal” para conseguir este fin.⁷⁷ Pero el actor es un ser humano que posee tanto un cúmulo de ideas como de sentimientos. ¿Deberían entonces ser suprimidas las partes racional y afectiva del actor en favor del espectáculo? Definitivamente no, “con respecto al teatro puede decirse que contiene no sólo más emoción de lo que comúnmente se supone, sino también más intelecto”.⁷⁸ Encontramos así una doble condición, según la cual, a mayor emoción corresponde mayor lucidez y viceversa, pero sólo dentro de un espectáculo que tenga como fin primordial trascender la razón.

Así, el ‘actor’ prehispánico que durante la fiesta ritual moría personificando al dios, seguramente sostenía una tremenda lucha interna entre su razón y sus sentimientos -el cual lo colocaba en un ángulo de visión del mundo muy distinto del resto-, que se resolvía definitivamente en la piedra de sacrificios.

En este contexto el actor participa aportando de sí su intelecto y sus emociones que “están fundidos en un único objeto físico: el cuerpo humano”.⁷⁹ Ahora bien, toda esa energía dispuesta para la creación del espectáculo -o para la alimentación del dios dentro de un contexto sagrado- debe ser codificada en posturas, gestos y entonaciones específicas “de modo que participen directa

⁷⁶ Antonin Artaud, *El teatro y su... op. cit.*, p., 104.

⁷⁷ *Idem*, p. 111.

⁷⁸ Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós, 1992, p. 114.

⁷⁹ Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 75.

y simbólicamente en el lenguaje de la escena, independientemente de su utilización psicológica particular”.⁸⁰ Este lenguaje tendría un sentido único en la escena, al mismo tiempo que afectaría de manera distinta a cada actor y cada espectador de acuerdo a la experiencia particular. De este modo el espectáculo sería al mismo tiempo único y plural, y estaría más cerca del drama esencial espíritu-materia del que hablamos anteriormente.

Durante el siglo XX han existido “críticos y dramaturgos que intentaron hacer de lo intelectual el único atractivo del teatro”⁸¹. Nosotros coincidimos con la idea de que la vitalidad teatral debe ser en parte resultado del intelecto puesto que las ideas de una época contribuyen a dar vida a toda creación dramática que encierre alguna significación en sí. Por otra parte, el teatro presupone emoción, pero no la emoción superflua tan común en nuestros días, sino un regocijo emocional que, aunado a un criterio profundo permita que el espectáculo exista como un hecho de la vida real consagrado a una fuerza que está más allá de lo que el hombre puede definir.

Cuando el teatro “halla su voz”⁸² originaria, una especie de desdoblamiento coloca al hombre frente a sí mismo, como frente a un espejo; entonces no existe diferencia entre actor y espectador pues ambos son al mismo tiempo imagen y reflexión, la unidad perfecta de las partes.

De acuerdo con lo expuesto por Bentley, de la coexistencia de ideas vigorosas surgen “olas de vitalidad”⁸³ que caracterizan y dan impulso a cada época. Tal vitalidad encuentra en el teatro un natural “especie de cauce hacia donde fluyen las ideas poderosas”.⁸⁴ A manera de un remolino, “las ideas gravitan hacia el centro de su significación histórica”⁸⁵ y los artistas trabajan sus temas desde

⁸⁰ Antonin Artaud, *El teatro y su... op. cit.*, p. 107.

⁸¹ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 114.

⁸² Eric Bentley, *op. cit.*, p. 115.

⁸³ *Idem*, p. 114.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

la óptica de esa significación. Así, si para el naturalismo buscar la objetividad del mundo era el camino verdadero, en el mundo del siglo XX existe una vorágine de ideas cuyo centro gravitacional parece estar en la necesidad de reanudar la comunicación con las fuerzas telúricas que la falsa creación humana se ha encargado de cortar.

Este mundo impalpable que existe sobre la humanidad encuentra su cauce en el teatro y es el cuerpo del actor el punto donde lo abstracto y lo concreto se unen. Por eso, postulamos que, como en la fiesta mexicana, el actor es el punto de unión entre el cielo y la tierra.

RESUMEN

1.- Las ideas de Artaud realzan la importancia social del teatro, y coinciden en gran medida con la idea que los mexicas tenían acerca de la función que cumplían los ritos en la preservación del universo. Mientras que para éstos últimos era el templo, para Artaud el teatro es el “lugar desde donde se ejercerá el poder”⁸⁶ de renovación espiritual. En ambas visiones hay objetivos definidos en cuanto a la función del hombre en la tierra. Entre los mexicas la administración de la vida terrena y de los bienes materiales debía ser dirigida hacia la realización de un fin supremo que era el sacrificio; por su parte, Artaud pretendía que la representación recobrase su valor original como lo fue en las sociedades sacralizadas.

2.- Artaud aspiraba a crear un sistema simbólico que ayudara al hombre moderno a revalorizar su existencia. Según las ideas artaudianas, la sociedad moderna ha desacralizado la vida humana y la ha privado de su sentido primigenio, al mismo tiempo que la cultura verdadera ha sido soterrada por el hombre.

3.- Las ideas contenidas en el Teatro de la Crueldad son un medio de creación artística que surge de la vida espiritual, cuyo fin es extender su influencia sobre la conducta del hombre moderno. Esta teoría subraya la necesidad de volver al camino olvidado, de crear un lenguaje simbólico constituido por estímulos visuales, auditivos y olfativos, entre otros, el cual permita a los hombres alcanzar verdaderas catarsis colectivas.

4.- Bajo la influencia del Teatro Oriental Artaud intentó comprobar su idea de que el teatro debe expresar el pensamiento por medio de símbolos inmediatamente legibles, que más que fijar conceptos, muevan al público a la reflexión.

5.- Artaud rechazaba la idea occidental que divide la razón del espíritu, idea que tampoco existió en el mundo mexicana. Para ambos, el universo es un todo unido a las fuerzas naturales.

Capítulo tercero

La fiesta de Xipe Totec y la Teoría de la Crueldad

3.1. Cosmovisión del pueblo mexicana

La caída de *Teotihuacan*, una de las más importantes ciudades prehispánicas, marca la decadencia del horizonte clásico (entre 200 a 700 d.C., aproximadamente). Es el segundo de los tres periodos, establecidos por los científicos, que permiten estudiar la historia de los pueblos precolombinos.

Durante esos años, diversos grupos humanos penetraron a territorio mesoamericano; algunos de ellos estaban parcialmente civilizados y otros eran pueblos bárbaros. Entre los primeros se encontraban los toltecas, pueblo guerrero que aprovechó la desorganización que imperaba en el Altiplano Central tras la caída de la ciudad de los dioses, para establecer su dominio. Los toltecas fundaron la ciudad de *Tula-Xicocotitlan* y desarrollaron una cultura muy refinada que tuvo gran influencia sobre los pueblos que vivieron en la mesa del centro. Aproximadamente en el 700 d. C., los mexicas llegaron a Mesoamérica y se convirtieron en los depositarios de la cultura tolteca, la cual, para ese entonces, entraba ya en la declinación de su esplendor. A través del tiempo, los mexicas sintetizaron las ideas y costumbres toltecas hasta integrarlas a su propia cultura.

Mientras tanto, otro grupo inmigrante venido del norte, los chichimecas, fundaron la ciudad de *Tetzcoco* y se desarrollaron hasta convertirse en uno de los pueblos más cultos del Valle Central. Los mexicas se establecieron en el Altiplano Central en condición de tributarios de los tepanecas (pueblo asentado en lo que hoy conocemos como *Tacuba*), y estaban obligados a luchar contra los chichimecas, pero se aliaron con estos últimos al percatarse de que esta unión les permitiría liberarse de la sumisión, "pudieron vencer a los tepanecas y quedaron libres de tributación".⁸⁶ Una

⁸⁶ Alfredo LÓPEZ-AUSTIN, *Un recorrido por la historia de México*, México, SepSetentas, 1975, p. 92.

vez conquistada su libertad, los mexicas formaron una triple alianza con los chichimecas y sus antiguos opresores los tepanecas, de modo que las fuerzas de *México-Tenochtitlan*, *Tetzaco* y *Tlacopan* unidas abarcaron una área cada vez mas extensa.

Entre los pueblos mesoamericanos existían diferencias de origen, idioma y antigüedad, que no les impedían mantener relaciones de diversos tipos con sus vecinos, como los tratos comerciales y las alianzas políticas que les permitieron compartir una misma cultura básica. Cada pueblo desarrollaba de diversos modos esa cultura y por ello “aparentemente fueron muy diferentes”,⁸⁷ pero, contrariamente, todos compartían la idea de que el mundo se dividía en planos:

La tierra era una superficie circular, rodeada de aguas y dividida en cuatro segmentos, en forma de cruz. Hacia arriba estaban trece cielos, habitados por distintos dioses. Hacia abajo había nueve mundos, y los muertos iban al más profundo, regido por el dios *Miclantecuhli*, y la diosa *Mictecacihuatl*. No todos iban allá, porque los que morían ahogados, por golpe de rayo o por cualquier otra cosa relacionada con el agua, eran llevados a un paraíso que se encontraba en el interior de un monte hueco. Los guerreros que perecían en combate y las mujeres que morían de parto iban al cielo del sol.⁸⁸

Creían que, horizontalmente, la tierra era “como una superficie rugosa a la manera de un dorso de caimán o cocodrilo”,⁸⁹ e imaginaban una pareja primordial formada por los dioses: “*Ometecuhli*, ‘el señor de la dualidad; y *Omecihuatl*, ‘la señora de la Dualidad’”.⁹⁰ De ellos nacieron todos los

⁸⁷ Alfredo López Austin, *Un recorrido por...*, op. cit., p. 58.

⁸⁸ *Idem*, p. 96.

⁸⁹ Rafael Tena, *La religión mexicana*. México, INAH, 1993, p. 50.

⁹⁰ Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas*, México, F.C.E., p. 101.

hombres y también cuatro dioses hijos que estaban relacionados con los cuatro rumbos del universo:⁹¹ “el rojo, identificado con *Xipe Totec* (cuya fiesta es el objetivo de este análisis); el *Tezcatlipoca* negro, que es el *Tezcatlipoca* adorado generalmente con ese nombre; el *Tezcatlipoca* azul, que no es otro que *Huitzilopochtli*, y, finalmente, *Quetzalcóatl*”.⁹² Estos dioses, descendientes de la dualidad suprema crearon el mundo y “de esta creación el acto más importante ha sido, sin duda, el nacimiento del sol”⁹³ actual que surgió del sacrificio y de la sangre. Este sol es el quinto de la creación y marca también la era que vivimos*.

Se decía que los dioses se reunieron “en medio de las tinieblas en *Teotihuacan* y uno de ellos que era una divinidad menor [...] se ofreció para arrojarse en una inmensa hoguera, de donde surgió transformado en astro. Pero este nuevo sol permanecía inmóvil, necesitaba sangre para iniciar su movimiento. Entonces los dioses se sacrificaron, y el sol sacando vida de su muerte, comenzó su curso por el cielo”.⁹⁵

⁹¹ Los cuatro rumbos de la tierra se nombraban, 1) *Tloppoca*: De donde la luz. Su símbolo de los años era *caña-acatl*. Era la zona de la vida, de la alegría, de la juventud. Los númenes que se relacionaban con esta parte del universo eran variados, pero todos ellos en su aspecto relacionado con la renovación de los seres, por tal motivo nosotros relacionamos a *Xipe Totec* con este rumbo del universo. Los otros rumbos eran, 2) *Mictlampa*: del rumbo de la muerte, o *Imayahucan tlalli*: lado derecho del mundo. El color de esta zona del universo es negro, y simboliza la muerte, la sequedad, el frío, la noche, todo lo que es adverso a la vida, de ahí su nombre y su signo, “*técpatl*” (cuchillo sacrificial). 3) *Cihuatlampa*: del rumbo femenino. Era la zona occidental, término del camino solar, su color era el blanco, y su signo ‘*calli*’, las virtudes de este rumbo eran la fecundidad maternal, la abundancia de sustento, la paz y la quietud. 4) *Huitztampa*: hacia el lugar de las espinas. Era considerado el lado izquierdo del universo, tenía por color el azul y por ave el colibrí, su símbolo de los años era ‘*tochtli*’, conejo, que daba la impresión de movilidad y alegría. El quinto rumbo del universo, el centro, ‘ombligo del mundo’ era la ciudad de *Tenochtitlan*, y en ella existía un lugar que era el más sagrado: el altar de la pirámide principal, y sus adoratorios gemelos de *Huitzilopochtli* y *Tláloc*. Véase: Ángel Ma. Garibay, K. *Semejanza de algunos conceptos filosóficos de las culturas hindú y náhuatl*, México, UNAM, 1995.

⁹² Jacques Soustelle, *op. cit.*, p. 126.

⁹³ *Idem*, p. 102.

* Véase la nota 102.

⁹⁵ Jacques Soustelle, *op. cit.*, p. 126.

El pueblo mexicana consideraba su historia como una unidad de tiempo en la que el pasado se unía con el presente y se proyectaba hacia el futuro, por medio de un puente eterno que había sido creado en el origen, en donde el cuerpo herido de los dioses aportó la sangre necesaria para dar vida a la creación.

Fue necesario el sacrificio divino, es decir, un hecho portentoso que dio un cauce a la vida y condujo al hombre hacia la cúspide de la naturaleza. A partir de entonces el sacrificio debía ser realizado periódicamente por el hombre para aportar la sangre que mantendría el curso del universo, reafirmando así el lazo de unión entre el pueblo y el destino designado por los dioses.

Al igual que el sacrificio de los dioses “el sacrificio humano es una transmutación por la cual de la muerte sale la vida”.⁹⁶ Sustraerse a ese deber es traicionar a los dioses y, de igual forma, se traicionaría al hombre mismo.

Si comparamos la función del sacrificio humano mexicana con la que, según Artaud debe cumplir el teatro en la actualidad, vemos que la interpretación del actor sobre el escenario es también una transmutación de energía mediante la cual el artista da vida al espectáculo. Cuando el actor no inyecta esa fuerza vital a su personaje su interpretación no es verdadera, se traiciona a sí mismo y al espectador.

Por tanto, al comparar estos dramas “cósmicos”⁹⁷ diremos que la piedra de sacrificios era el vértice del camino terreno por el que se accedía a la armonía del mundo superior tras la entrega de la vida, y el Teatro de la Crueldad “es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción”.

»

⁹⁶ Jacques Soustelle, *op. cit.*, p. 102.

⁹⁷ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, *op. cit.*, p. 140.

⁹⁸ *Idem*, p. 34.

El sacrificio entre los mexicas no estaba inspirado en el odio ni en la crueldad perversa, por el contrario, era un acto necesario para restaurar el frágil equilibrio del universo: “el sacrificado no era un enemigo al que se elimina, sino un mensajero que se envía a los dioses revestido de una dignidad casi divina”.⁹⁹ En el mundo prehispánico la espectacularidad que servía de marco al asesinato ritual acrecentaba en el público las emociones que provocaba la vista de la muerte. En la actualidad el teatro debe valerse de toda clase de efectos auditivos, visuales u olfativos, para sacudir la intimidad del espectador y despertar en él la conciencia de un mundo intangible, al que es factible ingresar mediante el perfeccionamiento de la vida terrena.

La dualidad del mundo que los mexicas concebían les hacía percibir la muerte y la vida como “dos aspectos de una misma realidad”,¹⁰⁰ que estaba gobernada por diversas entes divinas. La existencia del pueblo mexica estaba basada en la religión que, “penetraba profundamente y bajo todos los aspectos en la vida cotidiana de los hombres”.¹⁰¹ Para ellos, la idea del movimiento estaba muy presente en la mayor parte de su vida,¹⁰² y en las celebraciones rituales se evocaba el dinamismo del universo en diversas formas, el elemento dancístico de estas fiestas nos habla de la importancia que se le atribuía al movimiento.

Aunque no tenemos datos suficientes de cómo eran las danzas rituales, sí sabemos lo importantes que fueron para ellos, pero integradas como estaban al canto, la música, y la poesía, las danzas no pueden verse sino en función de un espectáculo “total”, que las integraba a todas de manera armoniosa.

⁹⁹ Soustelle, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 113.

¹⁰¹ *Idem*, p. 127.

¹⁰² Dice la tradición, que antes de la edad presente hubo cuatro edades o ‘soles’ que fueron 1) el sol de ocelote o de tierra, 2) el sol de viento, 3) el sol de lluvia de fuego, y 4) el sol de agua. Durante estas edades vivieron hombres que no eran tan perfectos como los actuales, que fueron destruidos sucesivamente. Tras el final de la cuarta, viene la edad actual que es la quinta y se llama “sol de movimiento porque se mueve y porque concluirá en un día llamado ‘nahui ollin’ (4 movimiento). Véase: Alfredo Tena, *op. cit.*, p. 54.

En este aspecto, la fiesta prehispánica y la visión estética de Artaud también coinciden, ya que éste último pensaba que el arte no admite divisiones y, en cambio, es un perfecto engranaje que colabora en pos de un fin único.

La cosmovisión mexicana fue un abanico de elementos que se integraban en un todo armonioso, y afectar alguna de las partes significaba alterar la totalidad. Cuando el pueblo ofrecía a sus dioses el sacrificio de un hombre ponía toda su fe en el acto simbólico, y consideraba al sacrificado como un intercesor divino cuya muerte proporcionaría al universo la energía necesaria para que continuase con su ciclo eterno.

Influidas por la cosmovisión prehispánica, las ideas teatrales de Artaud están estrechamente vinculadas con actos rituales en los que el actor se inmola simbólicamente para liberar al público de sus ataduras racionales y permitir, con este acto, el ingreso a estados superiores de conciencia en los que convergen la experiencia social y religiosa de la vida.

a) Espacio-tiempo sagrados

Como ya vimos, los pueblos mesoamericanos compartían entre sí rasgos culturales que conformaban una cosmovisión común aunque con algunas variaciones de mayor o menor consideración. Cada uno de los pueblos se identificaba por la predominancia de uno u otro dios en su vida social. Las creencias daban cohesión al grupo y lo hacían fuerte, de modo que la unidad grupal estaba protegida en cada caso por la posesión y custodia sacerdotal de objetos que se creía habían pertenecido al dios tutelar. Tales pertenencias eran objeto de numerosos ritos ya fuera en

forma particular o colectiva, necesarios para ubicar al hombre en el mundo sagrado de los dioses y extraer de éste algún tipo de beneficio.

Pero lo sagrado es algo a lo que no se accede ordinariamente, para enfrentarlo “se practicaba la abstinencia, que consistía en dejar de comer, de lavarse con jabón y de tener relaciones sexuales; asimismo, se hacían sangrar las orejas utilizando cuchillos de obsidiana”.¹⁰⁴ Exaltados por el tronar de los atabales, asaltados por el canto de las flautas y los caracoles, embriagados por los olores, dignificados por la penitencia, los mexicas realizaban de manera espectacular el sacrificio humano cuyo propósito era cumplir la misión que los dioses les habían encomendado: preservar la continuidad del universo.

Los mexicas saldaban su compromiso sacrificando prisioneros de guerra, quienes, por medio de la consagración y la muerte ritual, se convertían en intermediarios entre el pueblo sacrificador y los dioses. Durante el rito la víctima se encontraba entre la condición de dios y de hombre así como entre la vida y la muerte, es decir, al momento del sacrificio la víctima se ubicaba en los umbrales de dos mundos sin pertenecer por completo a ninguno de ellos.

Un claro ejemplo de la religiosidad mexica es la creencia de que la ciudad de *Tenochtitlan* originariamente había iniciado “su existencia en el pensamiento del dios”.¹⁰⁵ Según esta idea, la presencia física de la ciudad tenía como antecedente la existencia de la misma en el ámbito divino a manera de una promesa que hicieran los dioses a los hombres que, además, se cumpliría inevitablemente. Así vemos cómo el destino mexica estaba regido por un orden sobrehumano e infalible que tal vez no haya sido posible modificar, pero los hombres podían propiciar las condiciones necesarias para el cumplimiento insoslayable del sino que tenían trazado.

¹⁰⁴ Yólotl González. *El sacrificio humano entre los mexicas*, México, UNAM, 1994, p. 112.

¹⁰⁵ Miguel León-Portilla, *México-Tenochtitlan...*, *op. cit.*, p. 21.

Pensamos que Artaud se refiere a ese mismo orden, al proponer que la creación artística debe partir de bases anteriores a la razón¹⁰⁶ para conducir los conceptos del mero plano ideológico a la práctica y la realidad.

La conciencia mexicana estaba influida por mitos primigenios que les mostraron lo que podían esperar si aceptaban su destino. “Los mitos se convirtieron así en un prólogo en el cielo”¹⁰⁷ que daba sentido a la existencia del pueblo. El mito creaba una imagen intencionada del pasado, adecuada a los intereses del grupo en el poder, que se concretaba en la vida social tanto en la economía, como en la política y en la religión, con lo cual se justificaba la grandeza y el poderío de la nación mexicana.

Si el drama a representarse en el Teatro de la Crueldad partiera de un ‘antecedente intencionado’, es decir, de un estado preconsciente -como ya hemos visto que es posible hacer- y tuviese una finalidad premeditada, la propuesta de Artaud en cuanto a crear las bases de una convivencia social más justa sería factible de convertirse en realidad, pues se lograría despertar en el espectador el convencimiento pleno nacido del corazón antes que de la mente de una existencia originada en la comunión con el mundo espiritual.

El pueblo mexicano poseía un pasado mítico que se perdía en el tiempo, pero sabía que reencontrar el tiempo original era posible por medio de alteraciones de la conciencia. De este modo el hombre se expandía hacia dimensiones distintas de la realidad tan auténticas como la vida normal de la vigilia, con la diferencia de que las consideraban “aventuras del espíritu separado del cuerpo”.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Cfr. 2.2. Otro sentido del texto dramático.

¹⁰⁷ Miguel León-Portilla, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁸ Mercedes de la Garza, *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, México. UNAM, 1990, p. 213.

Según la creencia antigua, el espíritu podía desprenderse temporalmente de la materia corporal sin morir, y realizar acciones que de otro modo le serían imposibles. Así pues, los rituales mexicas pueden ser interpretados como “aperturas o transposición de umbrales para incursionar en terrenos sagrados”.¹⁰⁹

De manera similar al rito, el teatro encierra en sí la experiencia dual de la realidad en tanto que es un lugar, pero también un tiempo en que se representa un mundo diferente al cotidiano. El teatro existe en la mente del espectador aún antes de iniciada la representación, y la realidad representada es auténtica puesto que el teatro es un fenómeno que ocurre dentro de un tiempo que deja de ser ordinario para los asistentes al espectáculo; asimismo, es un lugar específico y propicio para ello.

Pero ¿cuál era el objetivo de externar el espíritu por medio de experiencias psíquicas distintas a las normales? Los chamanes, que “se cuentan entre los hombres más destacados de las comunidades indígenas”,¹¹⁰ lo hacían para comunicarse con el mundo sagrado y realizar prácticas curativas o de adivinación. Suponemos de acuerdo con las ideas de Artaud, que si en nuestro mundo occidentalizado el actor fuera una especie de chamán, podría oponer el más profundo sentido ideológico del teatro al ambiente social que pesa sobre los hombres. Se convertiría en un individuo que, por medio de su interpretación, obligaría a la sociedad a reaccionar de manera distinta a la habitual. Quizá entonces “el veneno del teatro inyectado en el cuerpo social lo desintegre”,¹¹¹ provoque “una crisis que se resuelve en la muerte o la curación”¹¹² colectiva.

¹⁰⁹ Mercedes de la Garza, *op. cit.*, p. 214.

¹¹⁰ *Idem*, p. 215.

¹¹¹ Antonin Artaud, *El teatro*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹² *Idem*, p. 34.

La teoría de Artaud busca que así como el rito, el teatro moderno propicie la unión del espacio y el tiempo sagrados* con el espacio interno humano,¹¹⁴ de tal manera que al unirse ambos formen uno solo e idéntico que otorgue sentido a la existencia. Durante el rito, el pueblo participaba en un espectáculo sagrado, vivo -en tanto que era una revelación para el hombre-, tal como lo pretendía Artaud al proponer que el teatro moderno reasumiera esta función que originariamente le correspondía.

La concepción del mundo como una dualidad, causaba que los mexicas consideraran a sus víctimas sacrificiales como el puente en que convergen los hombres y los dioses para renovar al mundo, el cual, habitualmente estaba sujeto a las percepciones físicas. Con el sacrificio, el hombre daba paso a la experiencia espiritual que despertaba en sí la conciencia de su privilegiada situación frente al resto de la creación.

“La percepción se halla sujeta a la necesidad”,¹¹⁵ dice Eric Bentley. En el mundo mexica la percepción del universo estaba determinada por la sensibilidad del cuerpo, que aguzada por la austeridad de la vida cotidiana y la penitencia, les hacía percatarse del continuo desgaste de la naturaleza, a partir del cual surgía la necesidad de renovarla periódicamente. El hombre prehispánico pensaba que su misión en este mundo era la constante realización de sacrificios para

* Los espacios sagrados son los únicos ‘reales’, que poseen la cualidad de ser ‘fuertes’, son parte del vínculo con lo sagrado y constituyen el eje central de todo lo que ha de crearse. El hombre religioso se esfuerza por establecerse en el centro del mundo para volver a fundarlo, creemos que esta idea expresada por Mircea Eliade coincide con el actor ideal de Artaud. De acuerdo con lo expuesto por Eliade, para la mentalidad religiosa ni el tiempo ni el espacio son homogéneos, pues existen rupturas en las cuales la sacralidad se revela a los hombres, tal es la coincidencia del tiempo y el espacio sagrados. La conjugación espacio-tiempo sagrados permite al hombre recrear el universo por medio de la repetición del acto de la creación divina. (véase: Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1973, p. 20 y ss.)

¹¹⁴ Cfr. 2.2. Otro sentido del texto dramático.

¹¹⁵ Eric Bentley, *La vida del drama*, op. cit., p. 43.

proveer de energía al universo. Los mexicas creían que el mundo existía bajo una constante amenaza e inestabilidad, y que eran ellos los encargados de conservar el delicado equilibrio del universo. Así pues, la razón de su dominio sobre los pueblos vecinos estaba fundada en términos divinos, y la política tanto como la economía estaban íntimamente ligados a la religión, y cualquier aspecto de la vida tenía que ver con el culto a los dioses y la armonía del universo.

•-

Como ya vimos, existía una relación de convivencia extraordinaria entre hombres y dioses que era más palpable durante la celebración del rito. Los ritos considerados desde la perspectiva actual son vistos por algunos estudiosos como una especie de teatro sagrado poseedor de su propio lenguaje conformado por el canto, la danza y la poesía, entre otros elementos.

El rito mexica visto como teatro, se desarrollaba en el espacio sagrado que recreaban los hombres especialmente para el sacrificio, en el cual el sacerdote mataba al prisionero que encarnaba al dios, frente a la imagen pétreo. Es decir, el sacerdote destruía al Hombre-Dios frente a la imagen del propio Dios.

Tal como una crisálida que después de ser larva rompe su antigua piel y emerge convertida en mariposa, los dioses se renovaban por medio de la sangre y los hombres estaban dispuestos a ser esa mediación ofreciendo su propia vida, pues de este modo esperaban que volviese a surgir la vida.

Si comparamos el motivo central del sacrificio (la regeneración del universo), con el del teatro que concebía Artaud, vemos que ambos son espectáculos que “pesando sobre los cuatro puntos del espacio, puede[n] tocar la vida”.¹¹⁶

¹¹⁶ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 129.

b) El sagrado alimento de los dioses

La aproximación que hemos tenido hasta ahora al mundo prehispánico dista mucho de ser suficiente para comprender la realidad simbólica, en ocasiones mágica, en que cotidianamente vivían los antiguos habitantes de Mesoamérica. Pero hemos podido imaginar la existencia de un mundo antiguo cuyo sentido original de la organización de la vida, pensamiento y sentir, se han perdido y actualmente se hacen necesarias en el teatro si es que se pretende crear un espectáculo “vivo”.

Quinientos años después de la desaparición del mundo mexica, Artaud expuso en su teoría la necesidad de demoler, y posteriormente reedificar la sociedad moderna sobre bases que se apoyaran en un orden humano más espiritual.

Artaud encontró que el teatro, dado su origen ritual, era un camino viable que le permitiría dar cuerpo a sus ideas, y escribió su teoría motivado -como muchos otros artistas- por la necesidad de volver a las fuentes mágicas de la existencia para llenar el vacío interno que produjo en los hombres la crisis social ocurrida en la primera mitad del siglo XX.

Ante la creciente automatización de la vida fue necesario buscar en la vida espiritual el sentido profundo de la existencia; el teatro moderno podía recuperar, mediante algunas modificaciones en cuanto al uso del espacio escénico así como la temática que trataba, el sentido religioso que tuvo en sus orígenes. Así lo creyó Artaud y se imbuó en el teatro como en la más pura práctica espiritual, cuya máxima experiencia fue su viaje a las montañas de los tarahumaras.

¿Qué fue lo que vio durante su contacto físico con pueblos indígenas que le hizo creer que en México estaban las bases para “rehacer un mundo”,¹¹⁷ y dar “un concepto nuevo de la revolución y del hombre”?¹¹⁸ Pensamos que al encontrarse con los vestigios prehispánicos, Artaud fue impactado por la existencia de una cultura cuyos conceptos coincidían con su visión del mundo, especialmente el rigor de la vida religiosa que regía la actividad prehispánica y que implicaba la constante práctica del sacrificio humano para mantener una retroalimentación de energía con los dioses.

Las ideas de Artaud nos hacen ver que, en la actualidad, la existencia del hombre es una lucha a contracorriente de un mundo que él mismo ha creado y que, progresivamente, ha venido desquiciando. Pero también flota en el pensamiento artaudiano la idea del poder de cambio que los actos rituales tienen sobre la vida humana, es precisamente esta facultad lo que Artaud pretendía recuperar y fortalecer en el espectáculo teatral.

Es claro para nosotros que la teoría de Artaud exige un esfuerzo desacostumbrado en la realización del quehacer teatral, pues del espectáculo debe brotar la vida renovada por una especie de sacrificio que es la representación. Ahora bien, cuando hablamos de sacrificio nos referimos a la desposesión o entrega voluntaria de algo que es muy preciado para quien lo sacrifica. Queremos comprobar hasta dónde es preciso que el sacrificio, que estaba presente en el mundo prehispánico, también exista en el teatro actual para los fines de creación artística. Al comparar de qué manera se pone en práctica el sacrificio en ambos, sabremos si el rito y el Teatro de la Crueldad persiguen el mismo fin.

¹¹⁷ Antonin Artaud. *México, op. cit.*, p. 139.

¹¹⁸ *Idem*, p. 142.

Para los mexicas, -como muchas culturas- nada había que fuese maspreciado que la sangre, que era considerada como el “principio vital por excelencia”.¹¹⁹ Cada paso del sacrificio humano tenía su propia importancia, pero el momento supremo era la ofrenda del corazón,¹²⁰ “germen de la vida”.¹²¹

En el mundo mexica el centro del universo estaba perfectamente ubicado en el corazón, que en varias culturas antiguas se identificaba con el sol.

El corazón era concebido como depositario y “centro del ser integral”,¹²² como punto de unión entre los cielos y la tierra, y era extraído del cuerpo de modo de quien poda una planta con la intención de que broten nuevas flores, es decir, nueva vida.

Según la creencia de los antiguos mexicanos, el sol y el corazón conservaban la energía del universo, pero ambos estaban sujetos a un continuo desgaste. El hombre tomaba del sol la fuerza necesaria para vivir pero, a su vez, el astro necesitaba de esa misma energía que permitía su existencia. Así pues, el hombre entregaba recíprocamente la vida que animaba su sangre para que nutriera al sol durante su camino.

Concebir al corazón como el conservador de la energía vital y no sólo como uno más de los órganos del cuerpo, es una característica de las cosmovisiones mágicas. Consideramos que Artaud concebía el universo con una idea surgida del pensamiento mágico, ya que en el teatro que ideaba la valoración conceptual de ciertos elementos simbólicos pueden relacionarse con los del mundo prehispánico (tales como el vestuario y el maquillaje) en una especie de relación simpática. El corazón, tan pleno de significado para los mexicas, significaba para Artaud el elemento

¹¹⁹ Martha Nájera, *El don de la sangre en el equilibrio cósmico*, UNAM, 1978, p. 34.

¹²⁰ Durante el sacrificio, el sacerdote extraía el corazón de la víctima, “y con tres dedos tomaba de aquella sangre para rociar al dios, al sol y a los cuatro puntos cardinales, indicando así en forma por demás evidente, que este líquido era el alimento divino” Véase Nájera, *op. cit.*, p. 154.

¹²¹ *Idem*, *op. cit.*, p. 145.

¹²² *Ibidem*.

primordial que permite la existencia del teatro puesto que en el espectáculo “predomina el corazón”,¹²³ es decir, el sentimiento.

Artaud pensaba que hay en el actor una cualidad especial para “captar y transmitir ciertos poderes [...] que se mueven materialmente por los órganos y en los órganos existen”,¹²⁴ y ejemplificó sus ideas mediante la utilización de técnicas de representación orientales basadas en el uso del aliento que, al igual que la sangre, “fluye por todo el cuerpo llevando la vida”.¹²⁵

No pretendemos comparar una función biológica con otra, pero las consideramos como parte de un todo en donde no hay divisiones ni diferencias, como medios para llegar a un mismo fin.

No tenemos fuentes precisas, pero sabemos que en algunas tradiciones la respiración es un medio de autocontrol que ayuda a traspasar la frontera que divide el cuerpo del espíritu; creemos que Artaud proponía crear una técnica de este tipo para despertar en el actor “un doble”,¹²⁶ “un espectro perpetuo que irradia poderes afectivos”.¹²⁷

Artaud planteaba que el actor debería dominar la respiración, ya que ésta le permite transitar en un camino que conduce al dominio de la materia y el espíritu, logro que debe ser esencial para él, ya que trabaja con su memoria afectiva (su corazón) y con su cuerpo, en un entorno especial.

Hemos destacado que el teatro propuesto por Artaud coincide en gran medida (dada su carga simbólica así como el uso de fórmulas especiales de conducta) con el espacio ritual prehispánico. En ese teatro no se extrae físicamente el corazón como en el caso del sacrificio

¹²³ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 149.

¹²⁴ *Idem*, p. 148.

¹²⁵ Nájera, op. cit., p. 144.

¹²⁶ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 148

¹²⁷ *Idem*, p. 149.

mexica, pero sí se hace un sacrificio simbólico de la energía del mismo órgano, que tiene como fin la creación constante de la vida en el escenario.

El mundo mágico-ritual que atrajo la atención de Artaud a mediados del siglo XX es sumamente complejo y profundo, pero podemos decir que para cristalizar el Teatro de la Crueldad se requiere de un sacrificio, y el sacrificio es el fin mas importante en las culturas mágicas ya que es el medio más directo de allegarse a los dioses y a sus favores.

3.2.- El dios *Xipe Totec*, su significado religioso y su importancia social

El rasgo característico mexicana de integrar a su cultura conceptos religiosos de otros pueblos se vuelve patente en la gran extensión de su panteón, del cual, algunos eran dioses propios y otros mas fueron incorporados a su fe. Entre los dioses adoptados estaba *Xipe Totec* (Nuestro señor desollado) que es el motivo de esta investigación.

Xipe Totec era un dios dual que simbolizaba al mismo tiempo la idea de muerte y resurrección. Su imagen, de acuerdo con la descripción del padre Sahagún era la siguiente:

*A manera de un hombre desnudo que tiene el un lado teñido de amarillo y el otro de leonado; tiene la cara labrada en ambas partes a manera de una tira angosta que cae desde la frente hasta la quijada; [...] tiene vestido un cuero de hombre...*¹²⁸

Acerca del origen de este dios, el padre Sahagún dice:

*era honrado de aquellos que vivían a la orilla de la mar, y su origen tuvo en Tzapotlan pueblo de Xalisco.*¹²⁹

Sin embargo, la referencia del fraile acerca del lugar originario de *Xipe* crea muchas dudas a los investigadores modernos, ya que los datos arqueológicos permiten sostener la idea de que, en tiempos antiguos, existía más de un pueblo con ese nombre. Johanna Broda, por ejemplo, dice:

¹²⁸ Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁹ *Idem. op. cit.*, p. 65.

“there was a region called Jalisco in southern México as well”.¹³⁰ Por su parte, Jiménez Moreno reconoce que “había un Jalisco en la zona sur de Veracruz, cerca de Coatzacoalco”.¹³¹ Broda ubica el origen de *Xipe* entre los zapotecas “quienes vivían a lo largo de la costa del Pacífico al sur de Oaxaca”;¹³² esta hipótesis nos parece la más acertada.¹³³

Cualquiera que haya sido el origen de *Xipe*, sabemos que esta deidad tuvo una gran importancia para los mexicas, que ocupó un lugar predominante entre sus dioses y se le relacionaba con la fertilidad y la vida, virtudes que estaban asociadas con el rumbo del universo llamado *Ilappcopa* (“de donde la luz”).

Sabemos que los sacrificios eran cosa común entre los pueblos de Mesoamérica y, también, que los sacrificios humanos (a diferencia de otros sacrificios en los cuales las víctimas podían ser animales) tenían un sentido especial para ellos. Sacrificar hombres era un acto que sólo se realizaba en honor de las divinidades más importantes, ya que entre los dioses también existían jerarquías.

Las ceremonias se realizaban de acuerdo al calendario ritual (que era muy similar en Mesoamérica), pero se efectuaban con características propias de cada región. Adorar a un mismo

¹³⁰ “había una región también llamada Jalisco al sur México.”, Johanna Broda, *Tlacaxipehualiztli: a reconstruction of an aztec calendar festival from 16th century sources*. En: *Revista española de antropología americana*, Madrid, Univ. Complutense, 1970, p. 247.

¹³¹ Jiménez Moreno, citado en: Broda, *op. cit.*, p. 247.

¹³² Broda, *op. cit.*, p. 247.

¹³³ Broda analiza el origen de *Xipe Totec* desde varios ángulos, y encuentra elementos suficientes para suponer que este dios tuvo su origen entre los habitantes de las costas del Pacífico, al sur de México. En su trabajo, dice que el “origen sureño parece ser el más probable” (“southern origin seems to be most probable”) ya que “algunas evidencias arqueológicas también apuntan hacia este origen” (“some archaeological evidence also points to this origin”). Este dios era nombrado de varios modos, uno de ellos era *Anauatl ite* “el Señor de la Costa” (“the Lord of the Coast”), en algunas ocasiones se le llamaba también: *Yopi*. A partir de este dato, Broda analiza la relación que existe entre la raíz etimológica de esta palabra, y los grupos étnicos *yopimes* y *tlapanecas* que habitaban la comarca de *Yopiltzinco*, “en las laderas al oeste de la Sierra Madre del Sur, la cual se extiende hacia la costa de Guerrero” (“on the western slopes of the Sierra Madre del Sur which stretch towards the maritime coast of Guerrero”), donde tenían por vecinos a mixtecos y zapotecos, pueblos asentados en lo que hoy conocemos como Oaxaca. Broda también se refiere en su trabajo a un texto escrito por el padre Sahagún en el cual se dice de *Xipe Totec* que era “el dios de la gente de la orilla del mar, el dios propio de los zapotecas” (“the god of the seashore people, the proper god of the zapotecs”) (Véase: Broda, *Tlacaxipehualiztli: a reconstruction of...*, *op. cit.*, p. 244, y ss).

dios (aunque con posibles variantes en su forma de representarlo) cohesionaba entre sí a los pueblos dominados y contribuía a que los *pipiltin* (nobles) de *Tenochtitlan* gobernaran un imperio poderoso, que unía a sus hombres a través de la fuerza espiritual.

Los sacrificios humanos podían realizarse de diversos modos y con variadas cargas simbólicas, y eran ejecutados según la dignidad de cada dios. Se diferenciaban tanto por la forma de llevarse a cabo como por la forma de disponer del cuerpo inerte, el cual podía simplemente ser enterrado en algún lugar propio para ello o ser objeto de otros ritos como la antropofagia o el desollamiento.

Este último es el centro de nuestro interés.

En la fiesta de *Xipe Totec* se extraía el corazón de la víctima y posteriormente se llevaba a cabo el *tlacaxipehualiztli* o desollamiento¹³⁴ y, finalmente, se disponía de la carne sacrificada como alimento sagrado propio para la comunión de los hombres.

Las pieles desolladas de las víctimas eran vestidas por otros indios y señalaban “la resurrección ritual del sacrificado, lo cual asimismo indica como en la misma forma la naturaleza no muere, sino que año con año se regenera en un proceso cíclico”.¹³⁵

Durante la fiesta de *tlacaxipehualiztli*, la comunidad realizaba el sacrificio humano como pago por las bondades divinas recibidas y, al mismo tiempo, como un acto petitorio con el cual se propiciaba la renovación de la naturaleza. Los sacerdotes desollaban el cuerpo sacrificado y este acto simbolizaba la resurrección de la víctima que, liberada de su vestidura humana, se elevaba

¹³⁴ “Después de haberles sacado el corazón, y después de haber echado la sangre en una jicara, la cual recibía el señor del mismo muerto, echaban el cuerpo a rodar por las gradas abajo del e iba a parar en una placeta, abajo de allí le tomaban unos viejos que llamaban *cuacuaquiltin* y le llevaban a su *calpul* donde le despedazaban y le repartían para comer. Antes que hiciesen pedazos a los cautivos los desollaban, y otros vestían sus pellejos y escaramuzaban con ellos, con otros mancebos, como cosa de guerra” Véase: Sahagún, *op. cit.*, p. 111.

¹³⁵ Martha Nájera, *op. cit.*, p. 216.

hasta integrarse al dios. La ascensión del ser consagrado abría un espacio por el cual el pueblo podía estar en contacto con los mundos superiores, es decir, renacía simbólicamente con el sacrificado. Y, en el caso de *Xipe Totec*, los atributos de fertilidad y vida impregnaban la tierra (simbolizada por la piel de la víctima) que daba albergue y sustento a los hombres.

El acto de vestir la piel desollada hacía comprender a los mexicas que el puente eterno que unía a dioses y hombres se había regenerado y que el florecimiento de la naturaleza vendría. Pero, el natural proceso de putrefacción de la piel, les hacía notar lo efímero que era el momento de unión armónica entre el cielo y la tierra, a la vez que los hacía vivir el “aquí y ahora” de la existencia.

Durante los sacrificios humanos donde se extraía el corazón de la víctima, según describe Martha Nájera, la sangre “se untaba a los ídolos, se asperjaba a los cuatro rumbos del universo, o bien se quemaba con resina a manera de incienso”.¹³⁶ De este modo, se alimentaban la forma corpórea e incorpórea de los dioses, y el acto de nutrir a las piedras con sangre “nos plantea la posibilidad de que durante el tiempo sagrado, es decir, el de la celebración del ritual, las figuras de los dioses adquirirían vida”,¹³⁷ ya que eran invadidas por la fuerza revitalizadora de la sangre, de modo que dejaban de ser representaciones en piedra para convertirse en el dios mismo.

Al comparar el sacrificio en honor de *Xipe* en el cual el sacerdote vestía la piel de su víctima, con el Teatro de la Crueldad, encontramos un paralelismo en cuanto a que Artaud concebía un “actor sagrado,” el hecho de que se “vistiera” con la piel del personaje para ejecutar un autosacrificio simbólico (vivir el “aquí y ahora” del personaje) del cual se nutra su creación artística.

¹³⁶ Martha Nájera, *op. cit.*, p. 149.

¹³⁷ *Ibidem.*

Con la muerte ritual las fuerzas sagradas se regeneraban y mantenían su integridad, por ende, la integridad del mundo. El individuo aliviaba así el sentimiento angustiante que le provocaba el temor de que se agotaran tales fuerzas. Este sentimiento —que está presente en el hombre moderno— también existió en el hombre prehispánico, pero de diferente forma en ambos en cuanto a los cauces que toma cada uno para liberar la tensión espiritual acumulada.

El sacrificio en la fiesta de *tlacaxipehualiztli* era un momento decisivo en la vida del pueblo mexica ya que lo liberaba de gran parte de sus angustias; por este medio la necesidad básica de la manutención quedaba en cierto modo asegurada, pues se refrendaba la buena relación con *Xipe Totec*, dios de la fertilidad.

De acuerdo con las descripciones de los cronistas, la fiesta en honor de *Xipe* se realizaba con gran esplendor, se usaba pródigamente el oro, las plumas y los tejidos preciosos de diferentes colores que, “combined with the dramatical power of the ceremonies, must have had an overwhelming effect on the spectator”.¹³⁸ Una impresión similar quería provocar Artaud en el público, creando imágenes que sacudieran hasta los sentimientos más ocultos de los concurrentes. Proponía basarse en la “idea de un espectáculo integral”¹³⁹ de magníficas dimensiones, como aquél en que participaba la mayoría de la población

La fiesta de *tlacaxipehualiztli* se componía de penitencias, cantos, juegos y danzas, que formaban parte de la mayoría de los festivales. En estas últimas, participaban los nobles y los jóvenes del templo “while the common people watched as spectators”,¹⁴⁰ los *macehualli*

¹³⁸ “ combinados con el dramático poder de las ceremonias, deben haber tenido un abrumador efecto en el espectador.”, Johanna Broda, *Tlacaxipehualiztli: a reconstruction of..... op. cit.*, p. 99.

¹³⁹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁴⁰ “mientras la gente común presenciaba como espectador,” Broda, *op. cit.*, p. 99..

(plebeyos) tomaban parte en los aspectos más habituales de la festividad, tales como el acarreo de leña y la preparación del templo.

En esta celebración participaba todo el pueblo ya que se trataba de la renovación de la tierra que les brindaba el sustento diario, pero la intervención en el desarrollo de la ceremonia se realizaba de acuerdo con el rango social de los participantes. Mientras las élites participaban directamente en el sacrificio, la gente común tomaba parte en las procesiones y los juegos rituales con que iniciaba la celebración.¹⁴¹

Uno de los propósitos de este festival era "terrorizing the enemies and subdued peoples, while filling the people of *Tenochtitlan* with satisfaction and pride",¹⁴² pero la magnificencia de aquella celebración, dada su importancia religiosa y social, estaba regida por el implacable rigor que gobernaba la vida mexicana. La fiesta de *Xipe Totec* tenía el significado de la renovación universal, pero, además, era un poderoso instrumento de dominio social y político fincado en el terror. Puede decirse que además de dar nuevo vigor a la existencia humana, la celebración revalidaba el dominio mexicano sobre otros pueblos mesoamericanos.

Hemos visto que la celebración ritual dedicada a *Xipe Totec* tenía una doble función entre los *mexicas*: 1) Liberar momentáneamente al hombre de la angustia que le provocaba la incertidumbre

¹⁴¹ Además del sacrificio en el altar de la pirámide, en la fiesta de *Xipe* se efectuaba otro rito que era el sacrificio gladiatorio. En él, la víctima, provista de armas poco efectivas, se enfrentaba a cuatro selectos guerreros que buscaban herirle antes de que el sacerdote viniera a arrancarle el corazón. Durante el mes *quauitlehua* (anterior al mes *tlacaxipehualiztli*) se elegía a los cautivos que hubiesen destacado en el combate, ya fuera por su bravura o por su linaje, para realizar el sacrificio gladiatorio. Estos guerreros eran llevados a uno de los templos en las pirámides del Templo Mayor, en él se les hacía simular la batalla, "en la misma forma en que el sacrificio real se realizaría en el festival principal ("in the same manner as the real sacrifice would be performed at the main festival") la celebración debía ser impecable en cada uno de los pasos del ritual, por lo que se 'ensayaba' previamente, ya que estarían presentes además de los *mexicas*, una cantidad considerable de invitados importantes de otros lugares que vendrían a presenciarlo y serían conminados de esta forma a unir sus fuerzas al reino tenochca, para que su pueblo no corriera la suerte de los que morían en la piedra de sacrificios. (Véase: Broda, *Tlacaxipehualiztli...*, *op. cit.*, p. 202.

¹⁴² "terrorizar a los enemigos y subordinar pueblos, mientras llenaba a la gente de *Tenochtitlan* de satisfacción y orgullo", *Idem*, p. 273.

de su propia existencia y del miedo a las fuerzas de la naturaleza, 2) Renovar constantemente su hegemonía sobre el mundo.

Sobre la base de estos datos buscamos comparar la celebración mexicana con el teatro ideado por Artaud, ya que según sus ideas escénicas, el espectáculo debiera ser el sacrificio simbólico del hombre, mediante el cual la humanidad devuelve al universo la energía que necesita para seguir existiendo.

3.3.- Análisis de la fiesta *Tlacaxipehualiztli* basado en las descripciones de fray Diego Durán, y fray Bernardino de Sahagún.

En el capítulo anterior vimos que la fiesta de *Xipe Totec* formaba parte de un complejo sistema de representaciones simbólicas, las cuales mantenían el orden del universo y favorecían la hegemonía del dominio mexica, que estaba fundado en el terror que provocaba a los pueblos que sometía.

La celebración de la fiesta *tlacaxipehualiztli* (desollamiento de hombres), tenía efecto en dos planos simultáneamente: el espiritual y el material, y creaba un vínculo entre ellos por el que fluía recíprocamente la fuerza de la vida. Al renovar la energía del cosmos por medio del sacrificio, los mexicas aseguraban la continuidad de la existencia; a partir de entonces la vida debía ser regulada por los actos humanos. La tradición establecía que la sociedad humana se rigiera por aquellos quienes, ya fuera por méritos propios o por su linaje, estuviesen más cercanos a los dioses, es decir, por los sacerdotes, guerreros destacados y los de noble nacimiento.

La estructura social mexica se reflejaba en la gran cantidad de rituales que realizaban fielmente, en los que cada individuo o grupo social, tenía una forma específica de participar. Formas establecidas que servían para demostrar las jerarquías de los dioses, los hombres y los pueblos.

Los mexicas hacían la guerra constantemente a otros pueblos, pues así obtenían víctimas para el sacrificio; además, el combate era ocasión de asegurar que fuesen ellos, debido a sus hazañas bélicas,¹⁴³ y no otros, quienes tuviesen mayor proximidad con las deidades.

¹⁴³ Sabemos que el dominio mexica de grandes extensiones territoriales creaba un cerco pacificado cada vez mayor, por lo que la guerra de conquista era cada vez más difícil y los pocos brotes de sublevación que se suscitaban ocasionalmente no proveían de víctimas suficientes para el sacrificio. Por tal motivo se instituyó la '*Xochiyaoyotl*', o guerra florida que analizaremos más adelante.

Dentro de un marco general, esta explicación nos permite suponer el modo en que estaba organizado el mundo mexica. Ahora podemos cuestionarnos acerca de los motivos que animaban la celebración en honor del dios *Xipe Totec* para compararlos posteriormente con las fuerzas que, de acuerdo a lo expuesto por Artaud, inyectan vida al teatro.

Dado que nuestro interés estará centrado en detalles específicos del ritual, haremos una descripción de la fiesta diferenciando algunas partes o "actos" de la celebración, que nos permitirán analizar más precisamente lo que sucedía en cada momento del rito.

La primera parte abarca desde los preparativos de la guerra ritual hasta el momento previo al sacrificio en el altar; la segunda, se refiere al acto en que se extraía el corazón del cautivo y, la tercera, comprende los ritos que continuaban al sacrificio (y son los de disposición del cuerpo sacrificado).

Estos ritos nos interesan particularmente ya que consideramos que *tlacaxipehualiztli* era una celebración en la que los aspectos económico, político y religioso del pueblo, tenían un papel predominante.

La primera de las partes comienza del siguiente modo:

a veintiuno de marzo, según nuestra cuenta, entra el segundo mes que los indios celebraban. El cual primer día de este segundo mes celebraban la fiesta [...] Tlacaxipehualiztli que quiere decir 'desollamiento de hombres'.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, México, Editorial Porrúa, 1984. p. 243.

Aproximadamente cuarenta días antes de esa fecha, los sacerdotes de los reinos aliados incitaban a sus monarcas para que unos a otros se avisaran qué pedían de comer los dioses. Hecho esto los reyes de *Tlacopan*, *Texcoco* y *Tenochtitlan*:

enviaban a sus mensajeros a las provincias de Tlaxcallan¹⁴⁵ para que [los que ahí vivían] se aperciesen a venir a la guerra.¹⁴⁶

Una vez pactado el enfrentamiento se alistaban los ejércitos aliados y el tlaxcalteca, y ya en la pelea:

toda su contienda era el pugnar por prenderse unos a otros, para el efecto del sacrificio.¹⁴⁷

Recordemos que quien proveía los cautivos para el sacrificio se hacía merecedor de distinciones de rango social, por lo que el objetivo de los guerreros estaba no sólo en función de cumplir con una tarea cósmica, sino también de adquirir privilegios entre sus semejantes.

Todos los cautivos, tanto los que morirían en el *téhcaltl* (piedra de sacrificios) como los que serían muertos en el sacrificio gladiatorio, aprendían lo concerniente a las acciones que debían realizar durante la ceremonia. Una vez transcurrido el tiempo de preparación, que se acompañaba de gran número de actos penitenciales (danzas, cantos, ayuno, abstinencia), llegaba el día de la fiesta principal en donde todo estaba revestido de un ambiente sagrado.

¹⁴⁵ Por cuestiones de distancia, y para que el ejército mexica no se debilitara en largos viajes hacia los linderos de su reino, antes de la batalla se guerreaba contra los pueblos de estas provincias. Probablemente existan otras razones de este comportamiento pero, por ahora, no nos detendremos a analizarlas.

¹⁴⁶ Durán, *op. cit.*, p. 34

¹⁴⁷ *Ibidem.*

El sacrificio mexicana y el espectáculo moderno coinciden en que ambos tienen un trasfondo específico, que sólo es comprendido plenamente por algunos miembros de la sociedad. Artaud considera en su teoría que el espectáculo tiene ciertas “claves profundas del pensamiento y de la acción”,¹⁴⁸ las cuales no necesariamente deben ser comprendidas por el público en general, pero sí por aquellos miembros cuyos actos tienen una repercusión social importante.

Teniendo noción de este paralelismo encontramos que la propuesta teatral de Artaud no está tan lejana del ritual, pues si bien es cierto que ambas difieren en cuanto al contexto social en que se ubican, la función del rito en la sociedad sacralizada es, al igual que el teatro en la sociedad moderna, “algo tan localizado y tan preciso como la circulación de la sangre por las arterias”.¹⁴⁹ Según esta idea, el teatro no se limita a un ejercicio intelectual abstracto y, en cambio, debe provocar un efecto fisiológico en el espectador que altere su conciencia y le permita abordar las cuestiones espirituales sin los prejuicios de la razón.

Por su parte, Artaud pensaba que el teatro debía expresar el conocimiento antiguo que ha quedado oculto en formas cambiantes al paso del tiempo y, sin embargo, permanece inmutable en su esencia. Por ello propuso que el teatro debía transgredir los límites del arte para “realizar secretamente, o sea mágicamente, en términos verdaderos [como verdadero era el derramamiento de sangre en la fiesta], una suerte de creación total”,¹⁵⁰ que permitiera al hombre recuperar la conciencia originaria del mundo.

La Teoría de la Crueldad al igual que la fiesta prehispánica, dan una gran relevancia a la participación del espectador, pues ambos espectáculos son concebidos como esfuerzos comunitarios para alcanzar la dimensión que corresponde a los dioses.

¹⁴⁸ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 105.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 104.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 105.

La siguiente parte de la fiesta ritual que veremos inicia con la aparición de los sacerdotes :

los cuales eran seis; los cuatro para los pies y las manos, y otro, para la garganta [...] El sexto ministro, que era el que tenía el oficio de matar, era temido y reverenciado como supremo sacerdote, o pontífice. El nombre del cual era diferente, conforme a la diferencia de los tiempos y solemnidades en que se sacrificaba, así como en la diferencia de sus pontificales vestidos con que se adornaba.¹⁵¹

Nos encontramos con otro aspecto de la fiesta que coincide con lo propuesto en el Teatro de la Crueldad. Un punto que Artaud considera importante es el que se refiere a la función del vestuario ritual, que tenemos ejemplificada en la fiesta de *Xipe Totec*, donde la víctima vestía con las insignias del dios:

La imagen de este dios es a manera de un hombre desnudo que tiene el un lado teñido de amarillo, y el otro de leonado; tiene la cara labrada de ambas partes a manera de una tira angosta que cae desde la frente hasta la quijada; en la cabeza, a manera de un capillo de diversos colores, con unas borlas que cuelgan hacia las espaldas; tiene vestido un cuero de hombre; tiene los cabellos trenzados en dos partes y unas orejeras de oro; está ceñido con unas faldetas verdes que le llegan hasta las rodillas, con unos caracolillos pendientes; tiene unas cotaras o sandalias, y una rodela de color amarillo, con un remate de colorado todo alrededor; tiene un cetro con ambas manos, a manera de la copa de la adormidera donde tiene la semilla, con un casquillo de saeta encima, empinado.¹⁵²

¹⁵¹ Diego Durán, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵² *Ibidem*.

La vestimenta de los participantes diferenciaba el motivo y la finalidad que tenía el rito en cada ocasión, pues más que un atuendo, el vestuario ritual es un adorno corporal con función mágica. Por su parte, Artaud proponía que en el teatro se evitara el uso de ropas modernas, no por fetichismo hacia lo antiguo “sino porque es absolutamente evidente que ciertos ropajes milenarios, de empleo ritual —aunque en determinado tiempo hayan sido de época— conservan una belleza y una apariencia reveladoras por su estricta relación con las tradiciones de origen”¹⁵³

La imagen de los sacerdotes que oficiaban el sacrificio dedicado a *Xipe Totec* provocaba

*pavor y grandísimo miedo a todo el pueblo [...] venían todos estos seis matadores embijados de negro, muy atezados; traían los cinco unas cabelleras muy enraizadas y revueltas, con unas bandas de cuero, ceñidas a la cabeza, y en la frente traían unas rodelaas pequeñitas de papel, pintadas de diversos colores [...] El supremo sacerdote traía en la mano un gran cuchillo de piedra, muy agudo y muy ancho.*¹⁵⁴

Todo este andamiaje simbólico poseía un significado preciso que sólo algunos conocían, pero el hecho de mostrarlo era factor determinante para provocar una gran impresión en el pueblo.

Creemos que Artaud buscaba conmover de manera similar al público para transformarlo, pues propuso que en el espectáculo se utilizaran gritos, quejas, apariciones, hermosura fascinante de las voces, etcétera, es decir, elementos sorpresivos que hagan del teatro un espectáculo que “proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus

¹⁵³ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 109.

¹⁵⁴ Diego Durán, op. cit., p. 32.

obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior".¹⁵⁵ Esto es, que el teatro no sea reducido a ilustrar algún cuerpo teórico por medio de espectáculos descriptivos; en cambio, debe provocar afecciones concretas en el organismo de los concurrentes, ya que así las impresiones percibidas provocarían la expansión de la conciencia colectiva que, a su vez, permitiría superar los límites entre lo maravilloso y lo real.

Ya hemos visto que los mexicas celebraban la fiesta de *Xipe Totec* con el propósito de participar en el resurgimiento de la naturaleza, y de renovarse a sí mismos en la condición de pueblo elegido del sol. El Teatro de la Crueldad tiene el propósito de reintegrar al hombre a la espiritualidad que ha sido relegada por la sociedad moderna. En el caso del rito mexica se buscaba reafirmar el dominio que ejercía este pueblo sobre sus vecinos, en tanto que el Teatro de la Crueldad busca llenar de verdadero sentido la existencia del hombre moderno.

El tercer acto de la fiesta de *Xipe Totec* se refiere al desollamiento del cuerpo sacrificado.

Una vez que se había extraído el corazón de la víctima el cuerpo era arrojado cuesta abajo de la pirámide, al pie de la cual:

*estaban otros sacerdotes que lo desollaban.*¹⁵⁶

Se dividían esta carne, que era considerada el cuerpo del dios, y enviaban un muslo a *Moteczuzoma*,

¹⁵⁵ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 109.

¹⁵⁶ Sahagún, op. cit., p. 143.

*y lo demás lo repartían por los otros principales o parientes e ibanlo a comer a la casa del que cautivó al muerto.*¹⁵⁷

La piel desollada durante el sacrificio era devuelta al dueño del cautivo quien la prestaba para que otros la vistieran. Aquí queremos detenernos para hacer una comparación entre un párrafo del relato del padre Sahagún¹⁵⁸ que se refiere al destino que tenía la piel desollada (léase despojada), y la relación social basada en el tributo que estaba establecida entre los pueblos mesoamericanos.

Dice Sahagún:

el pellejo del cautivo era del que lo había cautivado...

El guerrero captor había logrado someter a su oponente, y una vez cumplida la misión cósmica del sacrificio, la piel (el despojo) era devuelta al vencedor. Aquí diremos que una vez saciado el dios, los habitantes de *Tenochtitlan* eran poseedores de los pueblos despojados de su autonomía.

Continúa describiendo el relato del fraile,

...y él le prestaba (el pellejo) a otros para que le vistiesen y anduviesen por la calle con el como con cabeza de lobo...

El captor prestaba la piel desollada pues le asentía la legalidad de sus actos, y los que la vestían andaban por las calles infundiendo el temor (“como con cabeza de lobo”) y de este modo

...todos le daban alguna cosa al que lo llevaba vestido...

Aquellos emisarios —que comparamos con los mensajeros del monarca mexica— iban recolectando la “cosas” que les eran dadas (¿tributadas?) por los habitantes de la ciudad. En

¹⁵⁷ Diego Durán, *op. cit.*, p. 243.

¹⁵⁸ “El pellejo del cautivo era del que lo había cautivado y lo prestaba a otros para que le vistiesen y anduviesen por las calles como con cabeza de lobo; y él lo daba todo al dueño del pellejo, él cual lo dividía entre aquellos que lo habían traído vestido como le parecía” Sahagún, *op. cit.*, p. 146.

nuestra comparación el comportamiento ritual tendría su símil en el comportamiento de los pueblos habitantes de Mesoamérica. Continúa el relato,

...y él (que vestía la piel) lo daba todo al dueño del pellejo...

Los tributos eran entregados en *Tenochtitlan* a los gobernantes

...y él lo dividía entre aquellos que lo habían traído vestido como le parecía.

Una vez satisfechas las necesidades del estado, las contribuciones eran repartidas entre la nobleza en forma de joyas, títulos nobiliarios, y tierras de labranza. Creemos —hasta donde nos lo permite el relato del padre Sahagún— que el comportamiento ritual del mexica refleja el comportamiento de la estructura social en que vivía. Nuestra idea se ve reforzada por la afirmación de Schultze Jena, quien dice que el dios *Xipe Totec* “no se desollaba a si mismo, en cambio vestía las pieles desolladas de sus víctimas”,¹⁵⁹ es decir, el dios tomaba del ser humano la energía que necesitaba para existir. Correspondientemente, el pueblo mexica tomaba de otros pueblos las víctimas necesarias para sacrificarlas en honor de sus dioses, y las víctimas tomaban del Creador la vida que animaba su cuerpo completándose así un ciclo de energía perpetua. Esta energía era lo que el sacerdote entregaba al dios pues a él pertenecía, pero en el caso de *Xipe Totec* la vestidura humana del sacrificado permanecía entre los hombres como una muestra de la liga que mantenían con los dioses.

¹⁵⁹ Schultze Jena, citado en Johanna Broda, op. cit., p. 243.

3.4.- La guerra ritual y el sacrificio humano

Entre los mexicas el sacrificio humano tenía un doble efecto que se manifestaba tanto en el mundo espiritual como en el material. Al efectuarlo, los gobernantes aprovechaban el temor que lograban infundir en los pueblos vecinos para acentuar su dominación ideológica, política y militar.

Las fiestas en las que se efectuaba el sacrificio se constituía de actos rituales, algunos de ellos antecedían a la muerte de la víctima y otros más le continuaban. Ahora analizaremos la *Xochiyaoyotl* o guerra florida (previa al sacrificio), que era un enfrentamiento armado instituido por los mexicas e impuesto como tributo a los tlaxcaltecas.

En esta batalla, ambos ejércitos (mexica y tlaxcalteca), buscaban capturar el mayor número de enemigos a fin de ofrendarlos en sacrificio a sus respectivos dioses. Nos interesa la guerra ritual pues durante su desarrollo se establecían diversas relaciones humanas que gravitaban en torno del orden religioso y/o social, y estos vínculos pueden ser estudiados de acuerdo al fin que se perseguía en cada caso ya fuera como individuo, como comunidad, o como institución.

Si la víctima del sacrificio fuese considerada como el "actor" principal de la fiesta, debería tenerse en cuenta que existían otros "actores" en derredor no menos importantes (guerreros y sacerdotes), cuyo objetivo era obtener beneficios comunes pero también particulares. Podemos decir que durante la realización del sacrificio humano se veía culminado un esfuerzo comunitario e individual en el que el pueblo entero estaba involucrado.

La guerra era ocasión de alarde militar que fortalecía la unidad espiritual mexicana. El pueblo, representado por sus guerreros, salía al campo de batalla a demostrar su habilidad en el combate, ya fuera capturando enemigos o arrojando la propia muerte. A nuestro parecer hay un símil de este comportamiento dentro del orden teatral, y es que el actor debe dominar una técnica de actuación y estar impelido por un 'sentido oculto' que guíe su quehacer artístico. Debe salir al escenario a provocar el desprendimiento de la energía del espectador para nutrir al espectáculo, o vérselas con un público frío e indolente.

En el espectáculo teatral y en la guerra florida —considerada como espectáculo— la demostración del poderío es sumamente importante, ya que denota la energía que pone en acción el hombre con sus actos cuando están dirigidos a un fin superior; durante ese momento especial, "en lugar de la moderación que regulaba poco antes el curso de lo cotidiano, prevalecen ahora el ardor y la pasión."¹⁶⁰

Para los mexicas, el resultado de la batalla estaba decidido por la voluntad divina, pero se propiciaban la victoria haciendo ofrendas a sus dioses. De este modo, la energía divina acompañaba al espíritu de los guerreros en sus combates, al mismo tiempo que los hombres empleaban la energía de que estaban poseídos en procurar el alimento de los dioses, creándose así una retroalimentación muy parecida a la que, en términos teatrales, se genera entre el público y el actor.

En *Tenochtitlan*, la estructura del poder se asentaba en la "estrecha colaboración de las dos categorías dirigentes: sacerdotes y soldados,"¹⁶¹ ya que "la economía nacional forma[ba] parte

¹⁶⁰ Christian Duverger, *La flor letal*, México, F.C.E., 1993, p. 89.

¹⁶¹ Christian Duverger, op. cit., p. 88.

integrante de los asuntos religiosos; [y] la gestión de la sociedad, [...] se confunde[ía] con la administración del universo entero”.¹⁶²

La guerra era sacra en alto grado para los mexicas,¹⁶³ pero al mismo tiempo “se convirtió en una excusa para exhibir su poderío”¹⁶⁴ con mayor espectacularidad, dejando relegado a segundo plano el aspecto religioso. Nosotros buscamos apegarnos al sentido primigenio de la guerra que era el de hacer cautivos para sacrificar y con ello regenerar el universo.

Como ya comentamos, la guerra florida era un enfrentamiento que se pactaba previamente. Este aspecto puede ser advertido si se analizan, por ejemplo, los atuendos de combate, los cuales se confeccionaban con materiales exquisitos, y servían más como insignias que delataban el rango social de quien lo portaba, que como verdaderos medios de defensa. La intención de la guerra era obviamente vencer al enemigo pero, “para los guerreros lanzados en esas operaciones el objetivo primordial del combate sigue siendo la captura del adversario”.¹⁶⁵ La guerra llevaba consigo un importante caudal de efectos e intereses de tipo económico, político, y religioso, por lo que guerrear y sacrificar eran actividades controladas por el estado, ya que ambas actividades cumplían una función triple: “con el estado, para cumplir las exigencias políticas; con los dioses, las religiosas, y con el ofrendante mismo, para darle prestigio y poder”.¹⁶⁶

Además de las mencionadas funciones de la guerra., el Estado tenía en el enfrentamiento militar una vía para canalizar “el ardor contenido en las actividades cotidianas al hacer de la guerra

¹⁶² *Idem*, p. 87.

¹⁶³ Los mexicas consagraban sus lides al sol, y la más alta jerarquía militar estaba simbolizada por las imágenes del tigre y del águila, que eran encarnaciones animales del mismo astro. De modo que quien ascendía a estas categorías, era como si tomara “el título de caballero del sol”. Véase: Duverger, *op. cit.*, p. 92.

¹⁶⁴ Yólotl González, *El sacrificio humano...*, *op. cit.*, p. 242.

¹⁶⁵ Ch. Duverger, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁶ Yólotl González, *op. cit.*, p. 224

una ocasión de desahogo verdaderamente catártica”,¹⁶⁷ es decir, funcionaba como una válvula que regulaba la tensión generada por la vida social.

Los rangos militares tenían su símil en la jerarquía religiosa. Mientras en el primer caso eran motivo de honra y poder, en el segundo, la consagración sacerdotal era causa de veneración y profundo respeto. Así pues, “los guerreros entablan las batallas y el clero anima las ceremonias de culto [sin embargo, por encima de la diferencia de intereses] todas las actividades que dependen de la esfera dirigente van orientadas hacia el sacrificio”.¹⁶⁸

El asesinato ritual precedido de todo un espectáculo (guerra, baile, música, etc.), provocaba en el pueblo lo que Artaud llama un “estado trascendente de vida”,¹⁶⁹ que era necesario para cumplir la alta misión que tenían los mexicas: alimentar al sol.

El sacrificio respondía a una exigencia cósmica que arrastraba a los hombres a un vertiginoso ciclo ceremonial que, lejos de ser motivo de disipación, significaba una pesada carga para toda la población. La incidencia del sacrificio en la sociedad mexicana y lo que de él derivaba, hacía que este acto fuera el eje en torno al cual se desarrollaba la cultura en la Mesa del Centro.

Durante la guerra ritual, las relaciones del hombre con su mundo eran susceptibles de ser modificadas pues entonces se estrechaban los vínculos con los dioses, y éstos, a su vez, descargaban sus dones sobre los individuos y sobre el Estado. Los lazos que por este medio se creaban eran variados y, como ya hemos visto, tenían objetivos particulares además de un superobjetivo común.

¹⁶⁷ Christian Duverger, *La flor letal*, op. cit., p. 92.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 88.

¹⁶⁹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 92.

Nosotros analizaremos brevemente cuatro tipos de relaciones humanas propias del tiempo sagrado que consideramos determinantes en el desarrollo de la fiesta ritual: a) la relación que se establecía entre el captor y su cautivo; b) entre el sacrificador y la víctima; c) entre la víctima y el dios en honor del cual sería sacrificado; d) entre el dios y el pueblo que ofrecía el sacrificio.

a) Relación entre el captor y su cautivo.

Al analizar la importancia que la guerra tenía para los mexicas, vimos que existían motivos pragmáticos que lanzaban a los guerreros al combate. Quien aportaba víctimas para el sacrificio quedaba exento de cierto tipo de tributos, además ganaba “bienes materiales, como tierras, mano de obra para trabajarlas, y otro tipo de prebendas”.¹⁷⁰ Esos hombres tenían conciencia del desgaste de la naturaleza y de lo efímero de las cosas del mundo; así pues, en la batalla el guerrero tenía un doble objetivo (obtener poder y alimentar al dios) que le permitía percibir íntegramente el mundo, —tanto en su parte inmaterial como en la física—, y vivir plenamente el instante.

Cuando un guerrero lograba apresar a su adversario, se establecía entre ambos una relación ambivalente que en el captor se reflejaba como actitud paternalista hacia su cautivo*, en tanto que el prisionero, al revestirse con la energía transubstanciada de su captor por medio de la penitencia, se convertía en un representante de la unión de los hombres con los dioses.

Nada era fácil para el captor y menos aún para el cautivo; el primero estaba obligado a realizar una “participación activa en los esfuerzos físicos que se exigen de la víctima”.¹⁷² El segundo libraba, lo más probable, una dura batalla interna que se resolvía al integrarse con el dios.

En la sociedad mexica el guerrero y su cautivo eran los personajes del rito que “tienen [tenían] mayor importancia dentro de las relaciones sociales, puesto que señala[ba]n precisamente al sujeto que pretend[ía] beneficiarse mediante el sacrificio ritual de un ser humano”.¹⁷³

¹⁷⁰ Yólotl González, *El sacrificio humano...*, op. cit., p. 137.

* Al establecerse la relación filial el padre sacrificaba al hijo pero no participaba de la antropofagia ritual.

¹⁷² Christian Duverger, *La flor letal*, op. cit., p. 137.

¹⁷³ Yólotl González, *El sacrificio humano...*, op. cit., p. 195.

Era costumbre entre los mexicas que cuando un guerrero hacía un prisionero, conservara “el beneficio moral de su presa; para él, su cautivo es prenda de mérito y de honor. Pero debe donar a la comunidad la persona física de su prisionero, y es el grupo social, en su totalidad, el que recogería los beneficios del sacrificio”.¹⁷⁴ Por este medio, era el propio captor quien se entregaba de manera simbólica, dando así lugar al ‘sacrificio vicario’, que es aquel “en donde la víctima sustituye al sacrificante; no obstante, al ser propiedad del dador forma parte de él mismo”.¹⁷⁵

Realizar el sacrificio implicaba un enorme gasto para los ofrendantes, ya que debían ofrecer banquetes y hacer gran cantidad de regalos, pero estos derroches eran el medio por el cual se sostenía el prestigio, se conseguía poder y bienes. Estas fiestas arruinaban sólo a quienes “no tenían suficientes bienes con que responder; a los demás los fortalecía, puesto que contribuían a aumentar las diferencias sociales”.¹⁷⁶

El motivo religioso del sacrificio incumbía más a la élite sacerdotal y a la víctima que sería ejecutada. Entre ellos se establecía una relación apartada de los intereses materiales puesto que el sacrificio los liberaba de ataduras corporales.

¹⁷⁴ Christian Duverger, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷⁵ Martha Nájera, *El don de la sangre...*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁶ Yólotl González, *El sacrificio humano...*, *op. cit.*, p. 241.

b) Relación sacrificador-sacrificado

En el pensamiento mexica cada cosa y cada individuo tenían su lugar en el universo, de tal modo que no era posible que alguien desempeñara otra tarea más que aquella que le era propia. El *Técpatl* (cuchillo de sacrificio) era usado sólo para sacrificar, y el *quauhxicalli* era una vasija para contener la sangre y el corazón ofrendados. La nobleza vestía con mantos de algodón en tanto que los plebeyos se cubrían con telas hechas con fibras de plantas menos nobles. Ese orden dispuesto por la tradición daba a los guerreros la tarea de poner en juego sus habilidades combativas para capturar enemigos y ofrendarlos al sol, pero no era posible —hasta donde sabemos— que los mismos captores sacrificaran a sus cautivos. Quien privaba de la vida a un ser humano era severamente castigado y entregado a la viuda o familiares del muerto para que ganase el sustento,¹⁷⁷ sin embargo, durante las ceremonias rituales se mataba una cantidad considerable de seres humanos sin que por ello se ejerciera acción penal alguna en contra de nadie. Por el contrario, este tipo de muertes eran deseables y necesarias. ¿Cuál era entonces la diferencia entre el asesinato ritual y el asesinato delictivo?

El asesinato se consideraba como un delito cuando ocurría fuera del ámbito religioso —dentro del cual podemos incluir también la guerra florida—, pues atentaba contra la disciplina social caracterizada por el orden riguroso y la austeridad cotidiana.

Sabemos que la muerte violenta de un ser humano dentro de los márgenes religiosos tenía por finalidad superar los límites existentes entre hombres y dioses por medio de la exacerbación de los sentidos;¹⁷⁸ los sacerdotes podían encausar la energía desbordada durante la celebración del rito hacia la consecución de un objetivo social.

¹⁷⁷ Véase: Durán, *op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁸ Que sólo podía ser realizado por "los sacrificadores (sacerdote, chamán o brujo) que son individuos capacitados

El sacerdote que asesinaba ritualmente poseía el conocimiento y dominio de fórmulas y rituales mágicos, mediante los cuales se convertía en un ser excepcional, capaz de convocar a las fuerzas del universo para cumplir su finalidad.

No existen evidencias de preparación especial por parte de los sacerdotes antes del sacrificio,¹⁷⁹ pero, por su particular conocimiento se erguían como actores sociales que ostentaban y hacían uso de signos mágicos para el cumplimiento de su ministerio. Durante la ceremonia, realizaban su tarea ejecutando los actos impuestos por la tradición ante el pueblo que ponía su fe en el ejercicio del mandato divino.

Era costumbre de los sacerdotes cubrirse el cuerpo con una mezcla que estaba hecha “del hollín de bichos y plantas ponzoñosas diversas [...] este tizne, sin duda, ponía al que lo ostentaba en un estado de alienación que le hacía posible enfrentarse a los poderes sobrenaturales”,¹⁸⁰ que se atraían hacia el pueblo para ganar sus beneficios.

Para que esto fuera posible se requería una especial disposición humana que sólo se podía lograr a través de la continua purificación.

expreso, y que poseen los requisitos y conocimientos indispensables para acercarse a lo sacro” (Véase: Nájera, *El don de la sangre...*, *op. cit.*, p. 41.)

¹⁷⁹ Al respecto Yólotl González opina: “inferimos que toda la vida del sacerdote mexica era un continuo adiestramiento para ello, que consistía, entre otras cosas, en abstinencia sexual, penitencias, mortificaciones de la carne y expresiones externas, como el pelo largo y el cuerpo y la cara pintados.” (Yólotl González, *El sacrificio humano...*, *op. cit.*, p. 190.)

¹⁸⁰ La descripción de la doctora corresponde al pueblo maya, sin embargo, dada la capacidad mexica para asimilar costumbres de otros pueblos —de lo cual hablamos en capítulos anteriores—, creemos que esta costumbre debe también haber sido propia de los sacerdotes mexicas. (Yólotl González, *El sacrificio humano...*, *op. cit.*, p. 190.)

Durante el sacrificio, el sacerdote estaba rodeado de un mayor número de símbolos mágicos que el de ordinario, puesto que su misión se realizaba dentro de un ambiente sagrado acentuado por la espectacularidad de los arreglos que para este fin se hacían.

Al llevarse a cabo el rito, el sacerdote era movido por una fuerza interna acentuada por la fe del pueblo que lo empujaba a actuar su papel, el cual consistía en crear un vínculo con los dioses mediante la manipulación de la materia viva que era la víctima.

A este respecto comparamos lo propuesto por Artaud para el teatro, según lo cual, el director debe convertirse en un ordenador mágico que tenga conciencia que “los temas que hace palpar no son suyos, sino de los dioses”.¹⁸¹ Tanto el sacrificador como el artista disponen del cuerpo humano para crear una vía que comunique al hombre con mundos superiores.

Dentro de la festividad el sacerdote era un personaje de gran importancia pero no era el único, la identidad colectiva del pueblo, las instituciones y la misma víctima sacrificial eran personajes que jugaban, cada uno, un papel preponderante e interactuaban simultáneamente durante el sacrificio.

Es notable la relevancia que adquirían el sacrificador y la víctima ante los ojos del pueblo, en tanto que ambos ostentaban en su atuendo los signos que complementaban los propios signos del otro. Pensamos que el encuentro de ambos —sacrificador y sacrificado— en el altar, debió ser el momento culminante de la fe religiosa mexicana, durante el cual se traspasaba el umbral del mundo divino para agradecer los bienes recibidos. Pero también para establecer una vía de reciprocidad, que al ser transitada por los emisarios consagrados generaban la retribución de bienes para el pueblo.

¹⁸¹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 67

c) Relación entre el cautivo y el dios

Pese a la filosofía mexicana acerca de la muerte “y de la ideología dominante que les hacía creer en la obligación de alimentar al sol y a los dioses e ir a un cielo lleno de delicias, hay muy pocas menciones de hombres o mujeres que se ofrendaran a sí mismas”;¹⁸² “ninguna víctima parece haber estado contento de serlo.”¹⁸³ Pero el temor a la deshonra y el repudio de sus gentes en caso de escapar, hacían que el cautivo llevara hasta el final el rito del sacrificio.

La víctima sacrificial debía pasar por una serie de actos penitenciales que lo purificaban y lo hacían digno de ser consagrado. Estos actos se convertían en verdaderas pruebas de fortaleza con las que se buscaba romper la resistencia del cuerpo para dar paso al dominio del espíritu. “Poco a poco se alejaban [las víctimas] de su condición profana, hasta alcanzar la divinización en el instante de su muerte”.¹⁸⁴ En ese momento, la víctima generaba “la comunicación entre lo humano y lo sobrenatural, [que venía a significar la] armonía del cosmos”.¹⁸⁵

Las penitencias y los juegos presacrificiales por los que la víctima pasaba antes de su muerte tenían la intención de controlar la energía; para ‘condensarla’, se rapaba el pelo de la coronilla, ya que ahí se concentraba ésta. Posteriormente, sería liberada mediante el sacrificio.

Actualmente, los investigadores creen que aquellas pruebas entre las que se contaban “las luchas ceremoniales pueden deber su origen al concepto según el cual los golpes, los concursos, los

¹⁸² Yólotl González, *op. cit.*, p. 257.

¹⁸³ *Idem.*, p. 258.

¹⁸⁴ Martha Nájera, *El don de la sangre...*, *op. cit.*, p. 207.

¹⁸⁵ Yólotl González, *El sacrificio humano...*, *op. cit.*, p. 255.

juegos brutales aumentan y fomentan la energía universal, sobre todo en las fiestas en que se celebraba la regeneración de la naturaleza, es decir la primavera”.¹⁸⁶

Los actos previos al sacrificio adquirirían forma de participación física intensiva, eran ocasión de fatiga y desgaste orgánico a la que se aunaba la ingestión de *teoctli* (vino de los dioses). A las víctimas se les hacía bailar hasta quedar agotados, en medio de un ambiente cargado de perfumes de hierbas obnubilantes. La danza en estas condiciones podía “transformarse en una épica prueba de resistencia”,¹⁸⁷ ya que se prolongaba durante días o noches enteras.

Otra forma de penitencia era la del desgaste sexual. Duverger señala que, en determinadas condiciones, se ofrecía a la víctima por espacio de algunos días la compañía de una cortesana.¹⁸⁸ Pero observemos que aquel acto obedecía también a la regla del desgaste físico, “en efecto, no se trata de que el condenado dé rienda suelta a su placer con mujeres de buena compañía [...] es lícito creer que [las mujeres] no daban descanso a su víctima y que la finalidad de sus actos tendía a llevar al joven a los límites del agotamiento fisiológico”.¹⁸⁹ Podemos considerar por tanto, que la cópula era también parte de las penitencias a que se sometía el cautivo.

Ordinariamente, la vida de los mexicas se desarrollaba dentro de una estricta austeridad y sólo en ocasiones especiales (como el sacrificio humano) se hacía derroche de recursos. Nos preguntamos ahora ¿cuál era la razón de desgastar a la víctima antes de ser sacrificada?

¹⁸⁶ Nájera, *op. cit.*, p. 120.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 121.

¹⁸⁸ Duverger, *La flor letal*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 123.

El juego presacrificial provocaba en el participante un estado de excitación que modificaba su regulación orgánica, obligándolo a recurrir a una potencialidad energética inusual que era la energía de su propia vida. Entre los mexicas el juego era utilizado conscientemente “para concentrar en la víctima el máximo de intensidad energética antes del sacrificio, a fin de reforzar la eficacia del asesinato ritual”.¹⁹⁰ Así pues, se llevaba a la víctima hasta el límite de sus reservas de energía para sobrevivir, que eran liberadas por el sacrificio. Sólo esta muerte puede “liberar esas fuerzas, cuya captación ha sido determinada por ese juego, hasta sucumbir en él”.¹⁹¹

Con la fatiga, la integridad fisiológica se volvía más vulnerable a consecuencia del acaloramiento lúdico; el trato que se daba a los cautivos antes del sacrificio los conducía a “limbos del embrutecimiento, en una especie de *estado segundo* en que la debilidad del cuerpo impide el pánico del corazón”.¹⁹² En el sacrificio, no se eliminaba a un enemigo; la muerte ritual no correspondía a un acto sanguinario como podría pareceros ahora, en cambio, obedecía a una necesidad real del pueblo. Esa necesidad se encuentra —salvo algunas excepciones— hundida en la noche de los tiempos pero, como diría Artaud, “los grandes mitos son oscuros, y es imposible imaginar, exento en una atmósfera de matanza, de tortura, de sangre derramada, esas fábulas magníficas que relatan a la multitud la primera división sexual, y la primera matanza de esencias que aparecieron en la creación”.¹⁹³

Cuando el cautivo llegaba a la piedra del sacrificio había purificado su cuerpo y su alma, y su energía vital se hallaba reducida al mínimo. A lo largo de la penitencia, considerada según

¹⁹⁰ Duverger, *La flor letal*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁹¹ *Idem*, p. 133.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 33.

Sejourné, como un desollamiento progresivo, el cautivo entraba en un estado tal que debía abandonar definitivamente su cuerpo “para realizar su salvación”.¹⁹⁴

Al realizarse el sacrificio, la víctima repetía el papel del dios en el tiempo de la creación. El rito obedecía a la necesidad humana de recrear el vínculo con la divinidad, quien a su vez impuso el sacrificio humano como un acto de crueldad¹⁹⁵ necesario para renovar el flujo de energía que genera a un tiempo la vida de los hombres y de los dioses.

En el teatro actual habría que buscar una técnica que correspondiera al desgaste físico prehispánico, como medio utilizado por el actor para lograr un estado trascendente, el cual le permita traspasar los límites de la percepción física y provoque una especie de externamiento del espíritu.

¹⁹⁴ Laurette Sejourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, F.C.E., 1988, p. 164.

¹⁹⁵ Utilizamos el término 'crueldad' en el sentido que lo hace Artaud: "inluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida". Véase: Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, *op. cit.*, p. 117.

d) Relación establecida entre el pueblo y el dios

Al realizar el sacrificio el pueblo conformaba un solo cuerpo que ofrecía la muerte del ser humano identificado como el dios, el fin de la ofrenda colectiva era preservar la armonía del cosmos; en el caso de *Tlacaxipehualiztli* se celebraba la renovación de la naturaleza, pero también existían motivos políticos que alentaban la fiesta.

Para que el sacrificio fuera efectivo había que cumplir con ciertas disposiciones, tales como la realización de juegos presacrificiales y penitencias pero, además, el rito debía llevarse a cabo durante el día y la hora que fuera propicio.

Anteriormente señalamos ya que el sacrificio era una ofrenda que solamente los guerreros podían hacer, aportando para ello los cautivos que lograban aprender en el campo de batalla.¹⁹⁶ Tiempo después, los seres que habían de morir no se contaban entre las figuras principales del pueblo, sino que eran sujetos de extracción inferior o ajenos a la comunidad. Socialmente hablando, las víctimas eran la sección más débil debido a que no estaban totalmente integradas, ya fuera por su calidad de extranjeros, de enemigos o por su condición servil. El sacrificio que de este modo se realizaba “no crearía reacciones de violencia, sino al contrario, serviría de catalizador”,¹⁹⁷ pues no había quien reclamara la muerte de la víctima.

¹⁹⁶ En etapas posteriores de la cultura mexicana, los comerciantes adquirieron gran importancia en su sociedad, y por ello pudieron también ofrecer en sacrificio algún esclavo que hubiesen comprado. Durante la fiesta de *Xipe Totec*, incluso cada barrio sacrificaba una o varias de estas imágenes, “que habían sido compradas y ofrendadas por grupos unidos por algún vínculo social, económico, político y posiblemente de parentesco, y que perseguían como fin de ese sacrificio un beneficio general para su comunidad”. (Yólotl González, *El sacrificio humano...*, *op. cit.*, p. 202.)

¹⁹⁷ Yólotl González, *El sacrificio humano...*, *op. cit.*, p. 256.

Durante la vida ordinaria se genera una tensión que es necesario liberar; las ceremonias que se realizan en cada pueblo de acuerdo al calendario ritual cumplen en parte esa función, pero algunas lo hacen sólo con grupos determinados. La fiesta de *Xipe Totec* entre el pueblo mexicana adquiría una gran importancia, ya que en ella la participación colectiva era esencial. Esta fiesta tenía dos etapas de total desfogue: 1) la guerra ritual, donde el fragor de la batalla aliviaba no solo la tensión de los guerreros, sino también de la gente que quedaba en la ciudad, y 2) la celebración propiamente dicha, donde cada persona tenía una tarea específica, por sencilla que fuera, que la integraba al rito y la hacía partícipe de sus efectos.

Estamos de acuerdo por tanto en que “el espectáculo prehispánico encerraba en sí lo que hoy buscan en él los creadores modernos: un teatro que deja de ser un juego y la distracción de una noche efímera para convertirse en una especie de acto útil”.¹⁹⁸

¹⁹⁸ María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl*, op. cit., p. 33.

RESUMEN

1.- En su peregrinar, los mexicas tuvieron contacto con diversos pueblos, de los cuales asimilaban conocimientos y costumbres para posteriormente fusionarlos con su propia cultura. Un vez establecidos los mexicas en el Valle Central adquirieron gran fuerza, construyeron una ciudad de dimensiones colosales, y se convirtieron en los amos y señores de Mesoamérica.

La influencia más notable en la conformación de la cultura mexica es el refinamiento tolteca.

2.- Conforme se acrecentaba la dominación mexica se hacían más complejas su religión y su organización socio-política, por medio de las cuales justificaban el dominio ejercido sobre otros pueblos. El sacrificio humano se convirtió en el mejor pretexto para sostener las continuas guerras contra los pueblos vecinos, pues estaban motivadas por un doble interés: cumplir con una función social y religiosa.

3.- La importancia del sacrificio se desprendía del cumplimiento del mandato divino y del reacomodo social por el que pasaban los ofrendantes. Estos últimos pueden ser divididos en varias categorías: ofrendante individual, ofrendante colectivo y ofrendante institucional. A su vez, durante el rito se establecían diversas relaciones humanas: 1) Relación establecida entre el captor y su cautivo, caracterizada por el prestigio social que obtenía el primero al proporcionar víctimas para el sacrificio; 2) Entre el sacrificador (sacerdote) y el sacrificado, el sacerdote reafirmaba su importancia religiosa al realizar el acto mágico además de reforzar su importancia social, ya que eran ellos los únicos capaces de soportar la descarga de la fuerza sobrenatural generada con el sacrificio; 3) Relación entre el pueblo y la víctima; mediante el sacrificio, el

pueblo mexicana cumplía con su compromiso divino y reafirmaba su condición de “pueblo del sol”;

4) La relación establecida entre la víctima y el dios, nos interesa especialmente, pues nos hace reflexionar sobre la responsabilidad que asume el actor cuando acepta interpretar su papel como una especie de sacrificio.

CONCLUSIONES

Actualmente, algunos investigadores teatrales aceptan la idea de que el teatro fue en su origen un acto ritual, con una función homóloga a la que a finales del siglo XX encontramos en las celebraciones rituales de los pueblos con escaso desarrollo tecnológico. Los vestigios de este tipo existentes en las comunidades desarrolladas, permiten sostener dicha tesis.

Desde tiempos remotos, el hombre se ha cuestionado acerca de la razón de ser de su existencia, y el siglo XX no queda exento de esta búsqueda. Sin embargo, el motivo que actualmente empuja al ser humano a interrogarse de este modo parece ser el sentimiento angustiante que nace de la despersonalización y la incertidumbre, productos de los sistemas sociales que dominan el orden mundial. El creciente interés por redescubrir el aspecto inmaterial de la vida denota la necesidad humana de sentirse ligado nuevamente al mundo y las fuerzas que lo gobiernan. De ahí que existan diversas formas de satisfacer dicha necesidad, entre ellas la religión y la ciencia, pues son las vías más ampliamente aceptadas. La religión interpreta la estructura del universo como compuesta por diferentes niveles de espiritualidad a los cuales puede acceder el hombre sólo en condiciones especiales. Por su parte, la ciencia ha basado en la razón su búsqueda del conocimiento y la verdad, dejando relegada la vida espiritual. En la actualidad, el arte intenta recuperar el camino de la fe apoyado en los avances de la ciencia para zanjar la diferencia entre razón y sentimiento que confunde al hombre y lo lleva a perder la acertada consideración de su existencia.

Durante los últimos años del siglo XIX y parte del XX, la ciencia se dedicó a discernir fríamente la naturaleza, manteniéndose alejada de todo sentimiento que ofuscará la mente en

tanto que, el arte, se volcó en expresiones totalmente contradictorias al razonamiento que ponían por delante el puro regocijo emocional. La especulación metódica de la ciencia derivó en la confusión entre la adquisición sistemática de datos y el conocimiento total de su objeto de estudio, ya que otorgaba una escasa importancia al lazo afectivo que unía al hombre con aquello que analizaba. En el otro extremo, las expresiones impulsivas del arte dieron origen a la diversión frívola que intentaban excluir la razón de los actos humanos. Ambas posturas alejan al hombre de su equilibrio espiritual y han ocasionado que el teatro se haya venido concibiendo de dos formas: una que plantea cuestionamientos profundos y los resuelve por el uso exclusivo de la razón, y otra que abunda en la diversión superflua. Así pues, desde tiempo atrás el espectáculo teatral ha mantenido oculto su verdadero sentido, que es encontrar el justo medio entre las fuerzas que dominan el alma. De nuestro análisis concluimos que:

1) Existen teorías que consideran al rito como un teatro sagrado y pretenden crear espectáculos que cumplan en nuestra sociedad la función del rito, es decir, dotar de profundo y verdadero sentido a la vida del hombre. El Teatro de la Crueldad es una de esas teorías, quizá la más importante.

2) Artaud criticó abierta y severamente el orden social del mundo en que vivió, de modo especial la confusión que existe en cuanto a lo que se concibe por conocimiento. Argumentaba que el hombre moderno ha llegado a confundir la adquisición sistemática de datos* con el conocimiento

* En palabras de Artaud: instrucción, revestimiento intelectual de datos de alguna rama de la ciencia.

profundo de la naturaleza y las fuerzas que la gobiernan, y consideraba necesario desechar el bagaje de datos adquiridos en las aulas para poder recuperar la sabiduría antigua. Uno de los objetivos de Artaud, al igual que otros artistas, era crear un lenguaje de carácter simbólico que revelara al hombre la verdadera profundidad del mundo en que habita. No sabemos en que momento su interés se fijó en la cultura precolombina, pero hemos visto que le atraía profundamente el sistema simbólico mediante el cual aquellos hombres se comunicaban, además de los acontecimientos cotidianos, sus experiencias sagradas en su real dimensión.

3) En las actividades del espíritu existe un cierto carácter simbólico que se traduce en una forma especial de comportamiento y de expresión. Es decir, un lenguaje que puede denotar un conocimiento particular de la realidad al referirse siempre a aspectos del mundo en el plano de la experiencia inmediata, o bien un conocimiento más profundo y sustancial de estructuras del mundo no evidentes, propias del plano espiritual. Crear un lenguaje así era el propósito de Artaud, quien aceptaba los alcances de la razón en el escrutinio del mundo, pero también ponía de manifiesto que el racionalismo tiende a ocultar aquello que supera las posibilidades de ser explicado satisfactoriamente. Para doblegar la resistencia de la razón a aceptar la existencia de un mundo que la trasciende, los artistas de vanguardia, entre ellos Artaud, se propusieron realzar la emoción en sus obras, pues consideraban que podrían alcanzar el verdadero conocimiento tras el efecto liberador de la catarsis que esta propuesta artística provocaría.

Por tal razón, Artaud pensó que el espectáculo teatral debía estar constituido de una parte intelectual, puesto que las ideas de una época contribuyen a dar vida a toda creación dramática que encierre en sí alguna significación para el hombre. Del mismo modo debe contener

una parte emocional, pero no la emoción frívola tan común en nuestros días, sino un regocijo espiritual que, unido a un criterio profundo, permitan que el espectáculo exista como un hecho de la vida consagrado a fuerzas que están más allá de lo que el hombre puede definir.

4) Si a lo largo de su historia el teatro ha reflejado las ideas dominantes de la época —y una de las tendencias preponderantes del teatro actual, es la de volver a su origen ritual— cabe preguntar: ¿es ésta también una necesidad de la sociedad de fin del siglo XX?

La vorágine de ideas en la que actualmente vive el mundo, ha provocado que el hombre se alejara en gran medida de la práctica regular del rito pero, a su vez, aquel remolino de conceptos ha generado un centro gravitacional que parece estar ubicado en la necesidad humana de reanudar la comunicación con las fuerzas telúricas que la técnica moderna ha desplazado.

La introducción de las máquinas en los procesos de producción provocó que la vida humana se automatizara y cayera en la rutina, olvidando el sentido primigenio de la existencia y los medios por los cuales puede recuperarlo. El hombre ha llegado a hacer de los logros de la ciencia y la tecnología el motivo principal de su existencia, reduciendo infinitamente su capacidad para percibir aspectos intangibles del universo. Ha condicionado su vida a objetivos materiales que lo desligan de su vida espiritual y le provocan un sentimiento de angustia que difícilmente puede vencer. Artaud buscaba dar un sentido más pleno a la existencia humana valiéndose de los avances del pensamiento.

5) El conocimiento acerca del universo que heredó y enriqueció el pueblo mexicana, estaba expresado en la mayoría de los actos humanos a través de un complejo uso de los símbolos, los cuales conformaban un lenguaje único para todas las actividades humanas. Ese lenguaje determinaba tanto la construcción de ciudades, la forma de organización social, el registro gráfico del acontecer histórico y del saber humano, así como la importancia que tenía la vida religiosa y los cánones bajo los cuales se realizaban las celebraciones rituales.

Estas últimas nos han interesado especialmente dado que la espectacularidad con que eran llevadas a cabo, así como el efecto liberador que producían en la comunidad, coinciden en varios aspectos con la propuesta teatral que hiciera Artaud en el siglo XX.

La Teoría de la Crueldad y la fiesta prehispánica de *Tlacaxipehualiztli* concuerdan en cuanto a la utilización de un lenguaje especial conformado por el uso de la música, el canto, el maquillaje, cierto tipo de vestuarios y máscaras, es decir, de incitaciones que exacerbaban los sentidos del cuerpo. De acuerdo a la imagen que nos sugieren los datos acerca de la celebración mexicana, así como la coincidencia que guarda con la teoría de Artaud, creemos que estos espectáculos provocaban una catarsis colectiva mediante la cual se accedía a un conocimiento superior de la razón. Pero el rito prehispánico iba más allá que la teoría artaudiana, puesto que además de los elementos mencionados los mesoamericanos practicaban el ayuno, la penitencia y el derramamiento real de la sangre. Esta es una diferencia radical entre ambos espectáculos, ya que en la celebración mexicana, el hombre que representaba al dios no se levantaría, como en el caso del teatro, una vez concluido el espectáculo.

6) Consciente de la angustia que vive el hombre en la actualidad, Artaud propuso hacer del teatro un arte que no se encargara de resolver problemas de neurosis particulares, sino preocupaciones de masas que son más apremiantes que las de cualquier individuo. En ese sentido, podemos considerar al sacrificio mexica como un espectáculo cruel, en el cual los intereses colectivos estaban por encima de los conflictos personales.

Durante nuestro análisis, pudimos observar que *Tlacaxipehualiztli* (desollamiento de hombres) era una fiesta de renovación espiritual y de la naturaleza. En ella la figura de *Xipe Totec* (Nuestro señor desollado), dios relacionado con la fertilidad, la renovación y la vida ocupaba el lugar central.

Creemos que el Teatro de la Crueldad coincide con la fiesta de *Tlacaxipehualiztli*, en cuanto que ambos espectáculos exigen un esfuerzo desacostumbrado, un desollamiento interno y progresivo que ponga al descubierto el espíritu externado de los participantes con la finalidad de desechar todo lo corrupto de sí.

La investigación que hemos desarrollado nos llenó de gran cantidad de dudas e inquietudes, ya que nos ha mostrado que el espectáculo teatral desempeña una labor sumamente compleja dentro de la sociedad. Si bien es cierto que el teatro cumple con la función de liberar al hombre de las tensiones que la vida diaria le impone, también es cierto que existe en el espectáculo un sentido más profundo que trasciende el de la disipación. Lograr los objetivos de un espectáculo ritual requiere, según la experiencia de los diversos grupos que han incursionado en este terreno, un esfuerzo realmente comprometedor que se ve coronado con la representación ante el público, que será "sacudido" no sólo en su emotividad o en su razón, sino en su totalidad humana. La

teoría artaudiana ha marcado una posible ruta para la creación del teatro ritual; asimismo, existen investigadores que han propuesto nuevas formas de creación artística con fines similares al de Artaud, pero que, a diferencia de él, sí han tenido resultados concretos inmediatos. Este hecho no demerita la propuesta del Teatro de la Crueldad que, por el contrario, sigue siendo fuente de nuevas interpretaciones como es el caso de la presente, en la cual, basándonos en algunas ideas de Artaud encontramos una correspondencia significativa con la celebración prehispánica. Tema que consideramos digno de un más profundo análisis.

BIBLIOGRAFÍA

ALVEAR, Acevedo Carlos, *El mundo contemporáneo*, México, Editorial Jus, 1965.

ALLARDYCE, Nicoll, *Historia del teatro mundial*, Madrid, Aguilar S.A. Ediciones, 1964.

ALVA, Ixtlixóchitl Fernando de, *Obras históricas*, México, I.I.H., UNAM, Edición, estudio introductorio y un apéndice por Edmundo O'Gorman, 1985.

ARTAUD, Antonin, *Carta a la vidente*, Barcelona, Tusquets, 1965.

“ ”, *Carta a los poderes*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, compilación, versión y notas de Juan Andralis y Mario Pellegrini, 1988.

“ ”, *Carta a los poderes*, México, México, UNAM, prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón, 1991.

“ ”, *El ombligo de los limbos/ El pesanervios*, Buenos Aires, López Crespo Editor, SRL, trad. Antonino López Crespo, 1977.

“ ”, *El teatro y su doble*, México, Editorial Hermes S.A., trad. Enrique Alonso, 1987.

BARBA, Eugenio, *Anatomía del actor*, México, SEP-INBA Universidad Veracruzana, Grupo Editorial Gaceta, S.A. de C.V., Trad. Bruno Bert, 1988.

“ ”, *Más allá de las islas flotantes*, México, UAM, Grupo editorial Gaceta, S.A. de C.V., Col. Escenología, trad. Toni Cots, 1986.

BEHAR, Henry, *Sobre teatro Dadá y surrealista*, Barcelona, Barral editores, Trad. José Escué, 1971.

BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, México, Editorial Paidós Mexicana S.A., Trad. Atheneum de Alberto Vanasco, 1992.

BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral editores, trad. Jordi Marfa, 1972.

BRODA, Johanna, “Tlacaxipehualiztli: a reconstruction of an aztec calendar festival from 16th century sources”, en: *Revista española de antropología americana*, tomo XII Madrid, Editorial Universidad Complutense, vol. V, 1970.

CARDOZA y Aragón, Luis, *Signos Picasso, Breton, Artaud*, México, Marcha Editores, 1982.

DERRIDA, Jacques, *El pensamiento de Antonin Artaud*, Argentina, Ediciones Calden, Trad. Alberto Drazul, 1975.

DURÁN, Diego, *Historia de las indias de N. España e islas de la tierra firme*, México, Editorial Porrúa, Col. Sepan Cuántos..., 1984.

DUVERGER, Christian, *La flor letal: economía del sacrificio azteca*, México, F.C.E., 1993.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Editorial Guadarrama, 2a. edición, trad. Luis Gil, 1973.

“ “ , *Mefistófeles y el andrógino*, Madrid, Ediciones Guadarrama, trad. Fabián GarcíaPrieto, 1969.

“ “ , *Tratado de historia de las religiones*, México, Ediciones Era, S.A., 1991.

FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, México, Alianza Editorial Mexicana, trad. Ramón Rey Ardid, 1990.

“ “ , *Esquema del psicoanálisis*, México, Editorial Paidós, trad. Ludovico Rosenthal, 1990.

GARIBAY, Angel Ma., *Semejanza de algunos conceptos filosóficos de las culturas hindú y náhuatl*, México, UNAM, (Cuadernos del seminario de problemas científicos y filosóficos) 2a. Serie, 1959.

GARZA, Mercedes de la, *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, México, I.I.F., UNAM, 1990.

GOMBRICH, H. Ernst, *Ideales e ídolos: ensayo sobre los valores en la historia y el arte*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., trad. Esteve Riambau i Saurí, 1981.

“ “ , *Historia del arte*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 4a. edición, 1982.

GONZÁLEZ, Torres Yólotl, *El sacrificio humano entre los mexicas*, México, F.C.E., 2a. edición, 1994.

GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI Editores, trad. Margo Glantz, 1970.

GUARDIA, Alfredo de la, *El teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 2a. Edición, 1947.

GUERRERO, Zamora Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors Editor, 1961.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1976.

HIGHET Gilbert, *La tradición clásica*, México, F.C.E., vol, II, trad. Antonio Alatorre, 1954.

INNES, Christopher, *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*, México, F.C.E., 1992.

JOHANSSON, Patrick, *Teatro mexicano historia y dramaturgia*, México, CNCA, 1992.

KIRBY, Michael, *Estética y arte de vanguardia*, Argentina, Editorial Plehar, trad. Norma Barrios de López, 1976.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, *México-Tenochtitlán, su espacio y tiempo sagrados*, México, Plaza & Janés, S.A. de C.V., 1987.

“ “ , *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, México, UNAM, I.I.H., 1994.

LÓPEZ, Austin Alfredo, *Educación mexicana, antología de textos sahuaguntinos*, México, I.I.A., UNAM, 1985.

“ “ , *Hombre-Dios: religión y política en el mundo náhuatl*, México, I.I.H., UNAM, 2a edición, 1989.

“ “ , *Un recorrido por la historia de México*, México, SepSetentas, 1975.

MACGOWAN K. W., Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, México, F.C.E., 1964.

MAUSS, Marcel, *Sociología y antropología*, Madrid, Editorial Tecnos, introd. Claude Lévi-Strauss, trad. Teresa Rubio de Martín-Retortillo, 1979.

MIGNON, Paul-Louis, *Historia del teatro contemporáneo*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1973.

NÁJERA, Martha Iliá, *El don de la sangre en el equilibrio cósmico. El sacrificio y el autosacrificio sangriento entre los antiguos mayas*, México, I.I.F., UNAM, 1987.

REYES, Palacios Felipe, *Artaud y Grotowski ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, México, I.I.F., UNAM, Col. Escenología, 1991.

RODRÍGUEZ, Pamprolini Ida, *Dadá documentos*, México, UNAM, 1977.

SAHAGÚN, Bernardino fray, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, S.A., Col. Sepan Cuántos..., 1985.

SEJOURNÉ, Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, F.C.E., 1975.

SELLIN, Eric, *The dramatic concepts of Antonin Artaud*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.

SOUSTELLE, Jacques, *La vida cotidiana de los aztecas en visperas de la conquista*, México, F.C.E., trad. Carlos Villegas, 2a. Edición, 1970.

STEN, María, *Vida y muerte del teatro náhuatl*, México, Biblioteca Universidad Veracruzana, 2a. Edición, 1982.

ZÓLA, Emile, *El naturalismo en el teatro*, en: *El naturalismo*, Barcelona, Editorial NEXOS, Selección introducción y notas de Laura Bonet, 1989.

“ “ , *Térése Raquin*, Madrid, Biblioteca E.D.A.F., 1965.

ZORRILLA, Óscar, *Antonin Artaud*, México, INBA. 1976.

“ “ , *El teatro mágico de Antonin Artaud*, México, UNAM, trad. Rosa García Mora y Óscar Zorrilla, 1974.