

Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

# TEATRO INDIGENA PREHISPANICO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADA EN LETRAS ESPAÑOLAS

P R E S E N T A

MARIA DE LA PAZ HERNANDEZ ARAGON

México, D. F.

1965



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## I N D I C E

	. Páginas
DEDICATORIAS .	
INTRODUCCION .	1
1. ¿HUBO TEATRO EN EL MEXICO ANTIGUO?	4
2. CARACTER Y FORMA DEL TEATRO NAHUATL .	15
3. LOS PERSONAJES DEL TEATRO NAHUATL .	28
4. LA ACCION TEATRAL .	36
5. LA FORMA DE REPRESENTACION	45
6. POEMAS TEATRALES QUE SE CONSERVAN .	56
7. ANALISIS DE ALGUNAS PIEZAS	62
8. JUICIO GENERAL SOBRE EL TEATRO NAHUATL	81
9. TEATRO ENTRE LOS MAYAS	83
10. TEATRO ENTRE LOS TARASCOS	107
11. CONCLUSIONES .	113
12. NOTAS .	115
13. BIBLIOGRAFIA	129

*Al Dr. Angel María Garibay K.  
Con respeto, admiración y gratitud por  
haberme guiado con su sabiduría y bene-  
volencia en esta investigación.*

*Afectuosamente a mis padres.*

*A mi novio con inmenso cariño.*

*A mi madrina Maruca con amor filial.*

*A mis hermanos cordialmente.*

## I N T R O D U C C I O N

Toda investigación tiene un fin determinado y. antes de iniciarse, se fija cierto límite para evitar el desbocamiento y la creación de - conflictos de los que después es difícil salir. El propósito del presente-trabajo es el de estudiar el teatro indígena prehispánico. La palabra teatro viene del griego teatron, que significa espectáculo, lugar donde se - presentan. En un sentido muy amplio, dice Silvio D'Amico, se podría definir al teatro como "la comunión de un público con un espectáculo viviente". Los payasos de un circo, los soldados de un desfile, los toreros, etc. - - ofrecen al espectador una exhibición, pero no una representación; la diferencia que hay entre teatro-espectáculo y teatro-drama es que en el primero no hay representación alguna, sino una simple función; en cambio en el-segundo los actores "representan a otros personajes, ambientes, costum- - bres; en fin intentan hacer arte".

Este estudio pretende demostrar que el teatro indígena, como el-de otros países, se da dentro de las celebraciones religiosas en las que - los sacerdotes o bailarines especiales representan el papel de la divini--dad a la que se festeja. Dentro del culto religioso se mezclan personajes-cómicos (tetlaueuetzquiti: chocarrero, truhán o juglar, entre los nahuas;-baldzam: representante, decididor, comediante, entre los mayas; y eraquarensti: representador, entre los tarascos), que más tarde forman pequeñas compañías, actúan en las fiestas públicas y son llamados para representar pequeñas farsas en las fiestas privadas de los grandes señores. Este tipo de actuación cómica, en la que los personajes imitan la forma de hablar, de - andar y de vestir de otras regiones, muestra el gusto de pueblo y nobleza--por el género teatral.

Se ha limitado la presente investigación al estudio de los na- - huas, mayas y tarascos, porque abarcar a otros pueblos resultaría un traba-

jo interminable, además de imposible por la falta de fuentes de consulta.- Por otro lado el simple término nahua incluye a todas aquellas tribus que a principios del siglo XVI hablaron la lengua mexicana o nahua, tales como los tenochcas y tepanecas, culhuas, cholultecas, tlaxcaltecas, etc.; lo mismo que a los que se supone que la hablaron como los toltecas, nonoalcas, chalmecas, tecos y malinalcas. En la dificultad de estudiar a cada uno de estos pueblos, por la falta de documentación, sólo se mencionan a algunos de ellos. Hay que tener en cuenta que en la mayoría de las provincias de habla nahua se llevaban a cabo las mismas prácticas religiosas e inclusive se adoraban los mismos dioses que en Tenochtitlan, como sucede en Tlaxcala en donde se reverencia a Camaxtli, que no es otro que Huitzilopochtli.

La palabra maya sirve para designar a los habitantes de Yucatán, Chiapas, Campeche, Tabasco, el territorio de Quintana Roo y Guatemala. Dada la extensión de la palabra, sólo se incluyen noticias acerca de los habitantes de Yucatán, algunos de los Cantares de Dzitbalché, que proceden de Campeche, el estudio del Rabinal Achí, originario de Guatemala, y un saje del Popol Vuh o Manuscrito de Chichicasteango.

El reino tarasco, según las noticias que algunos historiadores dan, comprendía los Estados que hoy se denominan de Michoacán, Guanajuato, Colima, Querétaro, Guerrero, Jalisco, Nayarit y parte de Sinaloa. Hay quienes piensan que era un imperio tan poderoso como el de Moctezuma II; sin embargo, los estudios acerca de la cultura tarasca están muy atrasados, y esto no permite, por ahora, ahondar más en el tema, como sería nuestro deseo. Escasos son los textos que se han podido encontrar acerca de los antiguos habitantes del reino tarasco; entre ellos, la Relación de Michoacán, que permaneció desconocida durante tres siglos y que, aun en nuestros días, sigue siendo de difícil consulta.

Elegí el tema del teatro indígena prehispánico porque es un aspecto de la cultura de los antiguos mexicanos muy poco estudiado. Diversos investigadores se han ocupado del teatro en otras épocas de nuestra historia y han producido obras como la Reseña Histórica del Teatro en México — (1538-1911) de Enrique de Olavarría y Ferrari; El Teatro de Nueva España en el Siglo XVI de José Rojas Garciadueñas; el Teatro Profano en la Nueva-España de Hildburg Schilling; El Teatro en 1857 y sus Antecedentes, El Teatro en México entre la Reforma y el Imperio y El Teatro en México durante el Segundo Imperio, las tres de Luis Reyes de la Masa; El Teatro de Género Dramático en la Revolución Mexicana y El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana, Las Dios de Armando de María y Campos; y la Breve Historia del Teatro Mexicano, escrita por Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb. Todas las obras mencionadas son muy valiosas; pero, como sus títulos lo indican, no se refieren al teatro indígena prehispánico. La falta de un trabajo acerca del teatro anterior a la Conquista, justifica, pues, la elección del tema de esta tesis. Debo confesar que, no obstante el entusiasmo y la dedicación que le consagré, apenas si he logrado asomarme a la puerta del mundo indígena prehispánico. Pero ello fue suficiente para advertir que, más allá de este umbral, esperan al investigador infinidad de sorpresas.

## 1. ¿HUBO TEATRO EN EL MEXICO ANTIGUO?

La pregunta que surge al iniciar la investigación, objeto de esta tesis, es la siguiente: ¿hubo o no teatro en el México prehispánico?. - Es indudable que para llegar a una respuesta afirmativa de la pregunta - planteada, se necesita buscar elementos necesarios que sean pruebas irrefutables de que sí existió un género de representación teatral entre los nahuas, mayas y tarascos, aunque éste no haya sido exactamente igual a lo que hoy conocemos por teatro propiamente dicho.

Las fuentes a las que hay que acudir para responder a esa interrogación son: la Historia de las Indias de Nueva España, del Padre Fray Diego Durán; la Historia General de las Cosas de Nueva España, de Fray Bernardino de Sahagún; y el Manuscrito de Cantares Mexicanos, que reunió Sahagún. Para una mejor comprensión del valor de las obras mencionadas es conveniente saber quienes fueron los autores a los que se hará reiteradas referencias en este estudio.

El doctor Angel Ma. Garibay K. dice que Fray Diego Durán, "nacido en Sevilla, viene a vivir su infancia y su niñez en Texcoco, a la edad de cinco años. La mudanza de niño en hombre se realiza en íntimo contacto con la gente indiana y cuando de allí sale para vestir el hábito dominico, a la edad de dieciocho años, es para seguir unido con sus indios hasta la muerte"<sup>1</sup>.

Gracias al dominio que logra de la lengua náhuatl, Durán "recoge - de labios de los ancianos y de los colegas de su juventud todo lo que atesoraba aquella vida y tiene a su disposición documentos valiosos de la vieja sabiduría que ya no pueden hallarse en nuestras manos"<sup>2</sup>. Durán "intenta dar una visión de la vieja vida del Anáhuac que amó. Sus relatos - llenos de vida y brío, son de lo mejor que se escribió sobre el pasado. Y la mayor valía de su obra es que parte de manuscritos desaparecidos hoy, y en su modo castellano de expresión guarda la dulce y amable profusión de -

los redactores primitivos de los documentos que aprovechó<sup>3</sup>.

Al estar en contacto directo con pensamiento y costumbres índi  
nas profundizó en el conocimiento de las tradiciones, conoció como ningún-  
 otro la mente indígena y en su obra encontramos descripciones de batallas,  
 de hechos ocurridos mucho antes de la Conquista, sucesos históricos que la  
 mente indígena supo conservar ocultos y los reveló a Fray Diego Durán cuan-  
 do éste logró ganarse su confianza. La obra de Durán es una de las fuentes-  
 principales, sin el conocimiento de la cual no se pueden averiguar todos -  
 los sucesos históricos o religiosos que rodearon la vida indígena en aque-  
 lla época prehispánica. Sus testimonios son valiosísimos para todos aque-  
 llos que intenten penetrar en un mundo que parece fantástico y continúa --  
 aun desconocido en el presente. Solo el estudio de obras de esta valía - -  
 pueden abrir las puertas de ese mundo extraordinario. Al revisar las pági-  
 nas de su Historia, llaman la atención las descripciones de las solemnes -  
 fiestas que los mexicanos, y en general todos los pueblos vecinos de Te--  
 nochtitlan, celebraban a honra de sus dioses. Reseña Durán las diversiones  
 que tenían lugar en honor de la diosa Xochiquetzalli, "abogada de los pin-  
 tores y de las labradoras y tejedoras de labores, de los plateros entalla-  
 dores y de todos aquellos que tenían oficio de imitar a la naturaleza to--  
 cante a cosa de labor o dibujo"<sup>4</sup>. En su fiesta se despedía a las rosas y -  
 se daba a entender que "ya venían los hielos y se habían de secar y marchi-  
 tar las rosas"<sup>5</sup>. Ese día enramaban "y componían de rosas sus personas y --  
 sus templos y casas y calles... y así enrosadas hacían diversos bailes y -  
 regocijos y fiestas y entremeses de mucho contento y alegría, todos a ho--  
 nor y honra de las rosas, llamando a este día Xochilhuitl (fiesta de ro--  
 sas)"<sup>6</sup>. Sacrificaban una india vestida del mismo modo que la diosa, la de-  
 sollaban y un indio se disfrazaba con su cuero y todos los aderezos que --  
 ella llevaba, a este indio lo sentaban "junto a las gradas del templo y --  
 poníanle un telar de mujer en las manos y hacíanle tejer a la misma manera

que ellas tejen y el indio fingía que tejía". Mientras el indio se ocupaba en imitar los menesteres propios de las mujeres, "bailaban todos los oficiales dichos con disfraces de monos, gatos, perros, adibes, leones, tigres, un baile de mucho placer llevando en las manos las insignias cada uno de su oficio, el platero llevaba sus instrumentos, los pintores sus pinceles y escudillejas de los colores y así aquel día comían la comida de todo el pan pintado de diversas pinturas, unos como muñecas, otros como pinceles, otros como rositas o como pajaritos sin poder comer otra cosa de precepto<sup>7</sup>"

Del relato de Durán se desprende que ya hay una forma incipiente de teatro; los personajes que intervienen en esta ceremonia religiosa caracterizan, uno de ellos a la diosa a la cual se personifica como un deseo de sentirse en comunicación directa con la divinidad, el mismo personaje actúa al simular que teje; los otros representantes encarnan a diferentes animales.

En la misma fiesta tenía lugar una representación en el momoztli principal del templo de su gran dios Huitzilopochtli. Fabricaban una casa de rosas, unos árboles a mano muy llenos de flores olorosas; junto a ellos sentaban a la diosa Xochiquetzalli; mientras bailaban descendían unos muchachos vestidos como pájaros y como mariposas, aderezados de plumas verdes, azules, coloradas y amarillas; subían por los árboles y andaban de rama en rama chupando del rocío de aquellas rosas, luego aparecían indios vestidos como los dioses, ataviado cada uno con sus aderezos como en los altares estaban. Los dioses con sus cerbatanas en las manos tiraban a los pajaritos fingidos que andaban por los árboles. Salía la diosa de las rosas que era Xochiquetzalli a recibirlos, los tomaba de las manos y los sentaba a su lado llenándolos de honra y acatamiento como a tales dioses merecían; les daba rosas y humazos y hacía venir sus representantes para que -

les dieran solaz<sup>8</sup>. Si se analiza la descripción de Durán, tenemos: la creación de un escenario para la ejecución de la obra, la intervención de personajes que representan pájaros y mariposas y fingen chupar la miel de las rosas. La escena es muy sencilla; aunque ya hay una acción en ella, no se desprende del relato que haya diálogo entre los personajes y mucho menos un conflicto.

En las festividades religiosas no faltaba nunca la música ni el baile. Había dos clases de baile, uno llamado maceualiztli (merecimiento y penitencia), que se ejecutaba en las fiestas principales para adorar y divertir a los dioses y se bailaba durante un día entero precisamente como especie de manda; el otro se denominaba netotiliztli o baile de regocijo con que se solazaban y tomaban placer los indios en sus propias fiestas. Entre los de regocijo había uno en el que los actores llevaban máscaras de viejos corcovados "que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa". Tenían también un baile "y canto de truhanes en el cual introducían un bobo que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba trastrocándole las palabras"<sup>9</sup>. Ya no son sólo animales los que aparecen en la representación, sino que ha llegado el momento en que el hombre se da cuenta de que puede emplear máscaras ya no de animales, ni de dioses, sino de los mismos hombres. Se ha dado un paso adelante, la mente indígena se encuentra en el verdadero camino de lo que debe ser la acción teatral. Observamos también que ya hay un diálogo entre el bobo y su amo, desde el momento en que el bobo entiende al revés todo lo que le dicen.

Esta misma manifestación de la acción teatral se encuentra en otros bailes en donde los actores se fingen borrachos y llevan en las manos "cantarillos y tazas como que iban bebiendo, todo fingido para dar placer y solaz a las ciudades regocijándolas con mil géneros de juegos que -

los de los recogimientos inventaban de dansas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento"<sup>10</sup>.

Otras muy curiosas descripciones de las fiestas hace Fray Bernardino de Sahagún. "Bernardino de Ribeira, por su familia, de Sahagún, después de su profesión religiosa en la Orden Franciscana, provenía de una familia de la ciudad que él hizo famosa agregándola a su nombre de pila".<sup>11</sup> Se fija la fecha de su nacimiento en 1499 o 1500. Estudia en Salamanca y más tarde profesa en la Orden de San Francisco; ya ordenado sacerdote pasa a la Nueva España en 1529. Lo encontramos después residiendo en Tlalmanalco y luego como profesor del Colegio de Santa Cruz de Tlalotelco. Durante cuarenta años de su vida (de 1547 a 1587) estudia todos los aspectos de la cultura indígena. "Hizo que los indios viejos dictaran y comunicaran noticias; hizo que los indios jóvenes, ya cultivados a la manera de Occidente, redactaran en su lengua originales informaciones y recogieran de los labios de los viejos la moribunda sabiduría antigua. Y celoso de sus datos informativos, los hizo copiar y recopiar; los revisó y estudió detenida y cuidadosamente y procuró que se multiplicaran, por una parte, y se reprodujeran por otra"<sup>12</sup>.

El testimonio de un hombre que consagra cuarenta años de su vida al estudio de una cultura ya agonizante y que quiere rescatar del olvido — cuanto valioso y curioso se encontraba entre los mexicanos, es digno de — alabanza y admiración. El celo con que reúne noticias referentes al pasado indígena es una prueba de la veracidad de sus relatos. Solo un hombre que busca la verdad puede poseer un anhelo insaciable de llegar al fondo de — las cosas, de descubrir lo oculto para hacer brillar la luz; y ese don maravilloso de hurgar cada vez más, de comprobar los datos que posee y volver a confirmar lo ya cotejado, lo poseía Sahagún y por eso su obra, des—

pués de pasar de un alambique a otro para ser purificada, llega hasta nosotros en la forma más perfecta que el venerable Fraile pudo lograr. Entre las pinturas que hace de atavíos, fiestas, arengas del padre a su hijo, o de la madre a su hija y mil cosas curiosas e interesantes, se ocupa de la fiesta llamada atamalqualiztli (ayuno de pan y agua) que se hacía de ocho en ocho años, en ella "decían que bailaban todos los dioses y así todos los que bailaban se ataviaban con diversos personajes, unos tomaban personajes de aves, otros de animales y así unos se transfiguraban como tzintzones, otros como mariposas, otros como abejones, otros como moscas, otros como es carabajos; otros traían a cuestras un hombre durmiendo, que decían era el sueño; otros traían unos sartales de tamales que llaman xocotamalli; otros de otros tamales que llaman nacotamalli"<sup>13</sup>.

"Otros tenían comida de tamales y otras cosas y dábanlas a los pobres, y también tomaban personajes de pobres, como son los que traen a cuestras leña a vender, y otros que traen verdura a vender; y también tomaban personajes de enfermos, como son los leprosos y bubosos; otros tomaban personajes de aves como de buhos, y de lechuzas y otras aves"<sup>14</sup>. Hay imitación de la realidad cotidiana, los pobres, los cargadores de leña o de verdura y los enfermos son personajes característicos del ambiente prehispánico.

Los mexicanos tenían un calendario de fiestas que se dividía en dieciocho meses de veinte días cada uno, aparte de los cinco días denominados nemotemi o de mal tiempo. Se comprende que tenían dieciocho fiestas al año y algunas otras extraordinarias; en cada una de ellas se horroraba a las diversas divinidades y se imploraba su protección. Para que las peticiones fueran aceptadas se acostumbraba el sacrificio de varios esclavos o cautivos.

Cada una de estas fiestas tenía su nombre especial y variaba según la importancia de los dioses, es decir, que unas eran más solemnes que otras. Así en el duodécimo mes del año celebraban una fiesta denominada — teotleco (llegada o venida de los dioses), en ella varios personajes vestidos con los mismos atavíos de los dioses iban apareciendo en la escena. -- Los primeros en llegar eran los dioses jóvenes y al final los más viejos, porque andaban más despacio que los otros. Xiuhtecutili, dios del fuego y Yiacatecutli, dios de los mercaderes, llegaban al último. Estos dos personajes posiblemente eran los que describe Sahagún y que bailaban arriba de un altar grande que se llama teccalco en donde quemaban muchos esclavos. -- Un mancebo "aderezado con una cabellera de cabellos largos, con un plumaje de plumas ricas en la corona; la cara teñida de negro con unas rayas de blanco, una que salía desde la punta de la ceja hacia lo alto de la frente y otra que descendía desde el lagrimal del ojo hacia la mejilla, haciendo medio círculo", era el que posiblemente representaba a Xiuhtecutili. Además de esta pintura traía a cuestras "un plumaje, que se llamaba huacalli; (y) un conejo seco en él; cuando echaban un cautivo en el fuego, silbaba metiendo el dedo en la boca, como lo acostumbraban. También otro mancebo se aderezaba como murciélago: traía unas sonajas, en cada mano la suya, que son hechas como cabezas de adormideras grandes, con ésto hacían el son; habiendo echado en el fuego a los cautivos luego los sátrapas se ponían en proce sión compuestos con unas estolas de papel. Subían trabados de las manos a la hoguera y daban una vuelta alrededor de ella muy despacio, y descendían corriendo abajo; desasiense de las manos los unos de los otros casi por la fuerza; algunos de ellos caían, unos de bruces y otros de lado"<sup>15</sup>. Aunque muy primitivo, ya existía entre los nahuas un tipo de maquillaje y el uso de cabelleras postizas, semejantes a las pelucas actuales que usan los actores en el teatro y en el cine y las damas en reuniones de sociedad y actos públicos. Conocían también la manufactura de trajes y disfraces, así -

como aditamentos que servían para completar los disfraces, tales como - - alas, máscaras, garras, penachos, etc.

Sin duda dos de las fiestas más impresionantes eran: la dedicada a Toci, la madre de los dioses, y la que se hacía a honra de Kipe Totec y Huitzilopochtli. En la primera vestían a una mujer con los ornamentos de - la diosa Toci y la conducían a media noche al cu donde debía de morir. Des- púés de cortarle la cabeza y de desollarla, uno de los sacerdotes se ves- tía su pellejo. La piel del muslo se llevaba al cu de Cinteotl, hijo de - Toci. Los personajes que representaban a la diosa y a su hijo bajaban del- cu de Cinteotl con gran prisa, a ellos se unían cuatro personas que los - tomaban en medio. Algunos de los sacerdotes iban detrás del que llevaba el pellejo vestido; los principales y soldados que lo estaban esperando se po- nían delante para que él fuese tras ellos persiguiéndolos y así comenzaban a huir, volviendo la cabeza y golpeando las rodela como provocándole a - pelear. Al llegar al pie del cu de Huitzilopochtli, el que llevaba el pe- llejo vestido alzaba los brazos y se ponía en cruz delante de la imagen de Huitzilopochtli, y esto hacía cuatro veces.<sup>16</sup> Por esta descripción se pue- de deducir que la fiesta tenía como finalidad primordial el pedir ayuda a- los dioses de los cuatro puntos cardinales para obtener una victoria segu- ra en la guerra; los capitanes, soldados y bisoños recibían de su señor y- rey rodela, espada y plumajes, lo cual confirma que se trataba de una - fiesta dedicada a la guerra.

En la segunda, llamada de Tlacaxipehualiztli (desollamiento de - hombres), había una procesión muy solemne en la cual participaban muchos - sacerdotes aderezados con los ornamentos de los diferentes dioses a los - que cada uno representaba. Detrás de ellos venían cuatro personajes, dos - vestidos como tigres y dos como águilas, "iban haciendo ademanes de pelea- con la espada y con la rodela como quien esgrime". Estos personajes repre- sentan a los caballeros águilas y tigres que acompañan al Sol desde el mo-

mento de su creación y lo ayudan en el combate diario que entabla contra - los elementos de la noche. La lucha que tiene lugar en esta ceremonia y en la que pelean los cautivos con los personajes mencionados arriba, sirve -- para simbolizar el éxito en el campo de batalla, campo que lo mismo es la tierra de donde el Sol toma los corazones humanos para alimentarse, que la bóveda celeste en donde luchan los poderes sobrenaturales.

Son importantes las descripciones que Durán y Sahagún hacen acerca del carácter teatral de las fiestas de la aparición de personajes; pero también hay textos que son testimonio de la existencia del teatro, como -- los que se encuentran reunidos en los Cantares Mexicanos, Manuscrito en náhuatl que conserva la Biblioteca Nacional de México y está formado "por varios legajos de poemas" que se recogieron entre 1560-1570. "Pertenece -- al fondo documental de las informaciones que reunió Sahagún para su Historia, aunque no aprovechó ningún material en ella, pero sí en su Psalmodia, dada a luz en 1583"<sup>17</sup>. "La repetición de un mismo texto, a veces por tercera vez, en diversos lugares del Manuscrito, es una clara muestra de que se está reproduciendo no un escrito de intención general, sino varios, que se reúnen y coleccionan". Hay "fusión de diferentes codicillos que, dispersos y a punto de perecer, fueron mandados reunir en este gran Manuscrito"<sup>18</sup>. -- Algunos poemas llevan inscripciones que ayudan a fijar la materia, el contenido y los autores que los compusieron o cantaron. como el caso del Canto de Teoximac, varios de Netzahualcoyotl, el de Totoqui huatzin y el de Tecayehuatzin, que se cantaba en muejotzingo.

Los poemas tienen alteraciones del ritmo musical, que permiten -- distinguir los que se representaban, de los que simplemente se cantaban. -- "De este género, es decir, con anotaciones referentes al ritmo, hallamos -- treinta poemas. Todos ellos son cantables en danza y rudimentaria represen

tación teatral"<sup>19</sup>. Algunos poemas de carácter mímico "se cantaban y se bailaban en modo de farsa", por lo tanto son "gérmenes de poesía dramática".

"El texto y su tenor en estos poemas indica constante cambio de personas y situaciones". "A veces es el hablar en voz de una persona; a veces en voz de muchas. Con suma frecuencia se dirige la palabra a personaje que se designa con su nombre, o el que habla dice: yo soy fulano... y mudan éstos que en forma tal dialogan. Contenido, forma de expresión, situación diversa de ideas y pensamientos, antagonismo en la sentencia y designaciones de nombres de aquellos que hablan o a quienes se habla, nos llevan a la conclusión de que el poema está constituido en forma de dramática modalidad y que, siendo muchos los que hacen la persona de otros, representándola a los ojos y oídos de los espectadores, con la variación de pasiones y sentimientos, nos hallamos ante un cuadro teatral, por mediocre y rudimentario que queramos admitir"<sup>20</sup>.

El análisis de algunos de estos poemas dramáticos dará a lo largo de este trabajo el carácter y forma del teatro prehispánico y permitirá dejar aclarada la pregunta que planteamos al iniciar esta labor.

Otra fuente importantísima que ayuda a nuestra investigación, -- son los descubrimientos arqueológicos. En el Museo Nacional de Antropología y en varios museos europeos se encuentran colecciones de máscaras mexicanas; unas de piedra que se ligan con el culto de los muertos; otras de madera, perforadas en los ojos y ahuecadas en el reverso, que estaban destinadas a cubrir el rostro en las danzas rituales o como atavíos de deidades en ceremonias religiosas. Los esclavos destinados al sacrificio representaban a los dioses y llevaban los rostros cubiertos con máscaras; los sacerdotes también las usaban y las cambiaban según el ritual. El hombre al ponerse la máscara desea atraer la atención de los espectadores sobre --



BONAMPAK. MURO NORTE. ESCENA REPRESENTANDO  
UNA DANZA DE ANIMALES ACUATICOS.

"se torna en un círculo de resplandeciente irradiación: el esplendor - y el encanto del azul de la turquesa brillaban a los ojos del espectador - no solo para recrearlo estéticamente, sino para elevar el valor del que la portaba"<sup>21</sup>.

Para el estudio de los mayas, la Arqueología nos proporciona el descubrimiento de los murales de Bonampak (Chiapas), cuyas pinturas "constituyen un documento excepcional que permite reconstruir la historia de los mayas", allí encontramos "ceremonias musicales o instrumentos que nos son nuevos"<sup>22</sup>. La mayoría de los frescos están muy destruidos, pero aún así podemos estudiarlos y hallar en ellos cosas muy interesantes. En el muro norte (Primer Cuarto) se ven nueve personajes, tres músicos y seis danzantes; el primer músico lleva en la mano izquierda una ocarina y en la derecha un bolillo con el que toca el pequeño tambor que carga entre los brazos. Los dos músicos que siguen tocan grandes trompetas. De los seis danzantes unos están en actitud de bailar, otros sentados y otros dos conversan. Los bailarines llevan máscaras de animales acuáticos. Piensa Agustín Villagra que posiblemente se trate de una danza dedicada al dios del Agua, ya que "uno de los personajes lleva en el ojo de su máscara el jeroglífico del día Ik, que es símbolo de Chak, dios de la Lluvia"<sup>23</sup>. Las máscaras de lagarto, de iguana y de cangrejo, todos animales acuáticos, confirman la hipótesis de que se trata de una danza al dios del Agua. Esta pintura, de la que solo damos una parte, nos muestra la perfección que en los disfraces había alcanzado la habilidad del artista maya. La danza, aunque religiosa, es una prueba de que sí hubo representaciones y caracterización de personajes en el mundo prehispánico.

## 2. CARACTER Y FORMA DEL TEATRO NAHUATL

Las noticias que tenemos de otras culturas han venido a demostrar que hasta en los lugares más alejados se ha manifestado el teatro de la misma forma que entre los nahuas. El origen del teatro entre los griegos, japoneses, egipcios, etc. es eminentemente religioso y heróico. Es lo más común que podemos encontrar ya que la mente primitiva lo primero que conoce o aprende en el mundo es que las plantas, los animales, los ríos, etc. tienen un Creador que castiga al hombre con sequías, terremotos o lluvias abundantes, y para calmarlo necesita ofrendas y, de vez en cuando, de sacrificios de animales y, por qué no, también de hombres. Esto quiere decir que lo primero que el hombre descubre son las fuerzas sobrenaturales y que dentro de su mente concibe dioses para cada uno de estos poderes. Ya no vive sólo sobre la tierra porque se le ha revelado la divinidad, el Ser que está por encima de él y de todas las cosas, que lo rige y gobierna. A él hay que alabar, hay que cantarle y regocijarse con bailes y fiestas para tenerlo siempre propicio.

Baila el hombre alrededor del altar de su dios y un día se le ocurre representarlo y surge el teatro. En Grecia éste tuvo su origen en las fiestas celebradas en honor de Dionisios, los hombres aparecían disfrazados con pieles y cuernos de animales salvajes, se acompañaban de músicas, danzas y libaciones. Un coro de cantores "se dirigía hacia el ara o timéle donde era ofrecido el sacrificio; y cantando se disponía a su alrededor"<sup>24</sup>. "Un día el coro se dividió en semicoros, uno de los cuales respondía al otro; y como cada semicoro era guiado por un corifeo, estos corifeos comenzaron a dialogar entre sí. Un interlocutor, un hipocrités respondía con las palabras de

Dionisios en persona. Desde ese momento -cuando la invocación lírica y la narración de los hechos dieron lugar a la presencia del dios, - que hablaba en primera persona- se tuvo un embrión de representación teatral<sup>25</sup>. Más tarde se dejará a un lado a Dionisios, se invocará a un héroe, se le hará aparecer, hablar y actuar y así acabará por no- quedar nada que recuerde al dios. Entonces la tragedia conquista su- libertad.

En la mitología japonesa el origen divino del teatro se -- explica mediante un episodio: "la diosa del Sol, Amaterasu, se había encerrado en una profunda cueva por despecho, debido a las ofensas - recibidas de su hermano. De esta manera la luz desapareció de la tie- rra y del cielo. Los dioses, con razón entristecidos, recurrieron a- una estratagema. Cerca de la entrada hicieron montar una especie de- escenario (espejos, joyas, banderas colgando de los árboles) y mien- tras los dioses hacían sonar pífanos y tambores, la diosa Ameno Uzo- me, con una guirnalda de flores, cantaba y bailaba cerca de la entra- da de la cueva. Impulsada por la curiosidad, Amaterasu salió y así - volvió la luz al mundo"<sup>26</sup>

El teatro No, en el Japón, surgió de la unión de la música monesca (mezcla de canto y danza combinada con una cierta dosis de - mímica) con la música del campo (que "parece haber tenido su origen- en las fiestas que acompañan<sup>pan</sup> las celebraciones de la recolección y - demás festividades agrícolas. La música del campo acabó por relacio- narse con varios santuarios y consistía en primorosos programas de - danza y canto junto con comedietas representadas por danzantes)<sup>27</sup>.

En Egipto había también representaciones dramáticas de ca- rácter religioso. Se escenificaba la resurrección de Osiris, dios de la vida eterna; diversos actores hacían el papel de personajes mito-

lógicos relacionados con él. En las interpretaciones estaba presente "la mímica de los dioses que tomaban parte en la acción, recitadores del poema, y un coro que cantaba canciones, ya alegres, ya fúnebres, según los acontecimientos. Estas canciones iban acompañadas de músicas"<sup>28</sup>.

En Roma el primer género dramático fue la satura, sátira o farsas atelanas, "especie de diálogo entre pastores, en el que se mezclan lo grotesco y lo satírico". "Eran representaciones rústicas acompañadas de música y danza que no resistieron la competencia del teatro griego"<sup>29</sup>.

Durante la Edad Media el teatro tuvo también un carácter religioso. Los ciclos de la Navidad y de la Pasión de Cristo fueron de gran inspiración para los autores dramáticos. En las representaciones de la Pasión había diálogos entre el Narrador, Cristo y los demás interlocutores. En Navidad había ingenuos diálogos en los que los ángeles anunciaban a los pastores la venida del Redentor. Estas piezas de teatro incipientes se conocen con el nombre de misterios. Más tarde se llevan a la escena las vidas de santos y el misterio -- que evoluciona hacia la moralidad culmina en el auto sacramental, -- que Calderón de la Barca llevó al límite de su grandeza.

De igual manera que las representaciones religiosas griegas, egipcias o cristianas tienen lugar en el atrio del templo del Dios o junto al ara del sacrificio, así entre los nahuas éstas se hacían en los grandes patios de los templos de Huitzilopochtli o de cualquiera de las divinidades festejadas, e iban acompañadas de música, canto y danza. Como el teatro náhuatl es un "teatro que va revisando el ciclo agrícola y palpita en el calendario de las fiestas"<sup>30</sup>, es ahí donde debemos buscar la primera manifestación teatral que tendrá un carácter religioso. En la festividad de Cintéotl, dios de las

Miseses, y de Chicomecóatl, diosa de los Mantenimientos, se bendecían las mazorcas de maíz que se sembrarían como semilla. Un grupo de doncellas llevaba las mazorcas envueltas en mantas, iban con los brazos y piernas emplumados con pluma colorada y la cara cubierta de "pex - derretida que ellos llaman ohapopotli, salpicada con margarita"<sup>31</sup>. - Caminaban hacia el templo rodeadas de mucha gente y al llegar se bendecían las mazorcas. Regresaban a sus casas y guardaban las mazorcas en la troje hasta que llegaba el tiempo de sembrar la semilla<sup>32</sup>. En la época de la siembra "se lloraba a la semilla que va a desaparecer bajo tierra, para irse al misterioso dominio de la vida -el Tlalocan- y allí recibir las transformaciones que la harán volver convertida - en fruto"<sup>33</sup>. Un poema acompañado de danza y música conserva las palabras que en coro se decían a la diosa del maíz:

¡Siete Mazorcas... ya levántate,  
despierta!... ¡Ah es nuestra Madre!  
Tú nos dejarás huérfanos:  
tú te vas ya a tu casa el Tlalocan.  
(¡Siete Mazorcas)... ya levántate.  
despierta... ¡Ah es nuestra Madre!  
Tú nos dejarás huérfanos:  
tú te vas ya a tu casa el Tlalocan.<sup>34</sup>

Imaginaban a Chicomecóatl como mujer y decían que ella daba los mantenimientos del cuerpo para conservar la vida humana; por eso cuando el maíz estaba en sazón vestían a una esclava con los aderezos de la diosa y con mazorcas al cuello. La doncella bailaba en todas las casas de los señores una danza especial relacionada con el estado del maíz. Al anochecer se encendía lumbre en el templo y acudían a él todas las gentes del pueblo; se tañían caracoles, flauti-

llas y bocinas, al son de las cuales sacaban unas andas adheradas - con sartas de masorcas, chiles y todo género de semillas. La joven - que representaba a la diosa subía a las andas y los sacerdotes la in censaban al toque de las bocinas y caracoles. Para dar gracias a la diosa por el año fértil que había concedido al pueblo, se degollaba a la doncella y uno de los sacerdotes se vestía su cuero y con masor cas al cuello y en las manos "sacábanlo en público y tañendo con su- atambor bailando todos trayendo por guía a aquel indio vestido con - aquel cuero de la indiesuela"<sup>35</sup>.

Duraba la fiesta ocho días y en ellos "danzaban los hombre: mezclados con las mujeres en el mayor orden y concierto por la vigi- lancia de los superiores; las mujeres llevaban los cabellos sueltos- en significación de los del maíz"<sup>36</sup>. Entre la celebración se interca- laban varios cantos, que iban acompañados de movimientos rítmicos - del cuerpo y algunos pasos de danza, posiblemente dentro del mismo - baile tenía lugar alguna que otra representación relacionada con la diosa, sólo así se explica como duraban en sus regocijos ocho días - seguidos.

Para las solemnes fiestas del dios Huitzilopochtli se esco- gía un mancebo que lo representara durante un año. El joven cautivo, aunque debía morir el día de la fiesta, tenía a su elección la hora- de su sacrificio y voluntariamente se presentaba a él. La estatua de Huitzilopochtli, hecha de tzoalli<sup>37</sup>, era transportada en andas "por- cuatro oficiales principales del ejército mexicano desde el lugar don- de se fabricaba hasta el altar donde debía colocarse"<sup>38</sup>. "Varios man cebos asidos unos de otros por medio de unas flechas, llevaban delan- te de las andas una gran pieza de papel de unas cuarenta varas de - largo, en que verosíblemente estarían pintadas las hazañas imagina- rias de aquel dios de la guerra"<sup>39</sup>. Todos "iban en procesión cantan-

lo sus cantares del mismo dios, y bailando delante de él con grande-  
areito"<sup>40</sup>. Al llegar al templo hacían los sacrificios y poco después  
iniciaban lo que era propiamente la representación. Un poeta cantaba:

-Huitzilopochtli, el joven guerrero,  
el que obra arriba, va andando su camino;

A este poeta respondía un guerrero que se suponía hablaba-  
desde el otro mundo porque había dado su vida para alimentar al Sol:

- No en vano tomé el ropaje de plumas amarillas:  
porque yo soy el que ha hecho salir al sol.

Seguían alabanzas a Huitzilopochtli: "El Portentoso, el —  
que navita en región de nubes, el Defensor de hombres". El poeta in-  
citaba a los guerreros para que tomaran ánimo y estuvieran dispues-  
tos a luchar por su dios, porque:

- Con combate se hace la guerra:  
¡ven a unirme a mí!"<sup>41</sup>

A cada invocación del poeta respondían los gritos: ¡aya —  
iya, ayya ayya iya iyovia, etc.], que podríamos traducir por nuestro  
¡ah, ah! o por ¡viva! o ¡hurra!, ya que son exclamaciones. Acompaña-  
ba el canto la música de los atabales, flautas y chirimías. Los dan-  
zantes, a intervalos, ejecutaban algunos pasos de danza.

En este canto hay un pequeño diálogo entre el poeta y el -  
guerrero y otro tercer elemento que es un coro formado por la multi-  
tud que asiste al espectáculo. Hay una "actuación dinámica en la que  
el pueblo además de ser espectador es actor"<sup>42</sup>.

En el canto a Tláloc, uno de los que parecen mejor conser-  
vados nos encontramos primero con las palabras del poeta:

¡Ay, en México se está pidiendo préstamo al dios

"Se le pide al dios la dádiva de su lluvia: se le pagará - con lluvia. La de Tláloc es agua; la del hombre es sangre"<sup>43</sup>.

Habla después un sacerdote:

¡Al fin es tiempo de su lloro!  
 Ay, yo fui creado  
 y de mi dios,  
 festivos manojos de ensangrentadas espinas,  
 ya llevo  
 al patio divino.

Sabemos que es un sacerdote porque nos habla de las espi-- nas ensangrentadas, púas de maguey con las que se sacaban sangre de las orejas o lengua en penitencia y luego las ofrecían al dios para- que les concediere la lluvia benéfica.

Interviene el dios Tláloc:

¡Ay, pero si alguno  
 ya me causa vergüenza  
 es que no me conocía bien:  
 Vosotros sois mis padres, mi sacerdocio,  
 Serpiente Tigre.

Vuelve a hablar el sacerdote que pide a Tláloc se extienda por todas partes. Y de pronto alguien exclama:

Yo me iré para siempre:  
 es tiempo de su lloro:  
 Ay, envíame al Lugar del Misterio:  
 bajo su mandato.<sup>44</sup>

Se trata de la víctima próxima a ser sacrificada en honor del dios y aunque se lamenta porque se irá para siempre, desea ir a la casa de Tláloc porque sabe que es un lugar de delicias y con su sacrificio logrará el favor del dios y éste enviará lluvia y con ella volverá la vida a los campos y los hombres seguirán viviendo.

Estos himnos rituales, cantados en forma de diálogo, son la primera manifestación dramática; el doctor Garibay los considera como "fragmentos de melodrama", ya que son poemas "nacidos para el canto y ejecutados siempre con canto y por eso deben clasificarse mejor en el género del melodrama que en el del drama puro"<sup>45</sup>. Además, tienen "mayor semejanza con nuestras obras teatrales del tenor de la ópera o la zarzuela, que con las obras propiamente dramáticas en el sentido moderno". A lo que más pueden asemejarse es al bailete "que reúne en un solo impulso el canto, la música y baile"<sup>46</sup>.

Existen en el teatro náhuatl otros dos tipos de representaciones: "las que se refieren a la recordación de los héroes y las que se ligán a la problemática de la vida social"<sup>47</sup>.

Teatro, ha escrito el doctor León Portilla, es la "síntesis en que se conjuga la realidad entera". En esta síntesis nos encontramos con "leyendas que se ligán con personajes reales o imaginarios"<sup>48</sup>. Una de estas leyendas nos relata la Huída de Quetzalcoatl, personaje histórico y a la vez divinidad creadora del sol, de la tierra, de los hombres y del maíz, que al morir se convierte en el planeta Venus. Personaje extraordinario que habita en Tollan y enseña a sus moradores la cultura, el arte de labrar piedras preciosas y la pintura, tanto de muros como de códices. Por su carácter de sacerdote o teoteuctli (señor divino) y por su vida austera fué elevado al-

sitio de dios. Quetzalcóatl simboliza el bien, la virtud, la rectitud en las acciones y cuando Tezcatlipoca en su deseo de arrojarlo de Tula lo hace apartarse de la vida piadosa que llevaba; el hombre blanco, de ojos grandes, de cabellos largos y negros, tiene que huir porque ha delinquido, se ha embriagado y ya nadie podrá quitar la mancha que ha echado sobre sí. Huye porque no quiere que los toltecas recuerden su error, sino que lo sigan considerando como a un hombre justo y prudente. Va a la tierra del Color Rojo a adquirir saber y promete volver una vez que se haya rehabilitado. La figura de Quetzalcóatl es una de las más interesantes en la literatura náhuatl por el misterio que encierra y que la hace más atrayente a nuestros ojos. La mente indígena sentía admiración por este hombre, sacerdote o dios, y como prueba del inmenso cariño que le profesaba le dedicó un canto en el que se manifiesta la profunda tristeza que embarga no solo el corazón del poeta sino de todos sus súbditos al recordar su partida y las nobles enseñanzas que les legó.

Un poeta inicia el canto y nos introduce en la escena:

En Tula existió la Casa de Madera:

aún perduran las columnas en forma de serpientes:

las dejó al irse Náxtil Topiltzin.

Nos aclara el doctor Garibay que Nacxtil Topiltzin es un aspecto del Quetzalcóatl viajero.

Al cantor que nos introduce en el escenario donde vivió y reinó Quetzalcóatl le responde un coro:

Al son de trompetas es llorado por nuestros príncipes.

Ya se va el que ha de desaparecer allá en Tlapalla.

Canta luego el príncipe Mamali que se siente desolado al - saber que su señor se ha ido, se lamenta de haberse quedado en la orfanidad y llora por él:

Las montañas se abren: yo lloro  
 donde se alzan arenas corrosivas, yo estoy desolado:  
 ¡se fue mi señor, el de las gloriosas plumas finas:  
 me dejó en la orfanidad a mí, Matlaxóchitl;

Vuelve a hablar el poeta introductor:

Es esperado en Tlapalla: se la ha mandado ir:  
 sólo allí es el lugar de su sueño.

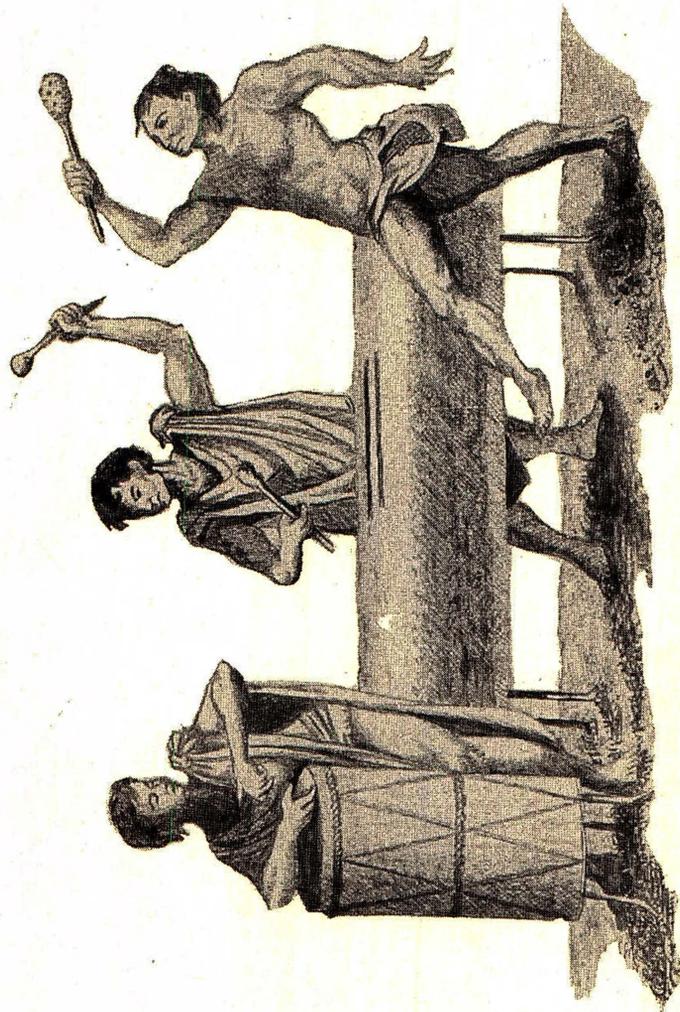
El poeta tiene una visión en la que ve a Quetzalcóatl que se apresta al combate y por eso va revestido de plumas. Posiblemente en esta parte salía algún mancebo vestido como Quetzalcóatl para hacer más patética la escena. Y como respuesta a la aparición de este personaje el coro prorrumpía en lamentaciones:

Nosotros lloramos a aquel famoso príncipe:  
 ¿Cómo quedará la morada que abandonaste?  
 Oh, ¿cómo quedarán tus regias mansiones,  
 que dejaste desoladas en Tula y en Nonoalco?

El personaje que representa a Quetzalcóatl se aleja del — escenario seguido de sus más fieles servidores. La tristeza aumenta y el pueblo simbolizado por el coro promete a su bienhechor:

Náxiti Topiltzin, nunca perecerá tu nombre,  
 pero por él llorarán tus vasallos.<sup>49</sup>

Entre un canto y otro hay exclamaciones de los que escuchan el relato, y un baile que alarga la representación. El coro can



HUEHUETL    TEPONAZTLI    AYACACHTLI  
CLAVIJERO FCO. J. HISTORIA ANTIGUA DE MEXICO. II-300

ta y danza, es mitad espectador y mitad actor. Hay mudanzas de escena y se alejan unos cantores para que intervengan otros.

Las representaciones eran para el pueblo espectador sustitutos de la lectura. "Veían personificados a sus dioses y a sus héroes; oían sus hazañas y grandezas y retenían para siempre lo que iba constituyendo la historia viviente de su raza y de su cultura"<sup>50</sup>. Cumplía el teatro con una función social, la de enseñar la historia de una manera amena. El pueblo recibía la enseñanza y, al participar en el espectáculo, vivía aquella parte de su historia.

En la muerte de personajes importantes y queridos por el pueblo, los cuicapicque componían cantos para perpetuar la memoria de sus amados deudos y esos cantos se representaban al celebrarse el aniversario de su muerte. Los poemas no se recitaban, sino que se cantaban y representaban en bailes, acompañados de la música doliente y monótona del tambor (teponaztli) y de las trompetas. "Yo aquí en la tierra junto al tambor / de aquellos reyes hago recuerdo"<sup>51</sup>, nos dice un poeta. "Hacen estrépito los timbales enjorjados de esmeraldas" y a la voz del poeta cantor se suman las de otros personajes, habla el héroe y se tiene ya el germen de la poesía dramática. "Coros, recitados, danzas y canciones van a constituir el embrión del teatro propiamente dicho" y es entonces "cuando aparece el actor profesional"<sup>52</sup>.

Del teatro litúrgico deriva el teatro profano que se inicia en "los personajes secundarios de las obras religiosas", o en los personajes del pueblo que se agregaban a las representaciones.

En la fiesta de etzalqualiztli, dedicada a los dioses de la lluvia, había muchos personajes del pueblo que bailaban disfrazados de diversas maneras provocando la risa de los espectadores.

En los bailes de regocijo aparecen indios disfrazados en traje y en voz "contrahaciendo a otras naciones, mudando el lenguaje. Estos que digo son como truhanes: andan sobresaliendo, haciendo mil-visajes, y diciendo mil gracias que hacen reir a cuantos los ven y oyen: unos andan como viejos, otros como bobos"<sup>53</sup>. Se trata de personajes mímicos que imitan la realidad presente y representan a los — hombres de otras naciones. Los mimos, bufones o farsantes pertenecen al género cómico y al encontrarlo entre los nahuas tenemos el esbozo de la comedia.

El doctor León Portilla nos habla de un bufón que "con rapidez y destreza se irá poniendo diversas máscaras. Primero es un — ser humano, luego un ciervo, más tarde un conejo, un tordo de cuello rojo, un ave quetzal, un loro y por fin el mismo bufón de siempre. — En lo que va declamando aparece ciertamente lo cómico y jocoso, pero tampoco está ausente la reflexión más honda que hace pensar"<sup>54</sup>.

El bufón dice:

Yo soy el travieso: flor es mi canción  
se va enredando: luego se despliega.

Después finge ser:

Yo el que llegué soy el Ciervo-Dos-Conejo,  
el Conejo que se sangra,  
el Ciervo de grandes cuernos....

Cada estrofa se interrumpe con música y canto de los acompañantes del bufón, para dar lugar a que éste tome los atavíos de — los diversos personajes a los que representa:

Yo soy el travieso:  
yo soy tordo de rojo cuello:

yo grito mi cantar: jojojón.

Sitúa León Portilla la representación en la Plaza del mercado de Tlaltelolco y dice que terminada la farsa con la que la gente se regocijaba en extremo, el bufón recibía alguna recompensa del pueblo. Además de disfrazarse, el bufón acompañaba su canto con movimientos mímicos. "La comicidad ha surgido, según se dice, del instinto de imitación natural en el hombre, de su genio mímico espontáneo y universal, de su necesidad de alegre expansión, de su inclinación a burlarse de los defectos y las imperfecciones de sus semejantes"<sup>55</sup>. El bufón se va poniendo diversas máscaras, máscaras grotescas que hacen imposible la expresión del rostro, el actor tiene entonces que fundar su actuación en los movimientos del cuerpo: la mímica, que "se basa en los ademanes y en la movilidad de las actitudes. El cuerpo entero participa en ella"<sup>56</sup>.

Resumiendo podemos decir que entre los nahuas hubo varios tipos de representaciones: las religiosas, en honor de los dioses; las que se hacían en conmemoración de héroes, de difuntos y, por último, las actuaciones cómicas. Todo esto indica que el pueblo náhuatl, en medio de sus constantes guerras contra ciudades vecinas, tenía tiempo más que suficiente para asistir a las representaciones cómicas que se hacían en la plaza del mercado. Claro está que como sucede en otros lugares, el pueblo goza, disfruta y ríe con un tipo de actuación burda, en tanto que la nobleza asiste a las representaciones privadas del rey y se da el lujo de participar en concursos poéticos como veremos más adelante.

### 3. LOS PERSONAJES DEL TEATRO NAHUATL

Como ya se ha dicho anteriormente, en el calendario de las fiestas palpita el teatro náhuatl y podemos afirmar que "existía en el mundo náhuatl prehispánico algo así como un ciclo sagrado de teatro perpetuo, que se sucedía sin interrupción a través de sus dieciocho meses de veinte días"<sup>57</sup>. Y como en este "teatro perpetuo" el pueblo entonaba cantos religiosos en honor de sus dioses y participaba en el festejo regocijándose o entristeciéndose, es posible hablar de la masa popular como actores-espectadores de esos dramas.

Los cuicapicque (componedores de cantos), eran sacerdotes del Calmecac que escribían cantares divinos de las grandezas de sus dioses. Había también poetas que producían para Moctezuma cantares de las hazañas de sus antepasados y suyas. Unos y otros componedores de cantos tenían sus salarios y vivían en los templos y en el palacio real. Podemos considerar a los cuicapicque como una especie de cronistas a quienes los reyes mandaban escribir para que sus descendientes tuvieran noticias de las cosas buenas que habían hecho y trataran de imitarlas, o por el contrario procuraran evitar todo aquello que habían hecho mal.

Como constantemente se estaban componiendo nuevos cantos y bailes, era necesario ensayarlos antes de las fiestas. Para este efecto había una casa especial en donde se enseñaba a los jóvenes de ambos sexos a bailar y a cantar; era el Quicacalli (casa de canto) en donde los ensayos se hacían diariamente desde que el sol se ponía hasta parte de la noche<sup>58</sup>. Los jóvenes allí adiestrados lograban una habilidad tan grande que sorprendían a cuantos los miraban; en los movimientos de los pies lograban grandes aciertos y al levan



MACEUACUICANI, CANTOR DANZANTE  
CODICE FLORENTINO, L. XXII - 11

tar y bajar los brazos lo hacían con mucha gracia.

Todos los padres de familia exhortaban a sus hijos adolescentes para que "tuviesen cuidado del areito, del atabal, de las sonajas y del cantar, porque con eso darían placer a sus dios"<sup>59</sup>. Dentro del Calmecac se enseñaban los cantos divinos a todos los jóvenes que a esa escuela acudían. La mentalidad náhuatl concibe los cantos y los bailes como una manera de dar deleite a sus dioses porque sabe que con eso logrará los favores del mundo sobrenatural, ya que para los nahuas Dios da a cada quien lo que El quiere "y no tiene necesidad del consejo de nadie sino solo su querer"<sup>60</sup>. Y como durante la niñez y la juventud hace Dios mercedes y da sus dones y riquezas y señala a los que han de ser capitanes, reyes, gobernadores, etc.<sup>61</sup> conviene pedirle mercedes por medio de una penitencia — que en este caso consiste en el baile llamado macehualiztli "mercimiento y penitencia". Así nos explicamos el por qué toda la comunidad nahua participaba en las fiestas y tenía tanto empeño en aprender los cantos y lograr la habilidad en el bailar.

Participan en las festividades todos aquellos que representan a los ídolos, sacerdotes del Calmecac vestidos y adornados con atavíos de sus dioses. Aparece primero Huitzilopochtli con una manta de plumas ricas, "con tres sargas de chalchihuites en el cuello, y un joyel de turquesas en el pecho, cascabeles de oro en las piernas, en el rostro dos vetas de oro y dos de turquesa y un bezote de caracol blanco; con orejeras de turquesas, y plumería de águila por cabellera, con un capelete de plumas azules, adornado de ciertas estampas de oro, en la espalda una compostura de plumería a la semejanza de un pájaro pequeño que se cría en esta tierra, que se llama huitzitzilin, que significa el nombre del ídolo. Tenía una rodela en la mano izquierda de plumería con unas hojas de oro que atra-

vesaban por medio de ella. Cotas azules, y un pañete, con los extremos sutilmente tejidos de diversos colores; las piernas veteadas de tinte azul, y en la mano derecha, una flecha larga con casquillo de pedernal"<sup>62</sup>.

Le sigue Tezcatlipoca que lleva las piernas y los brazos pintados de negro y espejuelo, "que es un género de metal reluciente que llaman los indios tezacapotli, de donde se entiende se compuso el nombre del ídolo"<sup>63</sup>. Llevaba un bezote de caracol blanco, orejeras de oro, en la cabeza mucha plumería rica y por collar tres sargas de chalcihuites, en el pecho un joyel de oro, brazaletes de oro; cubierto el cuerpo con una "manta de plumas de águila, sembrada de hojas de oro; y un lienzo con los extremos muy galanamente labrados, que parece servía de pañete"<sup>64</sup>. Cascabeles de oro; en la mano derecha una flecha con sus plumas y pedernal, en la izquierda "un ventador de plumas de garza y cuervo, y un instrumento como pífano".

Los sacerdotes llevan el orden que corresponde a cada uno de los dioses que representan. Comienzan desde el más importante y van descendiendo.

Las doncellas y los jóvenes de los templos salían a representar su papel en las festividades. Unas y otros se coronaban con guirnaldas de maíz tostado y reventado que ellos llamaban momochtli del cual cada grano es como una flor blanquísima; en el cuello se ponían sartaes de ese mismo maíz. Las doncellas se vestían de blanco y se pintaban con color colorado los carrillos y se emplumaban brazos y piernas con plumas coloradas de papagayo. Los jóvenes se vestían con mantas de red y "muy galanos bragueros". Llevaban como adorno bezotes postizos y plumas de garza.

Los cautivos que toman la figura de los dioses son los personajes más importantes del drama. Algunos de ellos actuaban duran-

te un año, otros sólo unos días. Para este papel se escogía un mancebo que fuera hábil, gentil y que no tuviese mancha corporal alguna. El que caracterizaba a Tezcatlipoca aprendía a tocar la flauta, a chupar el humo, a andar, a hablar y a saludar como lo hacían los señores de palacio. Su entrenamiento duraba un año y ejecutaba también su papel que recibía acatamiento y reverencia de todos cuantos le veían. El mancebo recorría las calles de la ciudad tañendo su flauta y siempre iba acompañado de ocho pajes ataviados a manera de palacio. Las vestiduras que llevaba eran muy preciosas y curiosas porque se le tenía en lugar de dios. Todo el cuerpo y la cara tenía entintada, la cabeza emplumada con plumas blancas de gallina, pegadas con resina. Encima de su atuendo le ponían una guirnalda de flores que llamaban izquixochitl, en las orejas zarcillos de oro, en el cuello una sarta de piedras preciosas y "un joyel de una piedra preciosa blanca, que colgaba hasta el pecho"; en los brazos ajorcas de oro y en "las muñecas unos sartales de piedras preciosas"<sup>65</sup>; en los pies veinte cascabeles de oro y en el pie derecho tenía "una mano de venado atada siempre que le significaba la ligereza y agilidad en sus obras y poder"<sup>66</sup>. Lo cubrían con una manta rica muy bien labrada de "color negro y blanco con una orla a la redonda de unas rosas blancas y negras y coloradas muy adornadas de plumas"<sup>67</sup>. Todos estos atavíos traía durante un año, pero al llegar la fiesta de Tezcatlipoca se le quitaban los vestidos y se le lavaba la pintura, le cortaban los cabellos que le habían dejado largos durante todo el año y se los ataban "como una borla sobre la corona de la cabeza, con una franja curiosa atábanle (de) aquella atadura de los cabellos dos borlas con sus botones, hechas de pluma y oro y tochomitl, muy curiosas, que ellos llamaban atzaxelli"<sup>68</sup>. Terminaba la actuación de este mancebo en la piedra del sacrificio y aunque nunca más

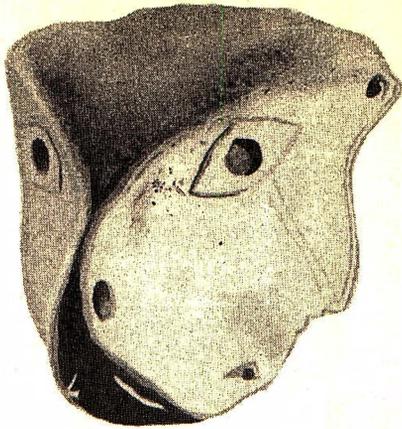
volvía a actuar en el mundo era una víctima propiciatoria para atraerse el favor del dios, a quien se imploraba éxito en la guerra.

Para representar a Quetzalcóatl los mercaderes de Cholula compraban un indio sin mancha alguna. Su actuación duraba cuarenta días. Iba aderezado con una manta de plume muy labrada de negro, colorado y blanco, en el cuello "un joyel de oro grande a la hechura de un ala de mariposa colgado de una cinta de cuero colorado"<sup>69</sup>. Llevaba en las orejas zarcillos de oro, en la mano izquierda una rodela de plumas blancas y negras. De la espalda colgaban unas tiras largas posiblemente de papel que figuraban alas de mariposa. Como era la imagen de Quetzalcóatl todo el pueblo lo reverenciaba como al dios. Con rosas en las manos y en el cuello iba a la ciudad cantando y bailando para ser conocido por la semejanza del dios y cuando la gente lo oía cantar salía de sus casas para saludarlo y hacerle ofrendas de la misma manera que se las hacían en el templo al idolo que adoraban.

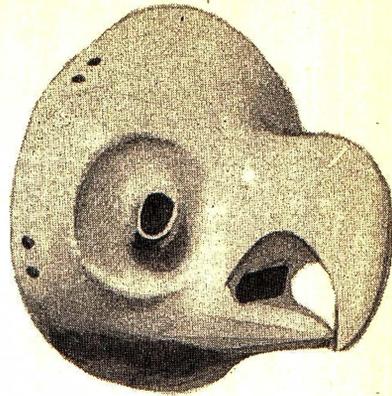
Curiosa es también la indumentaria del personaje encargado de interpretar a Camaxtli, dios de la caza entre los tlaxcaltecas y huejotzincas. Dice Durán que éste no era un esclavo, sino uno de los sacerdotes del templo ya anciano, ansioso de ofrendar su vida acabada en honor del dios a quien había servido durante mucho tiempo. El anciano para hacer propicio su sacrificio voluntario ayunaba durante ochenta días y quedaba tan flaco y macilento que apenas se podía tener en pié. Un día antes de la fiesta se componía de la misma manera que Camaxtli: con una corona de plumas, "brazaletes de plata hechos a manera de unas ataduras enastadas, en ellos unas flechas, tres en cada brazo"<sup>70</sup>. Por debajo del brazo tenía unos cueros de conejo como por lmaizal; en la mano derecha una esportilla de red-

donde llevaba la comida, en la izquierda su arco y flechas. El cuerpo pintado con rayas blancas y en las pantorrillas llevaba calcoetas de oro.

Al lado de estos personajes, de estos actores que representan sus papeles para morir después, encontramos a los actores especializados que actuaban en las fiestas públicas y en las privadas.- La palabra Teixiptlatinemi significa en náhuatl "los que toman un rostro ajeno"<sup>71</sup> y nos sirve para designar a los actores; éstos posiblemente salían del Calmecac y como se distinguían por su habilidad recibían el honor de actuar en palacio para su señor y rey. Se encontraban en una de las salas de palacio cuyo nombre era mixcoacalli, ahí aguardaban las órdenes de su señor y si éste mandaba que "cantasen los cantores de Uexotzincayotl o Anahuacayotl, así los cantaban y bailaban con los atavíos del areito de Uexotzincayotl o Anahuacayotl, y si el señor mandaba a los maestros y cantores que cantasen y bailasen el cantar que se llama Cuextecayotl, tomaban los atavíos del areito conforme al cantar y se componían con cabelleras y máscaras pintadas, con narices agujereadas y cabellos bermejos, y traían la cabeza ancha y larga como la usan los cuextecas, y traían mantas tejidas a manera de red"<sup>72</sup>. Acompañaban su canto y baile con atambor y atamboril, sonajas y flautas. Como tenían diversidad de atavíos para sus cantares y bailes, se deduce de ello que todos los poemas dramáticos del Manuscrito de Cantares Mexicanos o, al menos la mayoría, requería de esta variación de trajes. El Canto de los Viejos implica la presencia de un grupo de ancianos, o mejor dicho, de actores que aparecen disfrazados en voz y en traje y que usan máscaras de viejos. En otro de los poemas, el Canto de los pájaros de Tototquihuatzin, para lograr una mejor caracterización de los animales, los personajes debían aparecer disfrazados de pájaros.



**MASCARA DE ANIMAL**  
HUESO  
MONTE ALBAN, OAXACA  
ZAPOTECA



**MASCARA DE LORO**  
BARRO PINTADO DE BLANCO  
GUASAVE, SINALOA  
CHIAMETLA



**MASCARA QUE  
REPRESENTA AL  
DIOS XIPE-TOTEC**  
COBRE CON RESTOS DE DORADO  
ESTADO DE MICHOACAN  
TARASCA



**MASCARA REDONDA  
DE MUJER**  
TECALI BLANCO  
PUEBLA  
TEOTIHUACANA

Habría sido imposible representar a los animales con el rostro humano, ya que se logran mejores efectos cuando una máscara cubre la cara, y los nahuas conocían este elemento; solo que para ellos había diferentes tipos de máscaras: unas las usaban los dioses, la de Tezcatlipoca era "una máscara con tres vetas de espejuelo y dos oro que le atravesaban el rostro, con un bezote de caracol blanco y dos orejas grandes como de lobo..."<sup>73</sup>. Otras las usaban los sacerdotes; en la fiesta de Tláloc encontramos un personaje que lleva "una carantoña fea con grande nariz y una cabellera larga hasta la cintura, esta cabellera estaba ingerida con la carátula"<sup>74</sup>. De igual manera la doncella encargada de representar a la diosa Illamatecutli llevaba "una máscara de dos caras, una atrás y otra delante, las bocas muy grandes y los ojos salidos"<sup>75</sup>. Por último los danzantes las usaban como adorno en las funciones públicas y les servían de complemento en las representaciones que llevaban a cabo. Las máscaras de los dioses eran de turquesa, obsidiana, de tecali, pizarra, etc. Las de los danzantes y sacerdotes necesitaban ser más ligeras y por eso las hacían de madera, perforadas, para dejar libres ojos, nariz y boca. La madera de difícil conservación no ha permitido que las conozcamos sino en pequeña escala. Se encuentran "en los museos europeos algunas recubiertas con labor de mosaico que se han salvado debido a Cortés, quien entre 1519 y 1526 las remitió a Carlos V junto con otros objetos, con los cuales quería demostrar al Emperador la magnificencia de las tierras recién conquistadas"<sup>76</sup>.

El uso de las máscaras permite al actor personificar mejor a los seres que interpreta; al quedar oculto el rostro se pierde la expresividad de la cara y el actor se ve obligado a acompañar su actuación con movimientos del cuerpo y ademanes que ejecuta al son de las sonajas de oro o de madera, del teponaztli y de las conchas de tortuga.

El hecho de pintarse rostros, brazos y piernas, de vestirse con diversos atavíos y divisas especiales, el exagerado maquillaje con que se cubrían los rostros y que hace exclamar a Motolinía - "se ponían tan feos que parecían demonios"<sup>77</sup>; el hecho también de que tuvieran pintores y pintoras encargados de maquillarlos nos hace su poner una ocupación especial de maquillistas. Por la descripción de todos estos disfraces, afeites y escenarios preparados de antemano, podemos deducir que tenían conciencia de lo que representaban, lo - que demuestra la formación de un espectáculo verdaderamente teatral.

## 4. LA ACCION TEATRAL

Por lo que se refiere al tema de la acción, se nos presentan algunas dificultades debido a que los textos que se conservan no dan noticias acerca de como fué la actuación de los personajes. Sabemos que en las fiestas principales se acostumbraba representar a los dioses y que los personajes se ataviaban como ellos. Por lo que respecta a los poemas dramáticos no es fácil hallar noticias que hablen de la acción porque solamente se conocen fragmentos de esos poemas. No se ignoran los temas de los poemas dramáticos, relacionados casi siempre con la guerra o con algún personaje cuyos hechos heroicos son dignos de alabarse; las meditaciones de los poetas acerca de la muerte, la idea de un ser creador de todas las cosas al que se denomina Ipalnemoani "por quién todo vive". Nuestro problema es el de descubrir a través de esos fragmentos de poemas cómo fue la actuación. Se trata no de inventar lo que no existe, sino de restaurar como los arqueólogos "una urna rota con escasos e incompletos fragmentos"<sup>78</sup>. Lo maravilloso de esto es que a pesar de que en ninguna parte se encuentran los pedazos que hacen falta para completar esa "urna", encontramos una belleza exquisita que nos produce una emoción intensa.

Una vez consumada la Conquista todos los personajes que tenían algún papel en las piezas dramáticas desaparecieron, unos murieron en defensa de su ciudad, otros consiguieron escapar y se ocultaron por mucho tiempo hasta que hombres como Sahagún y Durán lograron conquistar su confianza, hacerlos salir de sus escondites y obligarlos con dulzura a confiarles los secretos de su vida.

religión y sus costumbres. Así pudo reunir Sahagún el Manuscrito de Cantares Mexicanos. Era imposible que después de algunos años los actores recordaran su papel al pie de la letra y por eso no pudieron dictarlo. Los que conservaban pinturas en que seguramente había algunos dibujos que ayudaban a los actores a memorizar sus papeles pudieron dar noticias más amplias acerca de esto. En los poemas tanto la acción como los temas son en extremo sencillos. Nunca se presentan conflictos, ni personajes atormentados, enloquecidos por un deseo de venganza como en Hamlet de Shakespeare. Por la simplicidad de la acción ha habido quienes se han atrevido a negar la existencia de ella en el teatro náhuatl y desde el momento en que no encuentran la acción y el conflicto que creen es igual a la del teatro griego o actual, niegan la existencia de este teatro. Bien dijo Alfonso Caso que "no se puede reconstruir la vida de un pueblo si no se siente una intensa simpatía por lo que ese pueblo hizo y produjo"<sup>79</sup>, y muchos hay que no sienten ese afecto o simpatía y si niegan lo que ni han visto ni conocen y menos han comprobado.

Hemos dicho antes que las representaciones por ir acompañadas de música, canto y baile, merecen el nombre de melodramas. Como "no hay en el fondo una trama, un nudo que se prepara, se complica se desenlaza"<sup>80</sup> no podemos hablar de un teatro complejo. Entre los nehuas encontramos más bien "cuadros fugitivos" en los que predomina más que el diálogo, la parte de danza, música y canto repetido. Por este motivo podemos decir que el teatro náhuatl es más bien un teatro "de baile que de representación directa"<sup>81</sup>.

Sabemos que hay dos tipos diferentes de acción, una interna y otra externa. La primera corresponde a la acción dramática en-

sí misma, deja ver la manera en que los personajes se combinan y -- evolucionan conforme la obra toma mayor intensidad, nos presenta -- los conflictos internos de esos personajes. Este tipo de lucha in--terna no la encontramos entre los nahuas porque como ya dijimos la--acción es rudimentaria. La segunda se relaciona con los movimientos del cuerpo, gestos, ademanes, etc. con que el actor acompaña su ac--tuación; como esta parte externa o mímica coincide con la forma de--representación, trataremos de ella en el capítulo siguiente con ma--yor amplitud.

Para aclarar dudas acerca de la acción tomemos el Canto de Nezahualcoyotl,<sup>82</sup> poema dedicado a recordar la muerte de este príncipe. Se divide en cinco tiempos que equivalen a cinco actos de -- cualquier obra de teatro, con la diferencia de que éstos son más -- breves. El poeta apresta su atabal para que bailen y canten los Ca--balleros Aguilas y Tigres. Por sus palabras sabemos que el príncipe Nezahualcoyotl ha muerto y se encuentra en el "lugar del misterio", y desde ese sitio el príncipe hace oír su voz llorosa, irá a la re--gión de los muertos porque así lo manda "aquél por quien todo vive", pero siente desasosiego al pensar que tal vez en su tierra de Acol--huacan se dispersarán sus vasallos. El efecto producido por la apa--rición en escena del rey muerto no puede ser más dramático y si si--tuamos la representación no a pleno día sino al caer la tarde e ilu--minamos la escena con braseros y antorchas encendidas entonces ten--dremos un escenario poblado de sombras propicio para este drama en--el que el príncipe muerto aparece de pronto adornado con sus ricas--vestiduras y joyas que resplandecen al contacto de la luz de las -- antorchas y despliegan sus destellos como luces venidas del más - - allá.

El asunto del poema es honrar la memoria del príncipe Neza--hualcoyotl, éste asunto se ve adornado con monólogos de un poeta --

que habla de que "solo el canto es nuestra gala" y de que "nadie — tiene casa propia en la tierra", porque todos hemos de dejar "las bellas flores". Reflexiona acerca de que una sola vez venimos a la tierra y no debemos esperar regreso alguno después de la muerte. Al terminar su reflexión dice: "Yo cantor lloro al recordar a Nezahualcōyotl" y en un grito de desesperación lo invoca: "¡Ven, llega hasta acá!", pero como él mismo lo ha dicho momentos antes "no por vez segunda venimos a la tierra". Desolado el poeta arroja al suelo su atabal, llora al recordar a su amado príncipe y postrado ante la — vista de los espectadores queda inmóvil, mientras el telón de nuestra imaginación cae lentamente al final de este acto.

En el segundo tiempo nos habla Nezahualcōyotl desde la región del misterio, pide "cánticos floridos" y que "comience el baile". Sin embargo lo domina la nostalgia, se entristece porque piensa que su "fama florida", su "renombre de cantos" tiene que "dejar un día". Probablemente Nezahualcōyotl se aleja del escenario ejecutando algunos pasos de danza. Y bailando también aparecen en el tercer tiempo dos personajes disfrazados de aves que vuelven a recordarnos: "nadie tiene casa propia en la tierra".

En el cuarto tiempo un poeta alienta a los nobles guerreros para que olviden la tristeza por la muerte del rey y comiencen el baile adornándose con "sus anchos penachos de preciosa pluma". — Insiste nuevamente en que "¡Nadie tiene casa propia en la tierra!". Aparece el príncipe Nezahualpilli ataviado como el poeta lo pide, — llega vencedor de una batalla y trae consigo a un prisionero de No-noalco. Nezahualcōyotl ha muerto pero su nombre continuará a través de la bravura con que su hijo le haga cobrar nueva y más grande fama. El hecho de que aparezca un cautivo en la representación tiene su razón de ser ya que Moctezumá y Nezahualcōyotl establecieron en-

Anáhuac la guerra sagrada con el fin de obtener prisioneros para -- los sacrificios. La aparición del cautivo es simbólica, Nezahualpilli continuará alimentando al sol con los prisioneros de guerra y -- con ellos dará placer al dios.

En el quinto tiempo toda tristeza ha desaparecido porque -- en la casa de Nezahualcōyotl "la aurora se entrelaza" y sus flores, sus cantos son "jades florecientes" que están abriendo su corola. -- Sólo las flores y los cantos permanecen en la tierra." ;"Guerra hubo y pasó, / dicha fue y victoria" y ahora solo "fragantes flores"-- deben esparcirse y los guerreros deben agradecer con cantos al sol -- que les da como premio después de la muerte acompañarlo, combatir a su lado y contribuir a que "aquel por quien todo vive sobre el Anáhuac" extienda día tras día sus rayos benéficos.

Como puede verse a través de este poema la acción se limita a unos cuantos pasos de danza, cantar a Nezahualcōyotl, la aparición de éste en escena y el monólogo que entabla. Al parecer el tercer, cuarto y quinto tiempos no se relacionan con el asunto principal, sin embargo no se pueden suprimir porque aunque no lo parezca -- todos los elementos guardan una unidad. En el primer tiempo tenemos la tristeza de los vasallos de Nezahualcōyotl por su muerte. En el -- segundo Nezahualcōyotl se preocupa porque su fama termine con su vida. Las aves en el tercero nos recuerdan nuestra existencia pasajera aquí en la tierra. Se insiste mucho en este tema, lo cual nos muestra la honda preocupación de los nahuas por el más allá. El -- cuarto tiempo no es sino una respuesta a la inquietud del rey, Nezahualpilli, su hijo, honrará su memoria con hechos heroicos. Y en el -- quinto tiempo los guerreros concientes de su misión y de la brevedad de su vida deciden rezar con cantos y bailes de esa existencial-

efímera.

Resumiendo podemos decir que la acción se reduce primero, a la profunda tristeza que sienten todos; segundo, los corazones se llenan de ánimo al pensar en la misión que tienen aquí en la tierra y en la grata recompensa que recibirán. Los corazones no deben angustiarse porque aunque ellos mueran siempre habrá nuevos guerreros que ofrenden sus vidas para mantener la luz que alumbra al mundo. - Reánimo y tristeza es la característica de todos estos poemas. Después del reánimo todos se alegran y bailan, y con ese baile termina la representación.

Si analizamos otros poemas nos encontramos con la misma acción sencilla que se apoya en el Canto de Teoxinmac en la tristeza de Moctezuma y sus súbditos por la muerte de sus hermanos. Se nos recuerda que nadie aquí vivirá y que la única muerte honrosa es la de la guerra. El poeta Teoxinmac trata de alentar al rey para que olvide su melancolía y se regocije porque los príncipes están en la casa del Sol. En el tercer tiempo Moctezuma entona un canto en el que exalta el linaje de Axayácatl, linaje que perdurará para siempre. Termina el poeta con una alabanza a los mexicanos que han alcanzado gloria en la guerra.

La acción del Canto de los Viejos se relaciona con la derrotada sufrida por los mexicanos en Tajimaroa. Se habla de los esfuerzos de los mexicanos por ganar la batalla, Axayácatl pondera el valor de sus veteranos de la guerra, se siente triste, deshonrado por la destrucción de su ejército. Lloro al recordar a sus ancianos Aguilas y Tigres y desea que alguno de esos valerosos caballeros llegue a dar ánimo a sus soldados. Termina el poema con la risa de Axayácatl al ver las armas de mujer y los escudos de mujer de sus soldados. Su risa es a la vez que irónica, risa producida

por el dolor que le causa la derrota, es una risa loca. Tras ese -- ataque del que Axayácatl se recupera momentos después, el personaje queda sólo en la escena porque el coro asustado por la demencia del rey, se aleja. Al recuperarse se levanta de su trono y vuelto hacia los espectadores, con los brazos en actitud suplicante y con voz -- sonora que estremece el recinto clama: "¡Oh conquistadores de antaño, revivid!". La voz enardecida de Axayácatl sirve para llenar de ánimo y de valor a los guerreros que asisten a la representación.

Cuando asistimos a una obra de teatro, no podemos evitar-- fijar la atención en el vestuario y maquillaje de los actores y a -- veces nos impresiona sobre manera la perfección de las líneas del -- rostro, que hacen aparecer a un actor más viejo de lo que en reali-- dad es, porque así lo pide el papel que él representa. Cuando un -- actor se muestra en escena con vestidos majestuosos, pensamos que -- es un rey o un noble, en cambio cuando las ropas que lleva son mise-- rables sabemos que se trata de un pobre. Entre los nahuas, el actor salía a escena ataviado con la misma riqueza y pompa de la indumen-- taria de los dioses. Muy común era entre ellos el uso de orejeras -- de oro o de papel, cascabeles en las piernas, sandalías de hule o -- de cuero, tocados de plumas en la cabeza, brazaletes y collares de -- oro ó de turquesa. Además de las sonajas que llevaban en las manos -- para acompañarse en sus cantos. La riqueza de los mantos que usaban -- y de los mactles pone de manifiesto el gusto por los colores vivos, como el del dios Omácatl (Dos Caña) "que llevaba un manto de corde-- les con ribete de anillos rojos".

El maquillaje está íntimamente ligado al vestuario, ya que -- ambos guardan "una relación de mutuo apoyo y de armonía de colores--

en que entonces como ahora se habrá cifrado la elegancia"<sup>83</sup>. La pintura negra, azul o verde hace resaltar los rasgos de la cara si se aplica en ella, cosa muy importante en un actor. Con la ayuda de -- las máscaras de que ya se ha hablado anteriormente se logra tener -- un rostro viejo o una cara alegre; pero no todos los personajes llevaban máscaras y aquellos que aparecían con su propio rostro, porque así lo requería el papel que les tocaba representar en la obra, se maquillaban de diversas maneras, inspirándose en la pintura facial que sus dioses llevaban. Así tenemos rostros con rayas blancas o negras, mitad rojo y mitad amarillo, o mitad rojo y mitad negro, o sólo amarillo, de tiza o rojo; y los labios de rojo vivo; a veces círculos negros alrededor de los ojos, y el cuerpo "rayado de tiza" o al natural cubierto con los mantos preciosos.<sup>84</sup>

Por lo que se refiere a los movimientos de pies y manos, Sahagún da algunas noticias al describir las fiestas religiosas y -- las innumerables danzas que en ellas se llevaban a cabo. En el baile denominado Toxachocholoa, las doncellas y los sacerdotes, al -- dar los giros saltaban. Los sacerdotes con sus cetros de palma en -- cuya punta iba una flor de pluma negra llegaban al suelo con el centro, ejecutando algunos pasos rítmicos al son de los instrumentos -- musicales. Acostumbraban también danzar asidos de las manos y culebreando, o asidos de guirnaldas o cuerdas y bailaban con gran prisa saltando y corriendo. Otras veces, según la música lo requería, no se daban vueltas ni se meneaban las manos ni las cabezas, solamente se ejecutaban algunos pasos al compás del son y del canto. En las -- manos llevaban bastones o flores y cuando bailaban, alzaban el bas-

tón o las flores al compás del baile. Otros llevaban teas encendidas y con la música y las teas realizaban evoluciones rítmicas, según lo requiera la representación.

Los movimientos acompasados del cuerpo iban de acuerdo con la melodía, lo mismo la elevación de los brazos y de la voz, como corresponde a un buen actor. Entre los consejos que el príncipe Hamlet da a los comediantes que representan en su palacio esta la moderación al recitar, la soltura y naturalidad, y, sobre todo que "la acción responda a la palabra y la palabra a la acción"<sup>17</sup>. Y este principio era ya utilizado por los nahuas, su emoción personal, su voz fuerte o débil respondía siempre a la acción que estaban ejecutando. Las tonalidades diferentes, el énfasis en la pronunciación, nos vienen a demostrar que aunque apenas se iniciaban en el campo de la dramática, tenían ya elementos con los que lograrían alcanzar en unos años más la perfección requerida, pero la rueda de la fortuna no giró siempre a su favor y las bases que existían se perdieron para siempre.

## 5. LA FORMA DE REPRESENTACION

Aquellos que alguna vez han detenido su paso apresurado - frente a los espaciosos atrios de la Villa de Guadalupe o de la Catedral Metropolitana, podrán recordar a los danzantes que bailan durante horas bajo el ardiente sol. Algunos en grupos numerosos, - otros más pequeños, pero todos danzan ataviados con sus escudos de pluma, cascabeles en los pies, macanas en las manos, penachos de pluma en la cabeza y una capa larga que a veces es de pluma o a veces de tela adornada con grecas. Las danzas que ejecutan son reminiscencias de aquéllas con que honraban a sus dioses antes de la Conquista y que se han ido transmitiendo de generación en generación hasta llegar a nuestros días. Claro está que se ha perdido la solemnidad de antaño en las representaciones y en el vestuario y aún en los mismos instrumentos musicales con que se acompañan. Pero aún así la música conserva ese ritmo monótono y a veces cansado al son del cual bailan. Sorprende la habilidad con que mueven los pies al danzar, algunos tienen tanta destreza que a pesar de estar descalzos bailan de puntas como lo hacen las bailarinas de ballet y se sostienen en un sólo dedo y apoyados en él bailan. Si en la actualidad podemos ver estos espectáculos deformados que tanto atraen la mirada de los extranjeros y, rara vez las nuestras, debemos pensar que en la antigüedad no sólo nos sorprenderían, sino que nos llenarían de asombro por la forma de danzar y por la maravilla y riqueza de los atavíos que usaban. Como recuerdo de aquellas solemnísimas danzas quedan algunas representaciones en las que se simboliza un combate, añoranza tal vez de aquella lucha simbólica de la fiesta - te Tlacaxipehualistli o de las guerras floridas que tenían lugar --

entre mexicanos y tlaxcaltecas para obtener cautivos, víctimas destinadas al sacrificio en las diversas ceremonias que realizaban durante el año. En otras de sus danzas representan ceremonias fúnebres y bailan alrededor del cuerpo de una anciana que permanece tendida bajo el calor abrasador del piso del atrio. Hay otros grupos que conservan mejor sus tradiciones, actúan por parejas y cantan -- acompañados de mandolinas: una pareja de ancianos entona las hazañas del rey Cuauhtémoc acompañándose de sus instrumentos musicales, los ancianos hacen una pausa en el canto, pero la música continúa.-- Después de la pausa, una pareja joven responde a los ancianos, y así se van alternando en los cantos.

Pero todo esto pertenece a nuestro siglo veinte, y lo que nos interesa estudiar, es aquéllo que ocurrió en la época anterior a la Conquista. Por eso vayamos al atrio del templo mayor y a las plazas en donde tiene lugar la celebración de la fiesta religiosa.-- Un numeroso grupo de danzantes, adornados con ricas vestiduras, se encuentra en la plaza. La música ocupa el centro y, junto a ella, -- danzan los señores "formando dos, tres, o más círculos", según el número que concurre; "a distancia de estos círculos se forman otros concéntricos a los primeros, y, a distancia de estos segundos, -- otros círculos mucho mayores, que ordinariamente se componían de jóvenes"<sup>86</sup>. Todos describen su círculo al danzar y ninguno discrepa -- de la rectitud de su rayo o línea. Los de los círculos menores se -- mueven "con lentitud y gravedad por ser menor el espacio" que -- corren, y este es el lugar de los señores y ancianos. Los que ocupan las extremidades exteriores de la línea se mueven con "suma ligereza para no perder la rectitud de su línea ni faltar al compás de -- los señores"<sup>87</sup>. Participan en estas danzas más de mil personas y a veces su número llega a dos mil. Junto al teponaztli y el huehuetl -- se encuentran dos cantores, ellos inician los "primeros cantos que--

van en tono bajo, como bemolados, y despacio"<sup>88</sup>, el primer canto es conforme a la fiesta, el cantor entona un poema en que "refiere las hazañas de los señores de la gentilidad"<sup>89</sup>. Le responde todo el coro, que lo sigue juntamente con el baile. "Los atabales, el canto y los bailadores, todos llevan su compás tan concertado y todos son conformes, que no discrepa uno de otro una jota"<sup>90</sup>.

Cada uno de los versos del cantar repiten tres o cuatro veces y todos cantan bien entonados. Al terminar un cantar, que por lo general dura una hora, el atabal muda el tono y "todos cesan de cantar, e hecho ciertos compases de intervalo en el canto, mas no en el baile, luego los maestros echan otro cantar un poco más alto y el compás más vivo, y así van subiendo los cantos y mudando los tonos y sonadas"<sup>91</sup>. En los intervalos que dejan las líneas, danzan algunos bufones, "remedando en sus trajes diferentes naciones y animales y haciendo varias acciones ridículas para divertir más a los espectadores"<sup>92</sup>. Cuando un grupo de danzantes se fatigaba, era substituído por otro y así se mantenía el baile "por seis u ocho horas continuas"<sup>93</sup>. "Desde la hora de vísperas hasta la noche, los cantos y bailes se van avivando y alzando los tonos y la sonada"<sup>94</sup>.

Había también danzas que bailaban en los palacios o en los templos; "se componían de pocos danzantes, formados por lo común en dos líneas rectas y paralelas que a ratos danzaban con las caras vueltas hacia una extremidad de su línea, a ratos mirando cada uno al correspondiente de la otra línea, o entreverándose los de una línea con los de la otra y permutando de lugar; a ratos desprendiéndose uno de una línea y otro de la otra, danzaban solos en el espacio interpuestos entre ambas líneas, cesando entre tanto los demás"<sup>95</sup>.

Sahagún registra diferentes formas de bailes que nos dan una idea de como eran las danzas que los actores ejecutaban en sus representaciones. En la fiesta dedicada a Uixtocihuatl, diosa de la sal, la doncella que la caracterizaba bailaba durante diez días -- acompañada de todas las mujeres que hacían sal: viejas, mozas y muchachas, todas bailaban cogidas" las unas de las otras con unas pequeñas cuerdas, la una asía del un cabo de la cuerda, la otra del otro, y así iban bailando; llevaban todas guirnaldas en las cabezas"<sup>96</sup>; decían un cantar "en tiple muy alto" y algunos viejos iban delante de ellas "guiándolas y rigiendo el cantar". Las gentes que miraban el areito tenían en las manos flores amarillas de cempoalxó chiti.

En el octavo mes del año tenía lugar "la gran fiesta de los señores" (huey tecuilhuitl). Al ponerse el sol se encendían los braseros que estaban en el patio de los templos y "a la lumbre de aquel fuego y llama cantaban y bailaban"<sup>97</sup>. Salían los cantores "de las casas que eran sus aposentos y cantando y bailando de dos en dos hombres y en medio de cada dos hombres una mujer"<sup>98</sup>. Los que hacían el areito eran gente escogida "capitanes y otros valientes -- hombres ejercitados en las cosas de la guerra; éstos que llevaban las mujeres entre sí, (las) llevaban asidas de las manos"<sup>99</sup>. Los soldados bisoños llevaban "hachas de teas encendidas delante de sí, cuando iban danzando". El señor a veces participaba en este baile. Todos los que danzaban "unos iban asidos por las manos, otros echaban los brazos -- señero, abrazándole por la cintura; todos -- llevaban un compés en el alzar del pie y en el echar del paso adelante, y en el volver atrás -- en el hacer de las vueltas: danzaban-

por entre los candeleros o fogones, haciendo contrapeso entre ellos, danzaban hasta bien noche (y) cesaban a la hora de las nueve de la noche"<sup>100</sup>.

En el baile llamado nematlaxo (petición), a honra de Toci, la madre de los dioses, todos iban "ordenados en cuatro rengles y bailaban, no cantaban en este baile; iban andando y callando, y -- llevaban en ambas manos unas flores de cempoalxóchitl, no compuestas sino cortadas con la misma rama"<sup>101</sup>. Ningún "meneo hacían con los pies ni con el cuerpo, sino solamente con las manos bajándolas y levantándolas a compás del atabal, (y) guardaban la ordenanza con gran cuidado, de manera que nadie discrepase del otro"<sup>102</sup>. El baile comenzaba hacia la tarde y acababa al ponerse el sol. En este baile duraban ocho días y al término de ellos las mujeres médicas, viejas y mozas hacían una escaramuza o pelea, partidas en dos escuadrones, para regocijar a la doncella que había de morir en honor de Toci. La escaramuza duraba cuatro días, las mujeres se arrojaban "pellas hechas de hojas de espadañas" y "hojas de tunas" y flores de cempoalxóchitl.

Estas y otras descripciones nos muestran la infinidad de bailes que había entre los nahuas. Dentro de la danza encontramos las representaciones de las diversas divinidades. Pero las funciones de los nahuas no se limitan sólo a los bailes, sino que existían verdaderos teatros destinados exclusivamente para proporcionar un rato de diversión a la gran masa popular. Por lo general las actuaciones eran cómicas, ya que el pueblo no se iba a divertir con la escenificación de asuntos serios, que les hicieran meditar sobre el más allá, ésto quedaba para los príncipes y los sabios, pero no-

para el pueblo que gozaba con temas ligeros y de poca importancia.- Una vez terminado el sacrificio de los cautivos, y "después de haber comido, se juntaba toda la gente"<sup>103</sup> en el lugar destinado a la representación. Hernán Cortés nos habla de "uno como teatro hecho de cal" que estaba en la plaza del mercado de Tlaltelolco y en donde "los representantes" se ponían para que toda la "gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudiesen -- ver lo que se hacía"<sup>104</sup>. Durán y Acosta describen un pequeño teatro de treinta pies en cuadro muy encalado que se encontraba en el templo de Quetzalcóatl. El día de la fiesta de este dios adornaban el teatro con arcos hechos de diversas flores y rica plumería, colgaban también pájaros y conejos y "otras cosas festivas y a la vista apacibles". Había ese día diversos entremeses, como el de un buboso que fingía estar muy lastimado de las bubas, se quejaba de "los dolores que sentía mezclando muchas graciosas palabras y dichos con que hacía mover a la gente a risa". Al acabar ese entremés hacían otro de dos ciegos y de dos lagañosos, "entre estos cuatro pasaba una graciosa contienda y muy donosos dichos motejándose los ciegos con los lagañosos"<sup>105</sup>. Al finalizar el entremés "representaban un moscón y un escarabajo" y salían vestidos como estos animales, uno hacía zumbido como mosca y se llegaba a la carne, el otro se metía en la basura. Los entremeses "causaban mucha risa y contento" a los indígenas. La razón que había para interpretar a esos personajes, era porque Quetzalcóatl se tenía por abogado de esas enfermedades y los actores le pedían la salud. Detrás de la comicidad, que era sólo externa, se escondía el verdadero significado de la representación: afianzar en el pueblo la fe en sus divinidades. Una vez que terminaba la función "hacían un mitote o baile con todos los personajes que habían actuado" y así concluía la fiesta.

En las casas reales "de grandes y hermosas salas" y "con muchos aposentos muy bien obrados", en jardines muy frescos, de muchos árboles y flores olorosas, "con albercas de agua dulce", miradores "con hermosos corredores y salas", se reúnen los príncipes y los caballeros Aguilas y Tigres para distraerse en concursos poéticos, componen cantos y ballan, y asisten a las escenificaciones de sucesos notables de conquistas pasadas. En una sala denominada "el Lugar de los Atabales" se entonan hermosos cantos al son de "flautas de esmeraldas" y "trompetas de oro", ahí "relucientes flores -- ciñen el corazón del poeta" y éste tañe "su tamboril incrustado de esmeraldas". Es la mansión en donde se yerguen árboles enflorados y los poetas, "cual colibrís floridos", se deleitan "aspirando su -- olor" y, como cantores de flores, componen "mariposas de canto" que brotan de su alma y sirven de deleite a su corazón.<sup>106</sup>

En las justas poéticas se agrupan solamente nobles. Al -- Concurso de Poetas en Casa de Tecayehuatzin asisten los príncipes -- Quiauhtzin, rey de Ayapanco; Tepolohuatl; Motenehuatzin; el rey de Ayocuan y otros personajes reales. Todos se reúnen en casa de Tecayehuatzin, rey de Huejotzingo. Los príncipes "adornados de piedras preciosas y ceñidos de joyeles" van tomando uno a uno la palabra para expresar con su canto lo efímero de nuestra existencia sobre la tierra en donde "¡sólo una vez hemos venido a vivir!". Los príncipes poetas están concientes de que lo único que perdura "en la morada del que da la vida" son los cantos floridos. El rey Tecayehuatzin toma la palabra y pide a todos los príncipes que gocen porque "en lluvia de flores preciosas blancas y fragantes/ se desata vuestra amistad". Un poeta dice a Tecayehuatzin que todos aquéllos que han ido a su casa "de cualquier parte que sean/ sobre la alfombra tejida de flores en tu honor/ allí los príncipes te aclaman". Cantan -- los príncipes uno a uno y cuando toca el turno a Monencauhtzin, un poeta pide a todos que lo escuchen: "Oid, rumores y gorjea en las --

ramas de los árboles enflorados/ hace oír su cascabel de oro que sa  
cude y el trepitar de sus sonajas/ el ave preciosa, el príncipe - -  
Monencauhtzin/ que con matizados revoloteos abre sus alas y vuela/-  
 en el Lugar de los Atabales"<sup>107</sup>. El príncipe adornado con preciosas  
 vestiduras y una capa de plumas ricas danza alrededor del "Arbol Flo  
rido", símbolo de la misteriosa región del Tamoanchan, de donde pro  
cede la vida del hombre y de los cantos. Ese Arbol se reproducía --  
 en los patios dispuestos para las justas poéticas.

La representación comienza con cantos y música, éstos son  
 interrumpidos por la danza, cesa ésta y continúa el canto hasta ter  
minar el poema. Como el Sol es sobre las flores "el príncipe caudi-  
 llo de los poetas", los guerreros embriagados de flores piden: "ha-  
 ced festejo, oh príncipes:/ enlácese la bella danza en la mansión -  
 de nuestro padre el Sol"<sup>108</sup>. Un poeta pide que: "Empiece el baile:-  
 cantad amigos míos". En la Embajada de Huejotzingo el enviado ento-  
 na "hermosos cantos" al "son de flautas de esmeraldas"y tañe "una -  
 trompeta de oro". En otros de los poemas dramáticos los personajes-  
 bailan con sus sonajas, junto al tambor; otro personaje: Yoyontzin-  
toma sus flores y su abanico y baila con ellos;<sup>109</sup> el príncipe Net-  
zahualcóyotl llega como "florido faisán blanco", en su mano ostenta  
 un "abanico de plumas de quetzal", que agita al son de la música.<sup>110</sup>  
 Todos hacen agasajo y "agitación de trompetas junto al tambor"<sup>111</sup>. Se-  
 adornan con collares de flores. Hay que gozar de la vida, porque --  
 ésta es breve.

El propio Moctezuma tenía en una de las salas de palacio-  
 cantores que lo distraían y en algunas ocasiones contemplaba espec-  
 táculos graciosos. Un personaje de "rostro alegre", de "rostro ri-  
 sueño", llega a ofrecer flores gratas al corazón de Moctezuma. Apa-  
 rece vestido de Ciervo. Con él vienen otros personajes que se jun--

tan para ver como "en sus ramas celebra al dios/ el precioso faisán, nosotros que vivimos en esas ramas y vivimos cantando". Son personajes que se presentan vestidos de pájaros y otro de faisán, todos -- hacen algarabía y bailan. Canta "el de la cara risueña/ cual tordo-precioso"; luego otro personaje nos dice: "El Conejo Ensangrentado-junto a los arroyos/ se derrama en flores: védle oh príncipes". Sale un personaje más: una "mariposa dorada" que "liba las flores", -- después un ave quetzal. Todos son personajes animales que bailan y cantan y al hacerlo imitan a los animales que cada uno representa.- Sabemos que copian la realidad porque un personaje de nombre Chahui chalotzin se presenta y canta: "Oid como desgranó mis rumorosos cantares/ al son de mi compañera, la enflorada cítara de tortuga", y -- más adelante: "Oid, oid bien canto: yo soy ladrón de cantos"<sup>112</sup>. -- Como decorado tenemos el Arbol Florido del cual descenden las aves, un arroyo cristalino y flores a su alrededor, todo lo cual nos hace suponer que la representación se llevaba a cabo en los preciosos -- jardines, huertas y estanques del palacio real, o en alguno de los aposentos decorado de esa manera. Que eran afectos a los decorados, lo demuestra el gusto por llenar de flores olorosas el teatro que -- había en el templo de Quetzalcóatl y colgar mil cosas para adornarlo más. Enramaban y componían de rosas sus personas, sus templos, -- sus casas y las calles de la ciudad, como nos dice Durán en la fiesta de Xochiquetzalli. Tenían una habilidad extraordinaria para hacer cosas contrahechas: pájaros, papagayos, leones, prados con yerbas y flores, hongos, árboles, cerros, etc. Algunas de las aves las hacían "contrahechas de oro y pluma, que era cosa muy de mirar", -- dice Motolinía.

113

No siempre se prestaba la obra que se iba a representar -- para montar el escenario. Por ejemplo en el poema de la Huida de --

Quetzalcóatl, el poeta se limita a decir en donde tiene lugar la representación y nos invita a que reconstruyamos el escenario con -- nuestra imaginación: nos hace pensar en la "Casa de Madera" que -- existió en Tula y fue la morada de Quetzalcóatl.

En la mayoría de los poemas hay un prólogo en el que el -- poeta indica el motivo de su canto o bien presenta el lugar donde -- ocurrió la acción. Después del prólogo hay un intermedio con canto -- y baile. En algunos casos esta parte musical es representada por un grupo no muy numeroso de personas al que bien podemos dar el nombre de coro. En el Canto de Teoxinmac el coro pregunta a los héroes -- muertos en el combate: "¿A dónde vais, a dónde vais?". En el Canto de los Viejos, Axayácatl dialoga con un grupo de veteranos de la -- guerra. El coro en el poema de Quetzalcóatl se lamenta: "¿Cómo quedarán abandonados tus patios? ¿Cómo quedarán desolados tus palacios?" Es probable que el coro apareciera en escena lentamente precedido -- de algún personaje que tañía la flauta, ya que en los poemas se alu -- de mucho a ese instrumento musical. De un lado del estrado o del pa -- tio en donde tenía lugar la representación se colocaba la música: -- atabales (teponaztlis), sonajas (oyohualli), cítaras (mecahuehuetl), y flautas (vilacapitztlis). El coro al llegar a la escena se ponía -- junto a la orquesta; danzaba de vez en cuando y respondía a los de -- más personajes. Como si hubiera eco en el lugar donde se realiza la función, el coro repetía las últimas palabras de los protagonistas. Al finalizar la representación el coro se aleja con la misma lenti -- tud con la que aparece. El aplauso del público lo acompaña y, cuan -- do la escena queda vacía, la música suena con tonos diferentes y -- público y actores irrumpen en una danza general. Volvemos al presen -- te y esa imagen del pasado se va perdiendo en la lejanía del tiempo

y sólo oímos el ruido de los cascabeles y del tambor que nos hace -  
alejarse del atrio de la Basílica de Guadalupe.

## 6. POEMAS TEATRALES QUE SE CONSERVAN

El Manuscrito de Cantares Mexicanos de la Biblioteca Nacional recoge sesenta y ocho cantares, de ellos una parte pertenece a la época prehispánica y la otra a la postcortesiana. De ese grupo de poemas los que a nosotros nos interesa conocer son los que se cantaban en las danzas al "son del tambor mayor o teponaztli, y por eso reciben el nombre de teponazcuicatli (cantos del teponaztli). -- Están divididos en varias etapas o momentos de danza, y, conforme a ellas, varía tanto la forma del ritmo, como el tenor de la materia- y hasta la forma poética"<sup>114</sup>. Son los poemas que el Padre Garibay - considera como melodramáticos, y, en verdad lo son, porque en ellos aparecen personajes que se disfrazan e imitan a otros seres, ya sean hombres o animales, como es el caso del Canto de los Viejos, en don- de además de simular a personajes ancianos, se remeda la manera de- hablar de los michoacanos; lo mismo ocurre en la Embajada de Huejot zingo en donde se emula el lenguaje dulce de los tlaxcaltecas. En - el fragmento del Canto de Totoquihuatzin el artista toma la figura- de un pájaro: encubre su rostro con una máscara de ave y complemen- ta su disfraz con alas del mismo animal.

Dentro de estos poemas encontramos algunos en los que se- habla de la hermosura del gran lago color de turquesa y de las pre- ciosas aves que habitan en sus alrededores; de las flores perfuma- das que adornan los jardines del palacio real. Tema preferido es el de la muerte, la preocupación porque nos hemos de ir y hemos de de- jar todo lo bello de la vida. Ante la incertidumbre del más allá, - los poetas se preguntan: ¿a dónde iremos?. Se evocan pasajes histó- ricos de batallas muy famosas, y se recuerda a los valerosos capita

nes que en ellas murieron, como sucede en la serie de poemas destinados a recordar a Tlacahuepan. La mayoría de los temas se relacionan con la guerra, cosa nada extraña en un pueblo cuya principal ocupación era la de salir a combatir con el fin de obtener cautivos para los sacrificios humanos a honra de sus dioses.

Algunos de los poemas eran más divulgados que otros, gustaban más y a eso se debe que en el Manuscrito se encuentre el mismo poema dos o tres veces. El copista sólo recogió los cantos sin fijarse si había repeticiones o variantes de un mismo poema. Todos estos cantos se conservaron por tradición oral, guardados en la memoria de los ancianos y transmitidos de generación en generación. Sahagún hizo que los mismos indios escribieran los cantares. "Que el colector del Manuscrito era un indio, se ve claramente por ciertos errores de gramática castellana que aparecen en las escasas frases en esta lengua escritas"<sup>115</sup>. En los poemas en donde se mencionan nombres de dioses nahuas aparecen correcciones hechas seguramente por el recién convertido copista o por el fraile que lo asesoraba. Prueba ésta de la autenticidad de esos poemas. Coinciden los historiadores en la oscuridad de las cantigas. Sahagún las compara con "un bosque o arcabuco, lleno de muy espesas breñas", tienen "tanto artificio" que no se puede entender "lo que en ellos se trata"<sup>116</sup>. Los poetas logran el artificio por medio del paralelismo, en que "la idea se expresa con insistencia y en diversas frases que se correlacionan, ya sea por complemento, ya sea por antítesis, ya sea por simple simetría"<sup>117</sup>.

Esforzáos: nadie aquí vivirá.

Aun los príncipes vienen a morir.<sup>118</sup>

Alégrate y se feliz porque no siempre aquí (viviremos)

tenemos que irnos a su casa  
 tenemos un préstamo sobre la tierra  
 tenemos prestadas las fragantes flores.<sup>119</sup>

Disfrasismo, "o sea la expresión de un concepto mediante dos términos más o menos sinonímicos"<sup>120</sup>.

¡Ay de mí; Estoy atrapado, vencido, arruinado.<sup>121</sup>  
 Lloro, me siento desolado<sup>122</sup>.

Estríbillo. Cada estrofa del poema se cierra con la repetición de "un mismo complejo de imágenes".

En el estrado florido de las Aguilas  
 Teoxinmac  
 rodéa con sus flores este bello canto.  
 - Mi príncipe chichimeca Moctecuzoma,  
 ¿acaso están ahora en fila en la región de los muertos?  
 ¿acaso lloran en la escalera de jade y en las orillas  
 del río sagrado?  
 Hay brote de esmeraldas, de plumas de quetzal  
 brillo de flores de oro en tu casa.  
 - Mi príncipe chichimeca Moctecuzoma,  
 ¿acaso están en fila en la región de los muertos?  
 ¿acaso lloran en la escalera de jade y en las orillas  
 del río sagrado? 123.

El estríbillo se relaciona con la danza y el canto. La repetición al final de una estrofa corresponde al coro, ya que se nota claramente el cambio de personajes.

A continuación se da la lista de los poemas prehispánicos que tienen carácter melodramático:

1. Huida de Quetzalcóatl, f. 26 v.
2. Embajada de Huejotzingo ante Moctezuma, f.27 v.
3. Canto de Netzahualcóyotl, f. 28 v.
4. Canto de Totoquihuatzin (fragmento), f. 30 v.
5. Canto de Tlacahuepan, f. 31 ss.
6. Poema de Tececpouhqui, f. 36 r.
7. Saludo de Netzahualcóyotl a Ilhuicamina, f.66 v.
8. Huasteco, f. 65 r.
9. II Canto huasteco, f. 67.
10. Canto de Teoxinmac, f. 69 v.
11. Canto en ccrcurso, f. 68 r.
12. Chalcacihua-cuicatl, (canto de las mujeres de -- Chalco) f. 72 v.
13. Canto de los Viejos, f. 73 v.
14. Canto de las tórtolas, f. 74 v.
15. Canto de conejos y tórtolas, f. 77 v.
16. Huexotzinca cuicatl, f. 79 r.

La poesía de etapa cristiana se distingue de la prehispánica por la infinidad de ideas evangélicas, los temas cambian aunque la forma del texto sea la misma primitiva. Encontramos poemas dedicados a la Virgen María, al nacimiento de Jesucristo, como el precioso poema llamado Cozacuicatl (canto del collar). Los misioneros en la difícil tarea de la catequización de los indios se los quisieron atraer por medio de pequeñas representaciones Bíblicas, compusieron para ellos varios poemas dramáticos e hicieron que los mismos indios encarnaran a los personajes y los reprodujeran en los

escenarios, que ellos mismos construían. Motolinía nos habla de la reproducción que hicieron del Paraíso Terrenal, de la escenificación de la Caida de Nuestros Primeros Padres en el año de 1539; de los autos referentes a la Vida del Bautista que se representaron el día de San Juan del año de 1538 en Tlaxcala. Las fechas son muy tempranas y nos muestran el tesón con el que los frailes trabajaban en la conversión de los indios. Muchos abrazaron la fe cristiana e, — inspirados en la nueva religión, compusieron cantos en alabanza de la Santísima Virgen en un lenguaje tan tierno que parece demostrar el candoroso amor del alma reconciliada con Dios. Un amplio campo de estudio, además de interesante, nos ofrecen estos poemas dramáticos cristianos y lamentamos no poder estudiar por el momento las cantigas escritas en una mezcla de español y náhuatl en las que sigue viviendo el espíritu atrayente del alma indígena.

En la poesía de etapa cristiana encontramos los siguientes poemas:

1. Cozacuicatl (canto del collar), 1553, f. 37v.
2. Ciuaixmecuicatl (canto con rostro de mujeres), 1550, f. 38 v.
3. Cozolcuicatl (canto del arrullo), f. 39 v.
4. Tequiquirtilizcuicatl (canto del Salvador), 1565, f. 41.
5. Cihuacuicatl (canto de las mujeres), f. 42 v.
6. Michcuicatl (canto del pescado), f. 43 v.
7. Pilcuicatl (canto de niños), f. 46 r.
8. Cacaucuatl (canto de calandrias), f. 50 r.
9. Xopencuicatl (canto de primavera), f, 52 r.
10. Tlaxcaltecatl (canto de cosas tlaxcaltecas) f. 54r
11. Atequilizcuicatl (canto de la división de las — aguas), f. 56 v.

12. Tlanelauhqui teuccuicatl (verdadero canto de cabaleros), f.62, (híbrido).
13. Melahuac cuicatl (canto verdadero), f. 68, (híbrido).
14. Totocuicatl (canto de pájaros), f. 80 r.

## 7. ANALISIS DE ALGUNAS PIEZAS

De los poemas prehispánicos mencionados en el capítulo anterior, hemos escogido tres que se relacionan con la guerra: a) el Canto de Teoxinmac, que recuerda la batalla entre mexicanos y tlaxcaltecas en la falda del Matlalcueye; b) el Canto de los Viejos, — que hace memoria de la derrota que los mexicanos sufrieron a manos de los michoacanos en Tajimaroa (hoy Ciudad Hidalgo); y c) la Embajada de Huejotsingo, que solicita del rey Moctezuma la ayuda para pelear contra los tlaxcaltecas. Abundan en estos poemas las alusiones al agua divina, al agua florida, al cerro de la hoguera; palabras todas relacionadas con la guerra.

Acerca de los autores de los tres poemas, solo se conoce el nombre de Teoxinmac, como autor del primero; del segundo sabemos que lo compuso un anciano para infundir ánimo a los caballeros Aguilas y Tigres jóvenes; del tercer poema no se sabe el nombre del autor y está incompleto. En cuanto a las fechas, es difícil precisarlas. Los acontecimientos históricos a los que se refieren los tres poemas, ocurrieron en una época determinada, pero es seguro que los poemas fueron compuestos mucho después de esos acontecimientos. Así Tlacahuepan, personaje mencionado en el primer poema, muere entre los años de 1496 y 98; la batalla contra Michoacán tiene lugar en el reinado de Axayácatl (entre 1469 y 1481); y la acción del tercero ocurre cuando gobierna Moctezuma II (entre 1502 y 1520, según Tezozómoc).

a) Canto de Teoxinmac

El poeta Teoxinmac entona este canto como homenaje póstumo a la memoria de los valientes generales Tlacahuepan e Ixtlicuechahuac, que perecieron por los años de 1496 o 98 en la sangrienta-

batalla del Valle de Atlixco. Tlacahuepan e Ixtlicuechahuac fueron hijos de Axayácatl y de la princesa de Tula Mizquixahualtzin.<sup>124</sup> Tlacahuepan, hermano de Moctezuma II, solicitó de éste permiso para -- tomar la delantera en la batalla contra los huejotzingas; los enemigos, prevenidos del ataque, les salieron al encuentro antes de que llegaran a sus tierras, y atacaron a los mexicanos por Tlexcarti--tlan, Acapetlahuacan (Acapechocan ?) y Atlixco, con tanto ímpetu e ira, que hicieron grandes estragos en ellos<sup>125</sup>. El valiente y esforzado Tlacahuepan, "queriendo señalar su persona, metióse entre los enemigos, con tanta furia como hombre fuera de juicio, tanto que -- cuando quiso salir no pudo, porque le cercaron más de cien soldados"<sup>126</sup>. Para no caer prisionero, luchó con bravura contra sus enemigos hasta que sucumbió. Ixtlicuechahuac también murió en el campo de batalla, y con él su hermano Macuilmalinal, rey de Xochimilco y sexto hijo de Axayácatl<sup>127</sup>.

Moctezuma, al recibir la noticia de la muerte de sus hermanos y de los estragos hechos por sus enemigos en sus capitanes y -- soldados, sintió una gran tristeza, pero consolándose exclamó: "pues murieron como valientes hombres, peleando en campo, en gloriosa y -- suave muerte florida, y en florido campo, en batalla florecida de -- nosotros deseada"<sup>128</sup>. Se entenderán las palabras de Moctezuma y las alusiones del poema al agua florida, si recordamos que Huehue Motecuzoma y Netzahualcóyotl, para calmar la ira de los dioses después del hambre que sufrió el Anáhuac en 1455, establecieron "una guerra sagrada periódicamente, con Tlaxcala, Cholollan y Huexotzinco, para tener siempre cautivos que sacrificar a sus divinidades"<sup>129</sup>. Por -- eso los guerreros que caían en el combate divino recibían como premio ir a la casa del Sol, en donde había arboledas y bosques de variadas plantas y en donde, pasados cuatro años, las almas de los --

guerreros "se tornaban en diversos géneros de aves de pluma rica, y color, y andaban chupando todas las flores así en el cielo como en este mundo, como los zinzones lo hacen"<sup>130</sup>.

Por las palabras de Teoxinmac podemos reconstruir el escenario donde tiene lugar la representación: nos habla del "estrado florido de las águilas"; este lugar era una sala de ceremonias ubicada en uno de los aposentos de las casas reales, en el llamado quauhcalli o casa de las águilas, en donde se alojaban los caballeros que profesaban la milicia y que "volando como águilas en armas y valentía y en ánimo invencible por excelencia les llamaban águilas o tigres"<sup>131</sup>. El poeta es el primer personaje que aparece y se presenta solo; dirige la palabra a su señor Moctezuma, que se encuentra presente y le expresa la duda que tiene del más allá. Al mismo tiempo le dice que "hay brote de esmeraldas, de plumas de quetzal" y de "flores de oro" en su casa; con estos símbolos, que son los más preciados entre los nahuas, habla Teoxinmac de los guerreros que en ese momento acompañan a Moctezuma y que habitan el quauhcalli. Termina su presentación o introducción recordando a todos los presentes que "en la muralla del camino, en Acapechocan", y en la falda del Matlalcueye, los valientes príncipes, aderezados con plumas ricas, encontraron la muerte.

Se retira el poeta del escenario y, en lo que podríamos llamar escena segunda, aparece un personaje que hace el papel de Moctezuma, ataviado con una lanza, dardos de pluma fina y su "blanca pulsera". Nos dice que es el "chichimeca Moctecouzoma", es decir, el descendiente de los chichimecas, de aquellos feroces cazadores de arco y flecha, que se hicieron temidos y respetados por todas las naciones y cuya sola palabra significa nobleza y estimación.

En la escena tercera vuelve a aparecer el poeta y nos habla de lo poco que vale nuestra vida y de la única muerte delicio-

sa: la de la guerra; por eso todos la buscan. Tras lamentarse por la muerte de sus amados príncipes, el poeta se retira. Hay un intermedio con canto y baile ejecutado por el coro. Uno de los miembros del coro nos habla del Aguila Blanca y del pájaro quetzal que se están matizando dentro del cielo. El Aguila Blanca es designación mística del sol; el quetzaltototl o pájaro quetzal es un ave de plumas muy ricas, de pecho y cuello colorado; el tlauhquechol es un ave que vive en el agua y sus plumas son de color encarnado muy fino<sup>132</sup>. Estos tres elementos se refieren al sol y, al decir que se está matizando, se hace alusión al crepúsculo, durante el cual se oculta el sol y va tomando el cielo diversos matices. Continúa el canto y el baile.

En la escena cuarta hay un diálogo entre el coro y los príncipes. El coro les pregunta: "¿A dónde vais?" y ellos responden: "a la guerra." Se interrumpe la acción con cantos sin palabras para dar lugar a que aparezcan otros personajes ataviados con sus insignias guerreras y que simulan un combate en el escenario. Mientras tanto el coro, con sus constantes lamentaciones y sus palabras, trata de hacer más real la representación infundiendo en el ánimo de los espectadores una mayor emoción para hacerlos que participen en la acción. De este modo sus palabras dan vida al relato y los espectadores pueden ver el polvo que se levanta dentro de la batalla, al mismo tiempo que sienten el desaliento del dios Camaxtli porque Matlacuiyatzin y Macuilmalinaltzin pelean. Terminada la lucha, el coro vuelve a danzar.

Se cierra la escena quinta con un diálogo entre el poeta y el coro. El poeta pregunta: "¿A dónde en verdad iremos que no haya muerte?"; el coro contesta pidiendo a todos que se esfuercen en pensar que "nadie aquí vivirá". El corazón de Teoxinmac se siente destruido porque también los príncipes han muerto.

En el segundo tiempo el poeta Teorinmac habla de la casa de flores en donde se entretajan las aves color de fuego. Ese lugar puede referirse al interior del cielo en donde tiene su origen la poesía, la cual se representa por las flores y los cantos (xóchitlin cuicatl). El poeta canta y controlando un poco su alegría, calla por un momento para invitar a Moctezuma a que se alegre y sea feliz en esa reunión florida, pero Moctezuma no puede animarse porque siente soledad y amargura y en su corazón solo hay desolación de flores.

En la escena segunda Teorinmac invita a Moctezuma a cantar. Como se trata del rey, el poeta pule su lenguaje, de tal manera, que las palabras que salen de sus labios parecen más bien flores que va dejando tras de sí para adornar con lo más bello a su señor y rey. A continuación el poeta alude a las aves rojas y doradas que vuelan sobre el agua florida. Se refiere a la sangre que se derramó en el campo de batalla; sangre que es grata al sol, quien con sus rayos rojos y dorados la bebe. Alienta a Moctezuma para que se sosiegue porque entre árboles de cacao está la flor de la carne. Sigue canto y baile ejecutados al son de la música.

En la escena tercera el poeta pide a Moctezuma que fije su vista en lo alto del templo del sol; así lo hace, y entonces ve aparecer varios hombres con flores doradas: -- son los mensajeros-tlaxcaltecas que llevan en sus manos las flores simbólicas del color de los rayos del sol, con las cuales expresan a Moctezuma su descontento de la guerra florida. El sol reina sobre una estera pintada de flores; esa estera es el campo de batalla que se pinta con el agua florida, la sangre que tiñe el campo. Se cierra la escena con canto y baile.

En el tercer tiempo Moctezuma aparece cantando. Se lamenta en su canto de que se ha ido el otomí; no sabemos a quien se refiera Moctezuma. Tal vez sea a alguno de sus antepasados, porque -- luego habla de que nunca perecerá el "hermoso plumaje (la descendencia) del señor Axayácatl". En su canto Moctezuma vuelve a gemir por el otomí.

En la escena segunda de este tercer tiempo, aparece cantando el otomí al que ha hecho alusión Moctezuma. El otomí pide a todos que fortalezcan sus corazones "porque en verdad yo soy otomí!"

Continúa cantando el otomí y Moctezuma, con rostro alegre, nos dice: "Ahí está ya en pie/ en verdad ya levanta su bello canto/ ya toma sus flores/ y sus sonajas". El otomí se dirige a todos los espectadores con estas palabras: "Gozad/ porque en verdad yo soy otomí". A sus palabras sigue un canto alegre y música festiva. Se aleja del escenario cantando.

En la escena tercera Moctezuma entona un canto triste, a través del cual se aprecia que sufre por sus flores, por sus guerreros que tienen que morir constantemente. Expresa, en sencillas palabras, lo poco que vale el hombre; aún él, que es rey, se siente "como ardilla que trepa por los montes", impotente para desafiar a unos dios que le pide corazones humanos para mantener el dominio sobre sus vasallos; sabe que debe seguir alimentando esa religión sangrienta; lucha en su interior por tener paz; envidia a los hombres de -- Zotolan que sí encuentran quietud en su canto. Moctezuma se siente culpable de la sangre derramada, pero no puede impedir los sacrificios, porque en ellos reside la fuerza de su Imperio y éste se vendría abajo suprimiéndolos.

Por eso en la escena cuarta y última, el poeta expresa -- que se seguirán esparciendo las flores en el campo de batalla. Se --

cierra la representación con un canto y baile de todos los personajes que han actuado.

Los intérpretes del melodrama son: Teoxinmac, poeta-cantor; Moctezuma; un coro formado de guerreros; un otomí; los mensajeros tlaxcaltecas que llevan el reto de guerra; y un grupo de músicos que acompañan la representación. El poema dramático está dividido en tres actos o tiempos y cada uno de ellos en varias escenas o cuadros, que cambian constantemente. Aunque el texto de la pieza es breve, el canto y la danza alargan la función.

En el primer tiempo el autor nos plantea el motivo del canto, se introduce él dentro de la acción con reflexiones acerca de la guerra. La música y el baile se suceden insistentemente para dar lugar a la aparición del coro y de los héroes muertos. Hay nuevas reflexiones del poeta acerca de la muerte. Música.

En el segundo tiempo el mismo poeta nos introduce al escenario. Con su canto nos da algunas imágenes de la guerra. La música cierra las escenas.

En el tercer tiempo el poeta ha logrado reanimar a Moctezuma y éste canta alegre. Aparece el otomí que danza y canta. Nueva tristeza de Moctezuma. Canto y danza melancólica.

Por lo que hace al estilo, llaman nuestra atención las exquisitas palabras con que el poeta se dirige a Moctezuma, palabras que demuestran la delicadeza de sentimientos del alma náhuatl. A nosotros no se nos ocurriría comparar el corazón humano con jades y turquesas, lo más precioso entre los nahuas, y mucho menos con un "libro de pinturas", que guarda en su interior los más variados sentimientos y el más preciado tesoro que alienta la vida humana: el espíritu.

b) Canto de los Viejos

Como el Manuscrito de Cantares Mexicanos lo dice, este poema "lo mandó cantar el señor Axayácatl, cuando no pudo conquistar a los michoacanos, y tuvo que volverse de Tajimaroa, en donde no solo murieron muchos nobles y capitanes, sino que muchos soldados huyeron. Por no ser fuerte a causa de su vejez y porque acabarían con el señor Chichicha, un anciano hizo este canto"<sup>133</sup>.

Según la Crónica Mexicayotl de Tezozómoc y la Historia Chichimeca de Ixtlixóchitl, Axayácatl subió al trono en el año de 1469 y murió en 1481, por lo que podemos situar la fecha del acontecimiento del Canto de los viejos en los primeros años del reinado de este rey. Además, el poema alude a la victoria de Chalco, que estaba reciente, y aconteció en los últimos años del reinado de Moctezuma I. El poema nos habla también del rey de Michoacán Chichicha, pero según las descripciones que Durán, Tezozómoc y Romero Flores hacen de esta batalla, cuando aconteció la guerra contra los mexicanos reinaba Zizicpandácuare, "el rey niño", llamado así porque cuando heredó el trono — era muy joven. La razón por la que el copista del poema pone el nombre de Chichicha, llamado también Tzintzicha o Tanxaxhuan II, se debe a que Tzintzicha gobernaba en Michoacán cuando aconteció la llegada de los españoles y fue salvajemente martirizado por Nuño de Guzmán. El tormento de este rey estaba fresco en la mente de los mexicanos y como habían pasado algunos años de la batalla, el nombre del rey que encabezó los ejércitos contra los mexicanos se había olvidado y sólo se recordaba el de Tzintzicha.

Tlacacléel, sobrino del rey Itzcoatl, "príncipe de los -- ejércitos y el más valeroso y valiente que en toda la nación mexicana se ha hallado, y el hombre de mejor parecer y consejo que en las cosas de la guerra y en ardidés de ella se ha hallado entre -- ellos"<sup>134</sup>, sin cuyo parecer no osaba mandar ni Axayácatl ni ninguno de sus antepasados, quería probar el valor de los tarascos, experimentar sus fuerzas y ver si igualaban a las de los mexicanos, además de obtener prisioneros para el estreno de la piedra del sol.<sup>135</sup> Axayácatl aceptó el consejo de su tío, se alió con los tezcocanos, tecpanecas, chalcas, xochimilcas, otomites y matlatzincas, formó un numeroso ejército de veinticuatro mil hombres (treinta y dos mil -- trescientos según Tezozómoc) a los que reunió en Tlaximaloyan (Tajimaroa, hoy Ciudad Hidalgo, en el Estado de Michoacán) en donde estaban los límites entre los reinos de Michoacán y de México. "Avanzó hacia Zinapécuaro y fue a acampar en los llanos que están junto a Indaparapeo, a la orilla de la laguna de Quitzeo"<sup>136</sup>. El rey Zizicpandácuare con cuarenta mil hombres (cincuenta mil según Tezozómoc) "fue al encuentro de su poderoso rival, habiéndole derrotado después de dos días de sangrienta lucha"<sup>137</sup>.

Cuenta Durán que Axayácatl, al ver que el ejército tarasco los sobrepujaba en número, mostró flaqueza y los súbditos más -- cercanos a él lo animaron y le aconsejaron acometer y probar la ventura de morir o vencer. Tezozómoc en cambio pondera el valor del -- rey, que no se amedrentó y dijo: "vale mucho más nuestro ardimiento, y valerosos ánimos y corajes, que todos los del mundo y más -- cuando tenemos de nuestra parte a nuestro Tetzahuitl"<sup>138</sup> abusión, y aire sutil de nuestro dios Huitzilopochtli, y tengo firme esperanza

en él que venceremos a estos enemigos"<sup>139</sup>. Dentro del combate el mismo rey alienta a sus soldados para que ganen honra peleando valerosamente. Cuando la derrota es inminente los ancianos capitanes aconsejan al rey la retirada. Axayácatl, con su gente herida y afrentado por la derrota, se retira y llora su desgracia. La ciudad entera se pone de luto y acompaña con lágrimas de dolor el regreso del rey y la muerte de sus hijos, padres y hermanos. Tlacaélel consuela a Axayácatl con estas palabras: "hijo no desfallezca tu corazón; esfuérzate, que no murieron tus vasallos tras los tizones, nihilando como mujeres, sino en campo, peleando por el engrandecimiento de tu corona y por la honra de su patria, y tanta honra ganaron ellos muriendo, como otras veces venciendo"<sup>140</sup>. Los guerreros han muerto en campos floridos, con muerte honrosa y con alegría en sus almas porque con sus vidas darán nueva luz al mundo.

El poema, que se basa en este hecho histórico, está dividido en cuatro partes o tiempos y se representa ante los caballeros Águilas y Tigres. En el primer tiempo un grupo de personajes con máscaras de viejitos y cabello blanco se dirige hacia el centro del escenario; aunque su paso es lento, caminan con seguridad y firmeza. Llevan el cuerpo pintado de rojo y amarillo, que son los colores de la guerra; sus manos empuñan rodelas, flechas, arcos y demás armas guerreras. Completa su adorno un plumaje de diversos colores en la cabeza, brazaletes, collares de piedras preciosas, cascabeles en las piernas y una preciosa manta labrada con curiosas figuras. Engalanados de esta manera y sonando a su paso los cascabeles que llevan en las piernas, preceden a los músicos que tocan el atabal, las trompetas y las sonajas. Mientras los ancianos se colocan alrededor del escenario, la música, que sigue tocando, toma su lugar a un la-

do del estrado. Cesa la música, o baja de tono, y los ancianos dialogan entre sí. Hablan del valor de los mexicanos en la guerra y -- comparan a ésta con la embriaguez, porque como tal saca fuera de sí a los guerreros, con la diferencia de que esta es una embriaguez -- divina. Habla luego un personaje de nombre Zacamaton y relata como los ancianos Aguilas Tlaoaelel y Cahualtzin, tíos de Axayácatl, se reunieron en consejo para determinar la guerra con el señor de Michoacán. Esta primera parte no es otra cosa que la introducción, el prólogo a la obra. Cada diálogo es acompañado de música y ésta muda de tono según los énfasis que el actor le da al canto. Indudablemente que estos poemas tenían que ensayarse para que los músicos supieran en qué parte de la pieza debían subir o bajar el tono.

En el segundo tiempo se nos presenta la escena de la guerra. Los ancianos permanecen en su sitio y se preguntan: "¿qué hacen los jefes?", porque ya no quieren morir, ni tomar prisioneros. Un grupo de jóvenes soldados combate a un lado del escenario, se ven rodeados de enemigos, los ancianos gritan: "disparad". La música levanta tonos cada vez más fuertes, se confunden los gritos de los jóvenes guerreros con el ruido de las trompetas y caracoles. De pronto la música baja de tono, unos guerreros caen, otros huyen, por fin el escenario se queda en silencio y cae el telón imaginario.

En el tercer tiempo, Axayácatl, el poderoso rey, protector de los humildes, aparece sentado sobre su trono en actitud meditativa, de vez en cuando lleva sus manos a la cabeza, la mueve como no creyendo lo que ocurre y al levantar su rostro no puede ocultar las lágrimas que se asoman a sus ojos. Se pregunta si acaso sus caballeros Aguilas y Tigres han perdido toda energía y valor y han -- vuelto hacia atrás. Pero los ancianos, que rodean el trono del rey,

se apresuran a consolarlo y, con la forma de cortesía propia de los ancianos, le dicen: "No sea eso nieto mío", no hay ningún retroceso porque nosotros estamos todavía aquí y seguiremos cogiendo flores - para el guerrero suriano; es decir, que seguirán peleando y atraparán cautivos para alimentar a Huitzilopochtli. Arayácatl continúa lamentándose: "¡Ay de mí, estoy vencido, arruinado, deshonrado". Se levanta de su asiento y, erguido con voz firme, se dirige a los caballeros Águilas y Tigres que asisten a la representación: "no descañéis, capitanes y soldados, porque vendréis a caer sobre el brasero del contrario y os quemaréis". El brasero u hoguera son símbolos de la guerra porque según el mito de la creación del sol, Nanahuatzin para convertirse en el astro se arrojó a una hoguera y después que se quemó apareció por el oriente convertido ya en el sol.- Cuenta también el mito que a Nanahuatzin lo siguieron un águila y un tigre; el águila se quemó toda, por eso su plumaje es oscuro y requemado; el tigre se medio quemó y quedó manchado<sup>141</sup>. Como el águila y el tigre acompañan siempre al sol, los guerreros tomaron esos nombres simbólicos y, cuando se habla de la hoguera, se hace alusión al mito solar. La hoguera no es otra que el campo de batalla, la piedra del sacrificio en donde se ofrendan los corazones humanos que han de alimentar al sol y darle fuerzas para seguir alumbrando al mundo.

Arayácatl comenta: "cada vez hacen más cosas tristes y -- ridículas mis nietos los mexicanos, se desbandaron por los cuatro lados, ya se hicieron viejos". Los ancianos a una sola voz, responden en coro: "floridos escudos estén en nuestras manos"; al tiempo-

que pronuncian estas palabras, levantan sus escudos y los muestran al rey, en señal de que aún quedan corazones fuertes, dispuestos a pelear con ánimo invencible; luego se vuelven hacia los espectadores y repiten de nuevo: "floridos escudos están en nuestras manos". Al instante los guerreros se ponen de pie, alzan sus escudos, arcos y flechas y, unificando sus voces, irrumpen en una serie de exclamaciones de júbilo que llenan todo el recinto. Es la mejor forma de alentar al rey, de demostrarle que el quauhcalli no está vacío, porque dentro de él quedan muchos soldados dispuestos a morir con honor en el campo de batalla.

En el cuarto tiempo aparece un personaje de nombre Tlecatzin, que abanica el fuego. Es otra imagen de la guerra. Tlecatzin sopla el fuego para que no se apague, y de igual manera los soldados deben avivar el fuego que brilla en el cielo y la manera de avivarlo es con la sangre humana. El fuego es igual al sol, porque ambos arden. A un lado de este personaje se encuentra el coro de ancianos, que continúa hablando al rey: "Aun vivimos vuestros abuelos, potentes son nuestras lanzas y dardos, nuestras saetas, nuestras flechas, con las que atemorizamos a nuestros contrarios. En verdad se hace vieja la gente, pero apenas es la vejez". Todavía no estamos chocheando nosotros los ancianos, tenemos fuerzas para luchar, nuestros brazos no son tan débiles que no puedan sostener una espada o temprar un arco. Axayácatl llora al recordar a los príncipes que mostraron gran valor en Chalco, en cuya guerra las armas aztecas se cubrieron de gloria porque pelearon con gente que se igualaba en valor a la de los mexicanos. Axayácatl anhela que al uno de esos capitanes aparezca para que vuelvan los gloriosos -

tiempos de antaño, pero como eso es imposible estalla en una risa - llena de dolor y se burla de las rodelas y armas femeninas de sus - capitanes. El coro se aleja lentamente de la escena mientras la música toca en tono suave; el rey permanece sentado en su trono, apoya sus brazos en las rodillas y con la cabeza entre sus manos continúa su llanto o simplemente su meditación. Cae el telón y la música cesa. Se oye el ruido de los espectadores que se levantan de sus asientos, el rumor se va alejando hasta quedar todo en el silencio más completo.

Los personajes que toman parte en este drama son: Axayácatl, un coro de ancianos y un poeta cantor. Por primera vez nos encontramos con un personaje que se siente infeliz, arruinado y, cuya angustia, lo hace tener momentos de profunda soledad. Todos los esfuerzos que los ancianos hacen por animarlo son inútiles porque nada es capaz de consolar a Axayácatl. El poema tiene la fuerza necesaria para conmover a los espectadores y, de los tres que analizamos, es el que me parece mejor logrado porque en él hay un clímax - que se da al final del segundo tiempo, que continúa con la misma intensidad al iniciarse el tercero y que va aumentando en el cuarto hasta que Axayácatl, desesperado, estalla en risa y llanto para liberarse de su dolor.

### c) Embajada de Huejotzingo

El Manuscrito de Cantares Mexicanos nos da el texto de la Embajada de Huejotzingo incompleto, por esta razón el análisis del poema nos es más difícil; de lo que hemos llamado tiempos en los poemas anteriores, falta uno de ellos, ya que sólo podemos hablar de dos tiempos en el poema que a continuación vamos a analizar. En el primero de ellos tenemos la presencia del enviado de Huejotzingo

y del rey Moctezuma, es decir, de los personajes que los representan y que aparecen vestidos de la misma manera que ellos. Al levantarse el telón Moctezuma se encuentra rodeado de servidores que lo abanicaban con hermosas plumas de garza, está sentado en su trono, en la sala de audiencias, conversa con diversos personajes, se escucha un murmullo constante, hay un entrar y salir de personas, todas agobian al rey con sus quejas, llegan mensajeros de todas partes llevando presentes y pidiendo a cambio de ellos algún favor especial. De pronto se abren las puertas del gran salón y, con paso presuroso y rostro cansado, llegan ante Moctezuma dos enviados del rey de -- Huejotzingo, se inclinan ante su presencia y, tomando aliento, con voz ahogada por la desesperación relatan al rey las crueldades que los tlaxcaltecas cometen contra los huejotzingas: les destruyen sus sementeras para que mueran de hambre. Dicen también los enviados que para sobrevivir necesitan arrojar de sus tierras y fronteras a los tlaxcaltecas; pero como ellos son débiles y no tienen las fuerzas suficientes para llevar a cabo tal empresa, suplican al señor de -- México les brinde su ayuda, para que aliados con los vasallos de -- Tezcoco y Tacuba combatan a los tlaxcaltecas.<sup>143</sup> Uno de los enviados se dirige a Moctezuma con estas palabras: "Tu corazón, oh Moctezuma, es como pintura que se estremece", yo vengo a traerte la "risueña mariposa florida de hermosas plumas". Lo que el enviado le -- lleva a Moctezuma es una divisa de guerra, que solían llevar a -- cuestras los señores, es el xochinquetzalpapálotl, insignia que tenía forma de diablo: cara, manos, pies, ojos, uñas y nariz, todo de oro, y alas y cola de pluma, el cuerpo de diversas plumas: verdes, azules, etc. y con oro, además tenía cuernos de pluma rica, como de mariposa<sup>144</sup>. Después de mostrar el xochinquetzalpapálotl a Moctezuma y a los espectadores, suena la música y el enviado baila con la insignia puesta o en la mano; la entrega a Moctezuma, saca su flau-

ta de jade, la toca y a intervalos canta, ejecuta algunos vasos de danza que al igual que los cantos son alusivos a la guerra. Moctezuma, que ha permanecido en silencio meditando la resolución que más le conviene, se levanta de su trono, alza los ojos al cielo y exclama: "deseo ardientemente tus flores, oh Por Quien Todo Vive", anhelo esa guerra florida que me dará cautivos para alimentarte oh Padre Sol, yo estoy dispuesto a mantener tu culto y lucharé por avivarlo en los corazones de los demás y hacer que los de ellos como el mío sean flores "entretrejidas de amarillo", en donde siempre brille tu luz radiante. Se dirige después al enviado y le dice que en su corazón y en su teponaztli "coloca sus palabras como manojo de amarillas flores". Enseguida Moctezuma canta y baila. Vuelve a hablar el enviado, que recuerda lo efímero de la vida, pero no se lamenta porque sabe que irá a la casa del sol y ahí disfrutará de una vida placentera.

Después de un breve intermedio con exclamaciones y música, tal vez alguna danza, Moctezuma alude al mito de la creación del sol al recordar el cerro de la hoguera y al águila que se matizó al caer en ella. El enviado dice que ha subido y ha llegado hasta México Tenochtitlán, la ciudad que se yergue sobre el lago "verde azulado", viene desde Huejotzingo a buscar a sus vecinos los mexicanos. Habla de las preciosas aves que habitan a orillas del lago y emocionado por la belleza del paisaje toca su flauta y se pone a bailar por largo rato.

En el segundo tiempo, o tal vez sea el tercero, ya que falte uno, aparece un cantor también proveniente de Huejotzingo que se encuentra parado "en el lugar donde están los brillantes tules dorados", es decir, en el lago, en la ciudad que surge en medio del agua; ahí, en ese sitio, hace "vivir los bellos cantos", que embriaga

gan su corazón, brotan de él como si fuera una creación: es su creación. Pide a los príncipes que sean felices "porque nadie vivirá sobre la tierra". Se lamenta de que al irse no se llevará los bellos cantos, las bellas flores, y por eso llora. Pregunta a Moctezuma: - ¿Acaso te irás conmigo a la región del misterio?, si allá vas tú no habrá quien te llene de regocijos, nadie te alegrará porque allá -- "no llevaré las flores, yo que soy cantor", disfruta ahora que estás con vida de los bellos cantos, apresta tu oído y escúchame. Toca un pequeño tambor y entona algunas estrofas con las que regocija al rey. Cesa su canto y vuelve a lamentarse de que en la región de los muertos los bellos cantos, las bellas flores no se entrelazan más. Con esta lamentación termina el poema.

El texto proviene de México, su autor fue un mexicano que lo compuso poco después del acontecimiento histórico. En él se imita el modo de hablar y las formas de pronunciación de Tlaxcala, cosa que ocurre también en el Canto de los Viejos, en donde se imita la forma de hablar de los michoacanos. Pero no sólo se imita la manera de hablar sino también el vestido y demás rasgos característicos de las gentes de aquél rumbo. El enviado de Huejotzingo habla con palabras dulces, relamidas, no le basta con decir que lleva una mariposa de hermosas plumas, sino que tiene que añadir "la sonriente mariposa florida de plumas rices". Lo mismo ocurre cuando habla de su flauta de jade, que ya en sí es bella, pero esto no es suficiente y tiene que adornarla más todavía y es su flauta preciosa, -- su dorada flauta de jade; así también nos habla del "dorado pájaro-precioso", del "ánade de hermosas plumas que mueve su preciosa cola que resplandece al ondular"; de los "brillantes tules dorados"; del canto que es "como puñado de turquesas".

El ritmo en el verso azteca consiste en una "alternancia- de sílabas átonas y tónicas -o si se quiere, acentuadas con una intensidad mayor y acentuadas con una intensidad menor-, que se repro- duce constante y uniforme en una serie, o bien que se disloca en - versos de otra medida que se entremezclan con el normal"<sup>145</sup>. Ese - ritmo aparece indicado en algunos de los poemas del Manuscrito de - esta manera:

totoco totoco tico, totoco totoco,  
y al finalizar el poema:  
tico titico titico tico.

Las indicaciones del ritmo van de acuerdo con el sonido - que emite el Teponaztli al ser golpeado por el músico-cantor. Si to- mamos una pequeña estrofa de la Embajada de Huejotzingo, colocamos- los acentos en el lugar que les corresponde teniendo en cuenta que- en náhuatl todas las palabras son graves, y luego golpeamos en una- mesa según los acentos del verso que analicemos, podemos comprobar- que el ritmo responde al sonido que emite el teponaztli y que algu- nas veces hemos escuchado a los danzantes de la Villa de Guadalupe. Nos quedaría de esta manera:

Zán niquintócaz áya  
niquinmiximatitíuh nohuéyotzitínhuan  
Chalchíuhquéchol in zán cá xíuhquéchol  
in teocuitlapapálotl in cózcatótoti  
on tlápia yé óncan Huexótzínco átzálan ayóme.  
Vengo en busca de mis vecinos  
vengo a conocer  
al quéchol precioso, al ave color de turquesa,  
a la mariposa dorada, al pájaro de collar  
los que gobiernan en Huexotzinco enmedio del agua.



Algunas veces se descubre algo que bien podríamos llamar-rima, aunque ésta a veces es rara, pero en el poema que analizamos-encontramos algunos casos:

Nic huicatihuitz nic tzetzeloti-huitz  
 huetzcani xochinquetzalpapálotl  
 moquetzalizouhtihuitz.  
 Ohuaya yehe Nipatlantinemia ixpan  
 ninozozohuaya tlanhquechol zacuan quetzalin  
 tlayahualolpapalotl mopilihuitzetzeloa teixpan  
 xochiatla quiquizcopa ohtlatoca ye nocuic.

Desgraciadamente esta rima no aparece siempre y sólo la -encontramos en raras ocasiones, por lo cual podemos dudar acerca de esto y creer que es mera coincidencia, o bien creerlo sin más averiguación.

Es de notar también el paralelismo en el que una "idea se expresa con insistencia y en diversas frases que se correlacionan,-ya sea por antítesis, ya sea por simple simetría"<sup>146</sup>. Veamos los --ejemplos acerca de esto:

"No siempre aquí viviremos  
 tenemos que irnos a su casa (del sol).  
 "Sed felices porque nadie vivirá sobre la tierra  
 al irme no me llevaré los bellos cantos, las bellas flores"

Es éste un delicado poema en el que el poeta pone de manifiesto su sensibilidad gusto por la belleza de las flores, del lago y de las aves de su tierra. Es tal la emoción que infunde a sus-palabras, que nos hace sentir el deseo de conocer todo ese maravilloso paisaje que lo rodea.

## 8. JUICIO GENERAL SOBRE EL TEATRO NAHUATL

El teatro náhuatl recoge costumbres religiosas, militares y sociales. Es el medio usado para inculcar en los hombres la fe en los dioses, la admiración por los héroes, aunque no queda fuera el gusto por lo trivial. Se recrea el pueblo con la personificación de sus dioses, goza y llora por el sacrificio que sigue a la representación. No hay predicadores que lleven a cada calpulli (barrio) las enseñanzas religiosas, la constante encarnación del hombre a la divinidad estimula la fe adormecida y llena el corazón humano de una esperanza sin límites, el cuerpo se estremece, el corazón enardecido prorrumpe en un grito jubiloso porque nuevamente Huitzilopochtli o Tezcatlipoca han pisado la tierra y tendidos en la piedra del sacrificio, se elevan hacia el cielo desde donde prodigan al hombre—infinitud de dones. Son los hijos de los dioses que ofrendan sus razones para fortalecer a su padre.

Unidos a los dioses están en el teatro náhuatl los semi—dioses: los héroes, que una vez muertos, han subido al cielo y forman parte de la corte del Astro Rey. A la mente nahua le conviene — recordar el sacrificio de los héroes a honra de sus dioses. Así en un canto, mitad lúgubre, mitad alegre, — hace añoranza de sus príncipes.

La personificación de dioses y héroes se convierte en un capítulo de la historia nahua, historia que no deja de repetirse — hasta la Conquista. El pueblo nahua nos enseña cual es el mejor camino para conservar en la mente popular el recuerdo de los héroes.— Nos muestra la senda de la educación visual, propone el método de —

ver, oír y sentir. Las imágenes penetran por los ojos, las palabras por los oídos y la emoción contribuye a que la mente guarde por largo tiempo aquel pasaje histórico que los ojos han presenciado y los oídos escuchado. Buen método pedagógico que podría ser utilizado -- para despertar un mayor interés en los alumnos de una escuela primaria o secundaria por el aprendizaje de la Historia de México. El -- teatro ayudaría al alumno a tener una mayor comprensión de los pasajes históricos que en su libro de texto ha aprendido, además de que conocería costumbres y formas de vestir, maneras de hablar diferentes a las actuales y, al mismo tiempo que pasaría horas agradables, se formaría un juicio más acertado de lo que significa la palabra-- Patria y de los esfuerzos que hicieron los héroes del pasado por -- dar vida a nuestra nación mexicana.

## 9. TEATRO ENTRE LOS MAYAS

Quando hablemos del teatro náhuatl dijimos que en las ceremonias religiosas debíamos buscar la génesis del drama, porque en el ritual religioso participan sacerdotes, actores, músicos o cantores y la masa del pueblo que danza en torno de la piedra del sacrificio, y todo esto viene a constituir un espectáculo que en conjunto es dramático. Debemos tener presente que en medio de la danza tenían lugar las representaciones de mitos religiosos. De igual manera debemos buscar entre las festividades religiosas de los mayas -- todo aquello que presente características de drama. Para ello contamos con las noticias de algunos cronistas. Fray Diego de Landa da testimonio de que en Chichén Itzá existían dos teatros de cantería en que se representaban farsas y comedias para solaz del pueblo. -- Diego López de Cogolludo nos habla de que los mayas "tenían y tienen farsantes, que representan fábulas, e historias antiguas, que tengo por cierto sería bueno quitárselas, por lo menos las vestiduras con que representan, porque según parece son como las de sus sacerdotes gentiles..."<sup>147</sup>

No sólo Cogolludo estimaba estas representaciones como un peligro para la fe cristiana, sino que algunos de los gobernantes de la Colonia "vieron en las representaciones teatrales un recuerdo de demasiado vivo de los tiempos pasados, y las prohibieron bajo el pretexto de que eran obscenas y de que el demonio se mezclaba en ellas"<sup>148</sup> En México se acostumbraba que los indios cantaran y bailaran en las procesiones con el Santísimo Sacramento. El Obispo Zumárraga vedó las representaciones, los bailes y danzas profanas que se hacían en las fiestas del Corpus porque "cosa de gran desvergüenza y desacato parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con-

máscaras y en hábito de mujeres, danzando y saltando con meneos des honestos y lascivos...<sup>149</sup> Estas prohibiciones son la mejor prueba - de que la censura española veía a través de esas representaciones - la supervivencia de ritos de la gentilidad, que no convenía se mez- clararan con ritos cristianos. Por otra parte, esas censuras vienen a demostrar que sí había representaciones entre los indios, pues na- die prohíbe lo que no existe.

Acerca de las recreaciones de los indios, Fray Diego de - Landa nos dice que tenían farsantes "que representan con mucho donai re; tanto, que de estos alquilan los españoles para que viendo los- chistes de los españoles que pasan con sus mozas, maridos o ellos - propios, sobre el buen o mal servir, lo representan después con - tanto artificio como curiosidad"<sup>150</sup>. Los farsantes recibían el nom- bre de Baldzam o Taabhaldzan, que significa representante, decidor, comediante.<sup>151</sup> Los farsantes cantaban antiguallas y hacían remedos- de los pájaros cantores y parleros, "particularmente de un pájaro - que canta mil cantos, que es el Saachic, que llama el mexicano Gen- sontlatolli; que quiere decir pájaro de cien lenguas"<sup>152</sup>. Los bald- zames actuaban durante las ceremonias religiosas más importantes, - representando dramas históricos, "en los que vestían con propiedad- el antiguo traje de sus príncipes y sacerdotes, y en la comedia de- costumbres remedaban con tal gracia a sus caciques y aun a sus en- comenderos, que los espectadores prorrumpan generalmente en aplau- sos y carcajadas"<sup>153</sup>. Escenificaban acontecimientos históricos impor- tantes, por medio de los cuales transmitían a la posteridad los he- chos acaecidos, las grandes hazañas de sus héroes y los mitos reli- giosos; a éstos últimos daban mayor importancia dentro de la cele- bración, cosa explicable, pues la celebración era precisamente de - índole religiosa. Algunas de las piezas que los baldzames represen- taban en el escenario eran improvisaciones, comedias bufas, farsas,



BONAMPAK . MURO ESTE . PARTE DE LA  
ESCENA DE LOS MUSICOS .

cuyo argumento se basaba en alguna leyenda del culto o de la raza.- Aquellas improvisaciones se perdieron, pero por fortuna se conservó en la memoria lo que era importante, y para que fuera más fácil recordarlo, se puso en verso y se adecuó al canto. Otras se conservaron en forma de fábulas, que es "el campo más rico para la poesía - maye", ya que éstas han "servido para conservar la historia " y "no menos para la enseñanza moral"<sup>154</sup>.

Tal vez algunas de las comedias se escribieron en aquellos papiros que se denominaban analtés; pero por haber sido consumidos por el fuego no han llegado hasta nosotros. Sin embargo no todo se perdió; gracias al especial cuidado que los sacerdotes ponían en conservar en la memoria los himnos y cánticos religiosos, así -- como los bélicos y populares, se salvaron de la ruina algunos de -- ellos. Existía una casa denominada Popolna<sup>155</sup> en donde se reunían-- los actores para estudiar y ensayar sus bailes de acuerdo con las -- instrucciones del director de danza y canto denominado Holpop, y ba -- jo la guía del Ah Cuch Tzu-blal, director de arte escénico. En el -- Popolna se guardaban los instrumentos musicales y los diversos ata -- víos que los actores iban a utilizar en sus actuaciones. Salían de -- ese lugar maquillados y ataviados conforme al papel que les corres -- pondía. Caminaban hacia el lugar de la representación acompañados -- de la música de los estabales o tunkules, de las flautas, trompetas, silbatos, caracoles, sonajas y conchas de tortuga. A su paso iban -- sonando los cascabeles que llevaban en sus pies y, al llegar al si -- tío elegido para llevar a cabo su actuación, ejecutaban alguna dan -- za simbólica, un mito o bien alguna farsa. Durante las ceremonias -- del año nuevo, «l declinar"el sol en las faldas del cielo al po/--- niente; (suenan) el tunkul, el caracol y/ el zacatán y se sopla la -- cantante/ jícara", llegan "los músicos-cantantes,/los farsantes, -- bailarines/ contorsionistas, saltarines/ y los corcovados y los es

pectadores"; todos quieren estar presentes "en la diversión que se hará en medio/ de la plaza de nuestro pueblo", diversión que comenzará cuando penetre el sol "en las faldas de la superficie del cielo"<sup>156</sup>. Ahí, tal vez, se representó alguna de las nueve piezas teatrales de carácter cómico que menciona Samuel Martí en Teatro, danza y música precolombinas<sup>157</sup> y cuya lista se encuentra en el denominado Diccionario de Motul, que se atribuye a Fray Antonio de Ciudad Real. Las farsas que el Diccionario menciona son:

1. "Ah Canché Caan", que Barrera Vázquez traduce como "El Escabel del Cielo" y que dice ser "cierto entremés que hacen los indios en sus representaciones"<sup>158</sup>.

2. "Ah Con Cum" o "El vendedor de Ollas", "entremés o representación".<sup>159</sup>

3. "Ah Con Cutz" o "El Vendedor de pavos silvestres", - - "cierta representación de los indios"<sup>160</sup>.

4. "Ah Con Ic" o "El que Vende Chilea", "representación de los indios"<sup>161</sup>.

5. "Ah Con Tzatzam" o "El que Vende Enredos", "cierta representación de indios"<sup>162</sup>.

6. "Ah Cuch Vitz" o "El que carga (o gobierna) la Sierra Alta", "cierta representación de los indios"<sup>163</sup>.

7. "Ah Çacal Chil Mo" o "La Guacamaya de la Boca Blanca" o mejor "De los negocios falsos", "cierta representación"<sup>164</sup>.

8. "Ah Çacal Hool Peal" o "El Chico de la Cabeza Blanca" - "cierta representación"<sup>165</sup>.

9. "Ah Pakal Cacao" o "El Cultivador de Cacao", "cierta representación de los indios"<sup>166</sup>.

Por los nombres, dice Barrera Vázquez, podemos deducir — que <sup>estas</sup> ciertas representaciones "eran entremeses de carácter cómico, — farsas donde la gracia estaba en el decir; como ambos, Landa y Sánchez de Aguilar, dicen, eran maestros del buen humor, facundos y fi nos criticos sociales"<sup>167</sup>.

Algunas de esas farsas eran representadas por los baldzames en las fiestas que los señores principales hacían para festejar se a sí mismos. Después de un opíparo banquete, en el que el dueño — de la casa regalaba a sus invitados con mantas de algodón y otros — presentes, "había representaciones de breves piezas cómicas en que — tomaban parte farsantes más o menos diestros, que con vestidos a — semejanza de los sacerdotes, se proponían hacer reír con remedos de las costumbres del país, y chistes ridículos alusivos a personas de terminadas. Llamaban a estas comedias balsamil, ohomthan, y a los — cómicos que las representaban balsam, xtol. Se celebraban algunas — veces de noche, en las casas particulares. y entonces terminaban — con borracheras"<sup>168</sup>. No es difícil pensar que esas representaciones nocturnas fueran sátiras y críticas contra el gobierno, contra la — tiranía de sacerdotes y contra la ambición de políticos opresores — del pueblo.

La actuación más importante de los baldzames tenía lugar — en la fiesta denominada Chic Kabán, dedicada a Kukulkán, la serpien — te emplumada<sup>169</sup>. "Esta fiesta era uno de los recuerdos que quedaban de la antigua nacionalidad maya: por esto, en ella, acudía a Maní — numeroso concurso de gente de todas las regiones de la Península"<sup>170</sup>. Cada ciudad enviaba "diputaciones con cuatro o cinco banderas empu — madas, que eran llevadas en procesión solemne al templo de Kukulkán y colocadas sobre el techo del edificio"<sup>171</sup>. El atrio del templo se cubría de hojas verdes recién cortadas y sobre ellas se colocaban — idolillos de diversas figuras, ofrendas de comida, copal, etc.<sup>172</sup> —

Todos pasaban cinco días y cinco noches en oraciones y en algunos -bailes devotos. Durante este tiempo "los farsantes andaban por las casas principales haciendo farsas, y recogían los presentes que les daban y todo lo daban al templo, donde acabados de pasar los cinco días repartían los dones entre los señores, sacerdotes y bailadores y cogían las banderas e ídolos y se volvían a sus casas"<sup>173</sup>. Los cómicos recibían los donativos populares que mucho agradecían, pero es evidente que no estaban muy conformes con dar a los sacerdotes y nobles lo que, a costa de su trabajo, recogían. Esto que cedían era como una especie de tributo que tenían que pagar a las clases poderosas, y es claro que todo esto las compañías de cómicos lo aprovechaban para satirizar con su arte a los que los explotaban.

Guiados, unas veces por el Holpop, otras por el Ah Cuch - Tzublal, bailaban y cantaban o también actuaban. En la fiesta del año Cauac se erigía una pila hueca de madera en medio del templo y sobre ella se colocaba un cantor que desde arriba tocaba un atambor y cantaba. La multitud bailaba abajo, entrando y saliendo por el hueco de la pila. El baile duraba hasta caer la tarde y al anoecer todos los hombres tomaban antorchas encendidas y pegaban fuego a la pila. Sobre las brasas aún calientes bailaban algunos valientes que querían ganarse el aprecio de los dioses y evitar así los males predichos para ese año.

Además de los baldzamees, del Holpop y de la masa popular -con excepción de las mujeres-, que tomaban parte en las celebraciones, nos encontramos con la presencia de las bailarinas sagradas, a quienes nos imaginamos jóvenes y bellas, pero — las descripciones que de ellas tenemos nos desilusionan, ya que las pintan como "un conjunto de viejas espantables que danzaban frenéticas a manera de-

rurias o brujas de aquelarre, con las ropas y cabelleras teñidas en sangre<sup>174</sup>. A las mujeres les estaba prohibido asistir a los bailes y a los lugares sagrados, el privilegio de tomar parte en todas las ceremonias estaba reservado a los hombres "y a unas docenas de viejas feas, mugrientas y despreciables, que, como desecho del sexo, - eran relegadas al oficio de bailarinas sagradas"<sup>175</sup>. En el año Nu-luc danzaban con perros hechos de barro tonían la misión de sacrificar un perrito "que tuviese las espaldas negras y fuese virgen"<sup>176</sup>. En las fiestas del año Kan las viejas "vestidas de manera desenvuelta, emprendían un baile de pasos torpes e indignos"<sup>177</sup>.

Por lo que se refiere a disfraces y maquillaje, dice Cogo lludo y otros historiadores que se vestían de igual manera que los príncipes y sacerdotes, esto es, con grandes capas cuadradas de algodón sobre los hombros y largas fajas del mismo material, sandalias de henequén o de cuero de venado. En ocasiones los adornos de los mantos de los príncipes eran bordados de pluma, otras veces deformes muy complicadas, lo cual viene a demostrar "que los mayas habían alcanzado un alto nivel en el bordado textil"<sup>178</sup>. Los hombres usaban el pelo largo y se lo enredaban alrededor de la cabeza dejando colgar una trenza por detrás. Por eso existía una gran variedad de tocados, figurando entre los favoritos "los de plumajes brillantes, para las ceremonias se usaban muchísimo las máscaras de animales"<sup>179</sup>. Se adornaban con plumas preciosas y perlas, pendientes en la nariz y en las orejas, collares de piedra labrada o de cobre, pulseras, etc. Los sacerdotes vestían con igual lujo y pompa, usaban hábitos largos y algunos de ellos "se cubrían las caras con máscaras que representaban a los dioses de quienes eran sacerdotes"<sup>180</sup>.

Sólo los que hacían los sacrificios humanos usaban traje negro.

Muy aficionados a los afeites, acostumbraban usar después de bañarse "pomadas olorosas con que se untaban todo el cuerpo"<sup>181</sup>. Las mujeres "se ungián el cuerpo con una prepración roja, y además, se dibujaban diseños especiales con ungüentos perfumados y coloreados"<sup>182</sup>. Los nobles usaban ramilletes de flores y yerbas aromáticas, y las pinturas y dibujos de sus cuerpos eran conforme a la profesión respectiva de cada uno. "Los jóvenes se distinguían de la gente de edad madura, en el color de la pintura que usaban como afeite: el color negro era su distintivo, en tanto que los padres de familia empleaban el rojo"<sup>183</sup>. En uno de los bailes más famosos: el denominado Colomché o baile de las cañas, al son de los caramillos y caracoles, salía "una cuadrilla de jóvenes pintados de negro de pies a cabeza, adornados de plumas y guirnaldas, y ataviados con el ligero ceñidor de cabos colgantes. Formaban una rueda, y mientras los caramillos lanzaban plañideros sonidos al compás del tamboril, y todos coreaban las estrofas de melancólica cantiga, dos bailadores salían de la rueda del centro: uno con un manojo de varillas en la mano, y otro con un palillo. Siguiendo el son de la música, bailaban, uno de pie, y el otro en cuclillas, aquél tirando las varillas con fuerza y éste recibíéndolas con diestra agilidad; y cuando la pareja se cansaba volvía a la rueda, y salía otra, y otra hasta que tocase a todos los individuos de la cuadrilla, y, acabada la rueda, empezaba de nuevo sin interrupción. A veces todo el día entero no cesaban de bailar sino el tiempo necesario para comer y beber"<sup>184</sup>

Acostumbraban también pintar con un ungüento azul el cuerpo de la víctima destinada al sacrificio. Un espectáculo verdadera-

mente dramático lo constituye el sacrificio humano en el que el desventurado cautivo permanece atado en un poste de madera mientras -- los arqueros le disparan flechas al corazón, que ha sido pintado de blanco para que sea un centro visible. Es motivo de regocijo para el pueblo el aviso de un sacrificio humano. Aunque las víctimas eran bien tratadas, se les vigilaba estrictamente y "se las llevaba en procesión triunfal de pueblo en pueblo, por todo el país, celebrándose muchas fiestas y danzas"<sup>185</sup>. Todos los que tomaban parte en la festividad "se sujetaban a un período de rigurosa continencia y ayuno". El día fijado para el sacrificio se congregaba la multitud en el atrio del templo, se desnudaba a la víctima y se le untaba el -- cuerpo con el unguento azul, después se amarraba a un poste y alrededor del cautivo se ejecutaba una danza, en la que cada uno de los participantes disparaba una flecha al corazón de la víctima sin dejar de danzar. La Canción de la danza del arquero flechador nos -- muestra como era el baile; el cantor dice al arquero: "Da tres ligeras vueltas/ alrededor de la columna de piedra pintada/ ahí donde -- está atado el viril/ hombre joven, virgen e inmaculado/. Da la primera, a la segunda/ toma tu arco, ponle la flecha,/ apúntale al pecho, no es necesario/ que pongas toda tu fuerza/ para asaetearlo, -- para no/ herirlo profundamente en sus carnes,/ para que pueda sufrir un poquito,/". En la segunda vuelta el arquero tiene que disparar nuevamente su arco, y "Habrás de hacer esto, sin dejar de danzar, porque/ así es como lo hacen los buenos escuderos guerreros,/ -- los hombres que se escogen/ para dar bondad/ a los ojos del Señor -- Dios"<sup>186</sup>. El cautivo recibía una muerte lenta y su agonía era interminable, sin duda hubiera preferido una muerte rápida a una lenta -- y más dolorosa. Para mitigar su sufrimiento un cantor se dirigía a él con estas palabras: "Endulza tu ánimo, bello/ hombre; tú vas/ a-

ver el rostro de tu Padre/ en lo alto". "Dáte ánimo y piensa/ solamente en tu Padre; no/ tomes miedo; no es/ melo lo que se te hará". Le pide que ría y que endulce su ánimo "porque tú eres/ a quien se ha dicho/ que lleve la voz/ de tus convencinos/ ante nuestro Be/llo — Señor,/ aquél que está puesto,/ aquí sobre la tierra/ desde hace ya/ muchísimo (tiempo)"<sup>187</sup>.

entre las cancion-s que recogen los Cantares de Dzitbal-ché, es la del Arquero flechador la que más nos impresiona por el hondo dramatismo que encierra, y junto a ésta la de X'Kolom-Ché, — que también nos habla del cautivo y de su muerte para obtener los beneficios del cielo. Encontramos en los Cantares el Canto de la flor o Kay Hicté, que "es actualmente una ceremonia mágica para hacer regresar, si se ha ido o asegurar si permanece cerca, al eman-<sup>188</sup>te". Un grupo de mujeres solas caminan bajo la dirección de una anciana rumbo a un haktun o pozo natural. La ceremonia se realiza de noche a la luz de la luna; mientras una joven se baña dentro del pozo, las demás danzan desnudas a su alrededor, al son de la música cantan palabras alusivas y en cada vuelta arrojan flores de la Flumeria silvestre dentro de la poza. El rito, para que tenga mayor efecto, "debe practicarse nueve noches seguidas, después de las cuales el agua de la poza se utiliza para preparar un filtro de amor"<sup>189</sup>. Un poeta, o tal vez una poetisa, inicia el canto con estas palabras:

"La bellísima luna/ se ha alzado sobre el bosque;/ va encendiéndose/ en medio de los cielos/ donde queda en suspenso/ para alumbrar sobre/ la tierra, todo el bosque./ Dulcemente viene el aire/ y su perfume!

Sigue otra estrofa en la que el poeta continúa cantando a la luna.— Después éste desaparece y se presentan en la escena un grupo de doncellas que vienen cantando: "Hemos llegado adentro/ del interior del

bosque donde/ nadie/ (nos) mirará/ lo que hemos venido a hacer". — Llevan "la flor de la Plumeria", la "flor del chucum", "la flor del jazmín canino", además copal, la concha de tortuga, "el hilo de algodón para hilar", "la nueva jícara", "la tarea de hilado"; "nuevo-calzado,/ todo nuevo,/ inclusive las bandas que atan/ nuestras cabelleras para/ tocarnos con el nenúfar;/ Igualmente el zumbador/ cara col y la anciana/ na (maestra). Ya, ya/ estamos en el corazón del bog que,/ a orillas de la poza en la roca,/ a esperar/ que surja la bella/ estrella que humea sobre/ el bosque". Algunas de las doncellas tocan el caracol y las cítaras de tortuga, ejecutan unos pasos de danza alrededor de la poza, después se inclinan y van colocando en el suelo todos los objetos que llevan. De pronto la anciana maestra hace oír su voz, la algarabía de las doncellas cesa y escuchan con atención lo que ésta les dice: "Quitáos/ vuestras ropas, desatad/ vuestras cabelleras;/ quedáos como/ llegaistes aquí/ sobre el mundo,/ vírgenes, mu/jeres mozas"<sup>190</sup>.

Esta es una danza ritual, sin embargo en ella no hay solamente pasos de danza y cantos, sino que encontramos también la intervención de tres personajes diferentes: el cantor, las doncellas y la anciana. Cada uno tiene su papel dentro de este brevísimo cantar, que desgraciadamente está incompleto. El cantor hace la introducción en el escenario nocturno; las doncellas nos muestran los instrumentos necesarios para llevar a cabo el rito; la anciana les ordena no perder tiempo e iniciar lo que deben hacer. Suponemos que después comienza el baile y siguen otros cantos y diálogos entre las doncellas y la anciana. No sería difícil que en algunas de las ceremonias o fiestas privadas de los grandes señores se emulara este rito para divertir a la concurrencia, tal vez los balzemes con-

ropas femeninas imitaban en voz y acciones a las mujeres.

Los Cantares de Dzitbalohé, procedentes del pueblo de este nombre en el Estado de Campeche, son como lo indica la portada: "El libro de las Danzas/ de los hombres antiguos/ que era costumbre hacer/ aquí en los pueblos (de Yucatán) cuando/ aun no/ llegaban — los blancos"<sup>191</sup>. Constituyen "el único ejemplo conocido hasta hoy — de un códice de este tipo de literatura en toda el área maya"<sup>192</sup>.— Por medio de este libro, de las descripciones de Landa, Cogolludo y demás historiadores nos es posible conocer algo acerca de la cultura maya y especialmente de lo que hemos titulado teatro indígena pre hispanico, desgraciadamente las noticias no son suficientes para — ahondar más en el tema pero sí son prueba clara de la existencia — de un teatro de este tipo, que desapareció por completo, y del que sólo se ven débiles destellos "en las vaquerías y en las fiestas — de Carnaval".

No debemos limitarnos a hablar de los mayas de Yucatán, — porque esto sería dejar a un lado el Rabinal Achí, única obra del — teatro maya prehispánico, y nos olvidaríamos también del Popol Vuh — en cuyas páginas encontramos infinidad de datos valiosos e importan — tes para nuestro estudio. Solo hablaremos de estas dos obras para — no hacer más extensa esta tesis.

Los itzaés al salir de Yucatán se establecieron a orillas del lago Petén en Guatemala. Ahí fundaron nuevas ciudades y su cultura siguió floreciendo. A la llegada de los frailes españoles "rechazaron todos los esfuerzos que éstos hicieron por cristianizarlos y conservaron su independencia hasta 1697, siglo y medio después de que sus compañeros de raza del norte de Yucatán se habían sometido al yugo de España."<sup>193</sup> Esto nos ayuda a comprender por qué el Rabinal—

Achí se siguió representando hasta el año de 1820. La obra se conservó por tradición oral y, el último de los que sabían la obra: -- Bertolo Zis, habitante del pueblo donde se representaba, San Pablo de Rabinal, Guatemala, no quiso que su tradición se perdiera, y -- aun cuando recordó los parlamentos de la obra con algunas lagunas, -- la redactó como legado a sus descendientes; gracias a él la conocemos.

El Rabinal Achí es un drama ballet, porque la actuación -- se lleva a cabo con pasos de danza y al compás de los instrumentos musicales. Acerca de su autenticidad Georges Raynaud dice: es "la única pieza del antiguo teatro amerindio que ha llegado hasta nosotros, sin que podamos descubrir en ella, sea en la forma, sea en el fondo, la más mínima traza de una palabra, de una idea, de un hecho, de -- origen europeo. La pieza pertenece por entero a los tiempos prehispánicos"<sup>194</sup>. En la versión de la obra que tenemos en nuestras manos<sup>195</sup> se prefirió dividirla en dos actos, el primero de los cuales se subdivide en tres cuadros; en el segundo acto no hay subdivisión alguna y el ritmo es más grave. La acción se desarrolla en la ciudad -- de Cakyug-Zilic-Cakoczonic-Tepecanic, a una legua al norte de la actual Rabinal. Los cuadros uno y tres, del primer acto, se llevan a cabo frente a la fortaleza de la ciudad; el cuadro segundo y el segundo acto, en el interior de la misma.

El asunto se refiere a la captura del Varón de los Queché, acusado y sentenciado a muerte por los delitos cometidos. Las principales figuras que intervienen en este drama son el Varón de Rabinal y el Varón de los Queché. El primero es hijo del Gobernador de la ciudad de Rabinal, hombre esforzado que toma prisionero al Varón de los Queché. Se siente apesadumbrado al recordar a sus hijos, a -- sus sobrinos que padecen hambre, y a quienes el de los Queché raptó.

Se compadece de la suerte de su cautivo y le dice: "Es sorprendente que hayas venido a acabar muchos días, muchas noches, bajo el cielo, sobre la tierra; que hayas venido a terminar el hijo de tu flecha, el hijo de tu escudo; que hayas venido a terminar la cara de tu vigor, la cara de tu energía"<sup>196</sup>. Recuerda las luchas que tuvo con el Varón de los Queché, el rapto que éste hizo de su padre, y el atrevimiento que tuvo al querer apoderarse de otras ciudades. A pesar de todos estos delitos y de que el Varón de Rabinal sabe que debe morir, se compadece de él, porque considera que un hombre valiente — que ha combatido tanto y ha dado pruebas suficientes de su valor me rece piedad. Sin embargo, no está en su mano libertarlo, porque ese derecho le corresponde a su padre, el jefe Cinco-Lluvia, y él sólo hará lo que su Gobernador le ordene. Desprecia el oro, la plata y las armas que el de los Queché le ofrece para que le devuelva la li bertad.

El Varón de los Queché es el Gobernador de los yagui (extranjeros), de los de Cunén y Chalul (a 15 leguas de Santa Cruz del Quiché) y de los hombres Queché. Es hijo de un hechicero y posee po deres para imitar, o tal vez hasta para transformarse en coyote, — zorro, comadreja o jaguar, forma de animales mediante las cuales lo gra atraer a sus enemigos. Se lamenta de no haber podido aniquilar al Varón de Rabinal, de no haber logrado adueñarse de los hermosos valles, de las hermosas montañas; y se pregunta si por ventura "¿Mi valentía, mi denuedo, entonces, no me han servido?"; él mismo responde a su pregunta: "Es verdad que no logré adueñarme de nada aquí, bajo el cielo, sobre la tierra; que vine inútilmente, en vano, a — acabar muchos días, muchas noches". Vine "a dar fin a la cara de mi fuerza, la cara de mi energía; mi valor, mi denuedo no me sirvie— ron"<sup>197</sup>.



"HAMLET," ACTOR-BAILARÍN MAYA.  
Figura de barro procedente de la Isla de Jaina, Campeche. Col. Stavenhagen

Escucha de labios del Varón de Rabinal los delitos que ha cometido y a todas las acusaciones responde con un "Ciertamente fui yo el que procedí mal", la culpa de todo la tuvo mi ambición, el deseo de querer apoderarme de otras tierras, por eso, por todo el mal que he hecho, "pagaré ahora bajo el cielo, sobre la tierra". Yo asolé los pueblos, las ciudades porque mi corazón es envidioso y estaba celoso del valor de los demás. Secuestre a los niños por el deseo de poblar mi ciudad, para que se vecinaran en mis montañas, en mis valles, pero los dejé en libertad al escuchar tu reto oh Varón de Rabinal.

Si el Varón de los Queché se humilla ante el jefe Cinco-Lluvia, tal vez pueda salvarse de la muerte; pero él no puede hacer tal cosa porque "¿sería un valiente, sería un varón, si me humillase, si humillase mi cara?". "Aquí ves con lo que me humillaré: aquí está mi flecha, aquí está mi escudo, aquí está mi maza yaqui, aquí está mi hacha yaqui; estos serán mis útiles para doblegarme, para doblar la rodilla"<sup>198</sup>. Pide al cielo y a la tierra que pueda abatir la grandeza del Gobernador y con paso amenazante se acerca primero al Varón de Rabinal y después al jefe Cinco-Lluvia. En ambas ocasiones su cólera es contenida por Ixok-Mun, que evita la muerte de sus amos.

Con estos actos dicta su sentencia de muerte y ya no hay nada que pueda salvarlo. Como últimos deseos se le conceden bebidas embriagantes y ricos manjares que toma con desdén; cuando ha comido y bebido se dirige al jefe y le dice: "¿Es ese tu alimento, es esa tu bebida? Efectivamente nada hay que decir, nada hay en uno y en otra que los recomiende a mis labios, a mi cara". Otra cosa ocurre en mis montañas, ahí hay "bebidas atrayentes, gratas, alegres, dulces, refrescentes"<sup>199</sup>. Se viste un manto precioso y baila con la —

doncella Piedra Preciosa, ambas cosas le son gratas. Como suprema señal de su muerte pide que se le conceda pebar con las doce águilas amarillas, con los doce jaguares amarillos; y una vez que ha es caramuzeado con ellos dice al jefe con desdén: "¿Son esas, pues, -- tus águilas; son esos, pues, tus jaguares? no se puede hablar de -- ellos ante mis labios, ante mi faz, porque algunos ven, algunos no- ven: no tienen dientes, no tienen garras". Todo es diferente allá -- en mis montañas, allá en mis valles los guerreros "ven vigorosamen- te, miran vigorosamente; luchan, combaten con dientes y garras"<sup>200</sup>.

La valentía, la fortaleza del Varón de los Queché se doble ga ante el pensamiento de su próxima muerte y se pregunta si en ver dad debe morir: "Ah, oh cielo; ¡Ah, oh tierra; ¿Debo realmente mo- rir, fallecer aquí, bajo el cielo, sobre la tierra?". ¡Ay como no - puedo cambiarme en ardilla, en pájaro; ellos son seres "que mueren sobre la rama del árbol, sobre el retoño del árbol donde consigüe- ron con que alimentarse, con que comer", pero al hombre no le está- permitido morir en el suelo en que ha nacido, siempre esta expuesto a caer prisionero y a morir inmolado en el ara de los dioses. Tris- te destino el nuestro, pero ya que así debe suceder porque es la vo luntad de nuestro Dios, ¡venid oh águilas y jaguares a cumplir vues tra misión: "que sus dientes y sus garras me maten en un momento, - porque soy un varón llegado de mis montañas, de mis valles"<sup>201</sup>.

Además de los dos personajes mencionados, aparecen el la - obra: El jefe Cinco-Lluvia, Gobernador de la ciudad de Rabinal, cu- ya actuación es breve; Ixok-Mun, sirviente que contiene la furia -- del Varón de los Queché y evita la muerte de sus amos; la esposa del jefe Cinco-Lluvia, que se limita a presentarse en escena sin hablar palabra ni actuar, cosa que no debe sorprendernos ya que por su con

dición inferior la mujer no podía tener participación en ninguna — clase de asuntos; Piedra Preciosa, doncella prometida del Varón de Rabinal, cuya actuación se reduce a bailar con el Varón de los Queché; las doce águilas amarillas y los doce jaguares amarillos, que son los guerreros del sol y ejecutan con el prisionero una danza de guerra para después matarlo; y los servidores y danzantes, que con los músicos que acompañan el baile, completan el cuadro.

El autor de este drama-ballet no puede ocultar su admiración por el Varón de los Queché, de aquí que a pesar de que éste — ha secuestrado gentes, ha asolado la región y merece un castigo por los atropellos cometidos, haga que los demás personajes de la obra se inclinen a su favor. El jefe Cinco-Lluvia, que fue secuestrado — por el de los Queché, dice que por su valor "debe amársele, debe admirársele" y es digno de estar entre sus caballeros águilas y jaguares; digno de sentarse en los asientos de metales preciosos; digno de beber los licores embriagantes, las bebidas de jefes; digno de — estrenar la delicadeza de telas finas y brillantes y digno de bailar con la doncella Piedra Preciosa; puede aspirar también a ser — yerno del clan si se casa con alguien de la tribu y si se humilla — ante el Gobernador. Pero el autor quiere que el héroe no se doblegue ante la desgracia y permanezca erguido, que muera con honores y dignidad y con la admiración de todos, como realmente ocurre.

En cuanto a la forma en que está escrita la obra, sorprenden las fórmulas de cortesía usadas, lo mismo para amigos que para enemigos. Es cierto que en ocasiones se insulta con las palabras — "jefe violentador, jefe deshonesto", pero después vienen las alabanzas: "Valeroso varón", "el más destacado entre los varones". Al em-

pezar a hablar siempre se saludaba: "¡A! valiente, varón, hombre de los Cavek-Queché"; "¡Te saludo, oh jefe; ¡Te saludo, oh señora; Doy gracias al cielo, doy gracias a la tierra. Aquí tu proteges, abrigas, bajo el toldo de plumas de verdes pajarillos, en los vastos muros, en la vasta fortaleza"<sup>202</sup>. Cada uno de los parlamentos de la obra terminan con frases de despedida: "¡El cielo, la tierra, estén contigo, valiente, varón, hombre prisionero y cautivo!". "¡El cielo, la tierra, estén contigo destacado entre los varones, Varón de Rabinal". "¡El cielo, la tierra, estén contigo, mi Gobernador, mi mandatario, jefe Cinco-Lluvia!".

Los diálogos no tienen la extensión y sustancia debidas porque un interlocutor repite al pie de la letra lo que el otro acaba de decir. Hay veces que un mismo parlamento es repetido por tres personajes distintos y esto, aunque hace que, de tanto oírlo, uno se aprenda las palabras de él, a veces cansa, y nos da la impresión de una lentitud exagerada. Esta es una de las características del teatro prehispánico y de la educación indígena en la que, a base de repetir y repetir las cosas, se lograba aprender y conservar en la memoria los acontecimientos importantes. Mediante la representación de este drama se recordaba a los espectadores la importancia que tiene el ser valientes y morir con honor honrando a los dioses celestiales. Las repeticiones constantes hacen que la acción sea lenta y transcurra mucho tiempo sin que ésta avance, de tal manera, que "el espectador que llegara a la representación casi al finalizar la primera parte de ella, conocería tantos detalles como el que hubiese permanecido allí desde que aquella se iniciaba"<sup>203</sup>. A la repetición de cada parlamento se agrega un "Así dijo tu voz ante el -

cielo, ante la tierra", o bien se le pregunta si "¿No dijo esto tu voz?". Al iniciar la repetición del parlamento se dice: "Aquí están las palabras, efectivamente aquí están las opiniones que tú has expresado ante el cielo, ante la tierra"; otras veces se usa: "Así dijo tu voz", "Mi voz dice esto ante el cielo, ante la tierra".

Cuando se habla de matar a alguien se dice: "aquí cortaremos tu raíz, tu tronco, bajo el cielo, sobre la tierra". Si a una planta le cortan la raíz, se seca y nunca más vuelve a echar hojas; si al hombre se le mata y éste no ha dejado descendencia, su nombre perecerá como la planta; del tronco es de donde ascienden las ramas que representan el linaje. El tronco, la raíz, son símbolos de la vida; el cielo y la tierra, del mundo en que vivimos.

En la obra se habla del tamboril de sangre que hacen sonar los caballeros águilas y los jaguares, órdenes guerreras que combaten por el sol y usan como distintivo el color amarillo que simboliza los rayos, la luz de su padre. Sin duda los mexicanos que llegaron a Chichén Itzá por el año de 1260 D.C. introdujeron los sacrificios humanos y la costumbre de la guerra sagrada, y, cuando los itzáes se establecieron en el lago Petén, llevaron consigo esta influencia. En la danza que ejecuta el cautivo con los caballeros águilas y jaguares, se nota un parecido con el combate simbólico de la fiesta de Tlacaxipehualiztli, con la diferencia de que aquí es el cautivo el que pide al jefe Cinco-Lluvia que le preste a esos doce guerreros para dar una muestra de su valor, para probar su valentía: "Préstamelos para ir con ellos a practicar con el hijo de mi flecha, con el hijo de mi escudo, en los cuatro rincones, en los cuatro lados, en los vastos muros, en la vasta fortaleza, únicamente, como suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento, aquí bajo el cielo, sobre la tierra"<sup>204</sup>. Es como si el Varón de los Quiché quisiera probar a los demás ya sí mismo que es fuerte valeroso y-

puede combatir él solo con los aguerridos caballeros. Cuando habla de que no tienen dientes, ni tienen garras no se refiere a que sean cobardes ni mucho menos; sino que es una forma de expresar que él es invencible y que su valor y astucia lo han ayudado siempre para no ser vencido nunca por nadie; así lo ha demostrado ante los ojos del Gobernador y por eso muere llevándose tras de sí los gritos de admiración de la concurrencia que asiste a la representación.

Además del combate simbólico, el cautivo ejecuta otras danzas: una, con la doncella Piedra Preciosa, y, la otra, es la danza del preso, que se lleva a cabo de la siguiente manera: "Que nuestra frente, nuestra cabeza se dobleguen, cuando demos vueltas golpeando con el pie; cuando bailemos cadenciosos, golpeando el suelo"<sup>(U)</sup>. -- Los instrumentos musicales: flautas, tambores, etc., tocan "la melodía grande, la melodía breve"; la grande, sin duda se refiere a la danza que ejecutan todos los presentes alrededor del cautivo, formando un círculo; la otra, la breve, es la que el preso lleva a cabo.

La obra se inicia con una danza en ronda. En el centro de la rueda bailan el Varón de los Queché y el de Rabinal, quienes se amenazan con sus lanzas; cada vez el movimiento de la ronda es más rápido. El Varón de Rabinal agita un lazo con el que pretende sujetar a su adversario. se provocan uno a otro con idénticas palabras. Cae prisionero el de los Queché; cesa la música y la danza se interrumpe; dialogan los dos Varones; vuelven a tocar los instrumentos y se reanuda el baile. El de Rabinal amenaza a su cautivo con llevarlo muerto ante el Gobernador si no declara quien es y de donde viene. El de los Queché repite el mismo parlamento, por fin dice quien es. El de Rabinal lo reconoce y recuerda la serie de delitos que ha cometido, responde el de los Queché con repetición de parlamentos que alargan la representación. El de Rabinal sale de la escena no sin antes dejar atado a su cautivo de un árbol y al cuidado -

de sus servidores. En el cuadro segundo encontramos al de Rabinal - en presencia del jefe Cinco-Lluvia, le comunica la noticia de que - ha cautivado al Varón de los Queché; vuelve a hablar de todos los - delitos que éste ha cometido. El jefe Cinco-Lluvia da gracias al - cielo y a la tierra porque su hijo ha cautivado a ese Varón valero- so. Señala a las doce águilas, a los doce jaguares, los bancos pre- ciosos, las bebidas de jefes, las telas finas a las que será acree- dor el cautivo<sup>4</sup> por su valor. Reitera al de Rabinal la confianza que le tiene poniendo en sus manos las armas que el de Rabinal le ha da do.

En el cuadro tercero el de Rabinal desata al de los Queché, le repite al pie de la letra todas las palabras que el jefe ha pro- nunciado, su deseo de que comparezca a su presencia sin estruendo - y con humildad. El de los Queché repite parte de las palabras pro- nunciadas por el de Rabinal, palabras que a su vez son repetición - de lo dicho por el Gobernador. El de los Queché se aproxima amena- zante al Varón de Rabinal. Se interpone Ixok-Mun y evita una desgra- cia.

En el segundo acto llegan los dos Varones ante la presen- cia del jefe Cinco-Lluvia. El de los Queché repite las frases en -- que se le pide que entre a la ciudad sin estruendo y se humille; con testa a ese deseo del jefe alzando sus armas y amenazando con ellas al Gobernador; nuevamente se interpone Ixok-Mun y evita la muerte - de su amo. El jefe vuelve a mencionar otra vez los delitos que el - de los Queché ha cometido y expresa su deseo de que pague esos crí- menes con la muerte. El cautivo acepta su castigo y como señal de - su muerte se le conceden el alimento, las bebidas y las telas pre- ciosas. Come y bebe con desdén, luego baila ante la corte la danza- del preso, lanza su prito de guerra; danza después con Piedra Pre--

ciosa y con las águilas y jaguares. Después de lamentarse porque — tiene que dejar las cosas preciosas muere y, mientras se lleva a ca / bo el sacrificio, todos los presentes danzan en ronda. Termina la — obra de igual manera que se inicia, esto es, con una danza en ronda alrededor del cautivo.

Las escenas de mayor intensidad son la de la lucha entre — los dos personajes principales, la de los momentos en que el Varón de los Queché pretende dar muerte al Varón de Rabinal y al Gobernador y la final en la que el Varón de los Queché combate con los gue rrreros y habla de las ardillas y de los pájaros, para después morir. Hay un clímax dentro de la obra y, aunque la acción sea sencilla y — los diálogos a base de repeticiones, no podemos negar el sentido — dramático de su autor y, a través de esta pieza, reconocer que aun— que los mayas no cultivaron el drama como los griegos y romanos sí— lograron producir algunas obras de este género literario y nos de— muestran con ello su gusto por las representaciones teatrales.

Entre los maya-quiché encontramos "muestras auténticas del teatro prehispánico", las cuales están "menos adulteradas por los — siglos y por la influencia de los blancos"<sup>206</sup>. Una de ellas es el — Popol Vuh que menciona las danzas del Puhuy (búho), del Cux (coma— dreja), del Iboy (armadillo), del Xtzul (ciempiés), de las Chitic — (zancudas). Brasseur dice que "Esos nombres son los de ciertos pasa— tiempos escénicos, a veces sólo mímica; otras, mezclada con danzas, diálogo y música"<sup>207</sup>. Nos habla el Popol Vuh de una danza denomina— da "Mono de Maestro Mago"<sup>208</sup>, en la cual los gemelos Hunahpú e Ixba— lanqué<sup>209</sup> también sus flautas, tocan el tambor y cantan mientras sus— hermanos menores convertidos en monos danzan. Este ballet curioso — se "acostumbra aún entre los indígenas de Guatemala; lo ejecutan en ciertas fiestas del año llevando máscaras de madera, muy bien hechas,

y los trajes correspondientes a los diversos personajes representados"<sup>210</sup>. Como esta danza, algunas de las leyendas o pasajes del Po-pol Vuh se representaban durante las celebraciones religiosas; a través de la escenificación de pasajes mitológicos se enseñaba al pueblo la historia de su religión y los principales hechos ocurridos a sus dioses. Así había actores que interpretaban a Hunahpú e Ixbalanqué, Maestro Mago, Brujito y llevaban a la escena el pasaje en el que los dioses celestes, luminosos, luchan contra los dioses subterráneos. Los dos hermanos Hunahpú e Ixbalanqué poseen poderes mágicos y gracias a ellos pueden convertirse en Hombres-peces y en pobres "de lastimosos rostros, de lastimoso aspecto", esto implica que los actores hagan uso de disfraces. La actuación es más bien mímica y se acompaña de la música de los tunkules, de los caramillos y de las conchas de tortuga; los personajes se sitúan en uno de los extremos de la plaza principal y ejecutan diversas danzas: la del Buho, la de la Conadreja, etc., para cada danza usan un atavío diferente e imitan en ella la manera de andar y actuar de los diversos animales a los que caracterizan, tal como lo hace en la actualidad el danzante que lleva a cabo la danza del venado, y que nos sorprende por la habilidad de los movimientos del cuerpo. Los hermanos -- ejecuten otra danza en la que se despedazan a sí mismos y gracias a sus poderes mágicos reviven. Contemplan el espectáculo que los hermanos realizan unos espías de Xibalbá<sup>211</sup>, quienes dan noticia del prodigio a sus jefes. "Tentados por lo divertido de lo que escuchaban, éstos enviaron a los (bailarines) sus mensajeros. «Que vengan para que asistamos a lo que hacen, que nos maravillemos, que asistamos (al espectáculo)» dijeron a los mensajeros"<sup>212</sup>. Los enviados -- caminan hacia el otro extremo de la plaza en donde están los herma-

nos, los magos se resisten a ir con ellos, los mensajeros los golpean y así los llevan a través de la plaza a la presencia de los jefes. "Entonces primero la danza en la que os sacrificáis", les dijeron los jefes. Cuando comenzaron sus cantos, sus danzas, todos los de Xibalbá vinieron a verlos. Sacrificaron a un perro y lo hicieron revivir; quemaron la casa del jefe y ésta volvió a quedar en pie; sacrificaron a un hombre y lo revivieron. Los jefes de Xibalbá maravillados por estos prodigios piden a los magos que se sacrifiquen a sí mismos; Ixbalanqué corta las piernas, los brazos, la cabeza y el corazón de Hunahpú. El actor hace uso de tiras de papel o de cuero para representar los pedazos de carne que ha cortado, con esos pedazos en su mano ejecuta una danza ritual, pronuncia unas palabras mágicas y después ordena a su hermano que se levante. Los jefes de Xibalbá deseosos de participar en el suceso maravilloso piden ser sacrificados; los dos hermanos llevan a cabo el acto, pero no reviven a sus adversarios, porque los poderes subterráneos están en pugna con los celestiales y si los han vencido no van a revivirlos. Triunfa la luz sobre la oscuridad, la misión de los hermanos ha terminado y, mientras la música toca, uno se convierte en sol y otro en luna; ambos se elevan al cielo y el pueblo que ha vivido este mito, se regocija por el triunfo de los dioses celestiales.

El Rabinal Achí se dedica a exaltar el valor de un héroe; el Popol Vuh pondera la fuerza de los poderes celestiales; las comedias (balsemil) tienen por objeto divertir y, de vez en cuando, criticar a alguien; las danzas del Arguero flechador y del Canto de la flor, son pasajes vivos de la historia maya. Todas ellas son dramas-ballets o melodramas y nos dan la prueba de la existencia del teatro.

## 10. TEATRO ENTRE LOS TARASCOS

Pocos datos son los que hemos podido reunir acerca de los antiguos habitantes de Michoacán, debido a que son escasos los estudios que se han hecho de esa cultura, que a gritos está pidiendo investigadores que descubran los tesoros que encierra y los den a conocer a los ojos del mundo; igual cosa sucede con la zona arqueológica de Tzintzuntzan. Afortunadamente un fraile franciscano abrió en el siglo XVI una ventana, por la cual podemos ahora enterarnos: - lo. "de cuales eran los dioses principales de los tarascos y de las fiestas que les hacían; 2o. de cómo poblaron y conquistaron esta -- provincia los antepasados de Cazonci; 3o. de la gobernación que tenían hasta que vinieron los españoles a esta provincia y hace fin en la muerte del Cazonci"<sup>213</sup>.

Este fraile, llámese fray Maturino Gilberti o fray Martín de la Coruña, sintió deseos de investigar la vida, costumbres, etc. de los tarascos, pero apenas iba a iniciar la empresa se desanimó -- por la dificultad que un estudio de este tipo implicaba. Mas tarde, cuando don Antonio de Mendoza hizo su primera visita a Michoacán, -- le dirigió unas palabras que lo animaron y por hacerle servicio al Virrey pudo escribir algo "por relación de los más viejos y antiguos desta provincia"<sup>214</sup>. En su segunda visita a Michoacán (a fines de 1541), el virrey de Mendoza recibió de manos del fraile y de un grupo de ancianos encabezados por el sacerdote mayor (petamuti) la Relación de Michoacán: "esta escritura y relación presentan a -- V(ues)tra S(eñorí)a los viejos desta ciudad de Mechuacan, y yo tambien en su nombre, no como autor, sino como intérprete dellos, en -- la cual V(ues)tra S(eñorí)a verá que las sentencias van sacadas al propio de su estilo de hablar, y yo pienso de ser notado mucho en --

esto, mas como fiel intérprete no he querido mudar de su manera de decir, por no corromper sus sentencias"<sup>215</sup>.

Por estas sencillas palabras del autor-intérprete de la Relación se deduce la importancia que esta obra tiene para el estudio de la cultura tarasca. Por desgracia para nosotros la primera parte de la Relación, que comprende la descripción de las fiestas, se perdió. "Al encuadernarse el manuscrito en el siglo XVI se trastocó el orden de las páginas y se perdieron dos folios de la parte primera, de la que solo se conserva uno. Solo el prólogo conserva el lugar - que le correspondía porque todos los demás folios tienen alternada su lógica colocación"<sup>216</sup>.

La Relación menciona la fiesta de Quinro dedicada a la diosa Cuerauaperi;<sup>217</sup> fiesta que corresponde, según don José Tudela, a la de Tlacaxipehualiztli de los mexicanos. En esta fiesta se daba a cada uno de los presos una manta blanca para que se cubriesen y una camiseta colorada para que se vistiesen, y dos brazaletes de cobre, collares de cobre y unas guirnaldas de trebol<sup>218</sup>. Así ataviados subían a la piedra del sacrificio y, mientras los sacerdotes tañían - sus atabales, los chocarreros peleaban con ellos usando sus rodelas y porras. Al terminar el combate simbólico, los cautivos eran sacrificados y los sacerdotes "se vestían sus pellejos y bailaban con ellos".

En la fiesta de Sicuindiro, dedicada a la diosa madre, los cesquarecha (bailadores) "bailaban con sus rodelas de plata a las espaldas y lunetas de oro al cuello, y venían dos principales a - a aquel baile, y éstos representaban las nubes blanca y amarilla, colorada y negra, disfrazándose para representar cada nube estas, habiendo de representar la nube negra, vestíanse de negro, y así de -

las otras, y vallaban éstos allí con los otros, y otros cuatro sacer dotas que representaban otros dioses que estaban con la dicha Guera vaperi"<sup>219</sup>. En esta descripción de la fiesta encontramos la palabra representación, que en tarasco es eraquarensqua, los que caracterizan a las nubes, las hijas de Gueravaperi, son los eraquarensti o representantes. Es de suponer que los personajes intérpretes de estos objetos salían ataviados con capas de plumas negras, amarillas, blancas y rojas, colores simbólicos de las nubes.

Al parecer, un baile denominado Parácata-uaraqua o "baile de la mariposa", está relacionado con la fiesta de Sicuindiro. En este baile el sacerdote de la Diosa Madre "bailaba ceñido con una culebra hechiza con una mariposa hecha de papel"<sup>220</sup>. La serpiente representa el agua, la mariposa simboliza el movimiento (ollin) imagen de Venus. "Siendo Venus el mensajero del Sol, la mariposa también es el símbolo de los dioses del camino"<sup>221</sup>.

Se envían mensajeros a los dioses: los sacrificados, para que envíen su lluvia benéfica, ya que sin duda esta fiesta se relaciona con la lluvia que se forma dentro de las nubes. Vemos claramente como dentro del culto religioso tiene lugar la representación de los dioses en forma de danza, cosa que ocurre también entre los nahuas y mayas.

Encontramos entre los tarascos una fiesta denominada Tzita cuarensuaro "resurrección", que se hacía en diciembre. Todos los vasallos del Cazonci llevaban gran cantidad de leña de encinas y ocote para encender luminarias en Higuatzio, en donde estaban los templos del sol y de la luna. La fiesta duraba varias noches y durante ese tiempo los templos se veían iluminados por la luz de mi-

llares de hogueras y envueltos en nubes de incienso<sup>222</sup>. Se entona—  
 van aires marciales y la música de los caracoles marinos y de las —  
quiringuas (teponaztlis) llenaba el ámbito. El sacerdote mayor (pe-  
tamuti) invocaba al dios del fuego para que mirara propicio las —  
 ofrendas de humo y se dignara dar fuerza y valor a los guerreros y—  
 les concediera el triunfo. Un grupo de "cuatro bailarines, llamados  
Zirpire-echa, salía con rodela de plata a las espaldas y lunetas de  
 oro en los cuellos: uno vestido de blanco, otro de amarillo, otro —  
 de rojo y el último de negro, cuyos colores representaban las nubes  
 que habían de ir a descargar las tempestades en tierra enemiga"<sup>223</sup>.

Estos cuatro personajes son los mismos de la fiesta de Sicuindiro por lo que deducimos que ambas fiestas se relacionan entre  
 sí, con la diferencia de que la de Zitacuarencuaro alude a la gue-  
 rra y la de Sicuindiro a la lluvia; pero, qué es la guerra sino —  
 agua roja que cae en los campos y sube hasta el cielo para ofrendar  
 al dios y regresa a la tierra convertida en el agua benéfica que —  
 permite el crecimiento de la semilla que alimentará al hombre.

La fiesta de Peváncuaro o "nacimiento", fué establecida —  
 por Tzitzicpandácuare (el adornado de flores); este rey hizo coinci-  
 dir la fiesta misteriosa con los días intercalares del 20 al 24 de-  
 diciembre. Creían los tarascos que al llegar la noche del 24 al 25-  
 de ese mes "el sol luchaba contra fuerzas desconocidas, acaso supe-  
 riores a él, y si alguna vez llegaba a ser vencido, el mundo queda-  
 ría para siempre envuelto en profundas tinieblas"<sup>224</sup>. Durante esos-  
 días todas las familias del pueblo se hacían visitas como de despe-  
 dida y regalos consistentes en corundas y atole. En esta fiesta ha-  
 bía unas danzas formadas por ancianos (tareesecha) y negros (turie-

cha) que simbolizaban al sol viejo y a la negra noche que luchaba - contra él. La ceremonia se hacia en Erongarícuaro y concurrían a -- ella el rey, los nobles y numerosos habitantes de todas las pobla-- ciones del reino. Se encendían grandes luminarias y los guerreros - desfilaban por las calles de la ciudad, adornados con penachos de - cabezas de tigre, de caimanes y de águilas. El sacerdote mayor oraba en lo alto del templo hasta que el sol volvía a salir y cuando esto ocurría "desgranaba una mazorca de maíz y esparcía los granos en -- alrededor del templo para que la tierra volviese a producir frutos - al calor del astro celestial". "En la cúspide de las pirámides reso-- naban los instrumentos sagrados, las músicas soltaban sus acordes - en las plazas y calles y las aclamaciones humanas eran inmensos gri-- tos de alegría"<sup>225</sup>. El sol hijo había rescatado el cadáver de su pa-- dre y surgía de nuevo por el oriente. En esta fiesta se simboliza - la lucha entre el sol viejo y la noche; el sol viejo es vencido y - sacrificado pero su hijo rescata su cadáver y éste resucita en for-- ma de venado con crines, símbolo de la luz.<sup>226</sup> Comenzaba un nuevo - año y por eso todo Michoacán, "desde las remotas Sierras de Xichú - hasta las costas/del Pacífico, saludaba a una misma hora el despertar del Sol".

Las doncellas consagradas al culto de la Luna (Nana Cutzi- o Xaratanga) diosa de los mantenimientos; salían en las fiestas de los plenilunios con "blancas vestiduras de algodón y coronadas las-- frentes con guirrnaldas de flores sobre las que flotaban delgadas -- plumas de garza, escalaban la pirámide, llevando cada una en la mano precioso ramillete"<sup>227</sup>. Acompañadas "del melancólico son de una qui-- rringua de oro, entonaban las estrofas del himno de la Luna, respon-- diéndoles en coro la inmensa muchedumbre que se extendía al pie de-- la colina"<sup>228</sup>. Los cantares de Xaratanga se llamaban Canaqua "coro--

na" y Unuriqua<sup>22º</sup>. Las doncellas denominadas "guananchecha" cogidas de las manos danzaban en honor de la diosa como manifestación de -- alegría porque ésta había vencido; "los giros eran acompasados y -- después violentos y siempre acompañados de una música oportuna"<sup>230</sup>.

Como la primera parte de la Relación se perdió, tenemos -- muy pocos datos acerca de las fiestas y de los entretenimientos que tenían los tarascos. Sabemos que el Cazonci poseía en su palacio va rios personajes que lo divertían: truhanes, "que le decían guerras- y cosas de pasatiempo"; los vandonzinguarecha, que le relataban fábulas; bailadores y tocadores de atabales. Todos estos personajes -- acompañaban al rey en la vida y en la muerte. Los vandonzicuarecha- "parlachines, especie de juglares narradores de cuentos" y los danzantes: cesquarecha, probablemente estaban presentes en las fiestas y banquetes que el Cazonci daba a todos los señores y entretenían -- con sus relatos a los príncipes. No sería difícil que las historias guerreras y los cuentos que los vandonzicuarecha narraban se escenificaran después del convite. La Relación nos dice que en la fiesta de Quata-cónsquaro (de las flechas) el sacerdote mayor contaba al pueblo la historia de sus antepasados. Otros sacerdotes menores -- eran enviados por el petanuti a todos los lugares de la provincia, -- para que dijese por los pueblos la historia y recibían de los caciques mantas<sup>231</sup>. Los tarascos "usaban mucho de la oratoria y cantares para conservar y transmitir su historia"<sup>232</sup>. Esos cantos constituyen el primer acercamiento al drama. De la existencia de comedias o farsas no podemos decir nada porque no han llegado hasta nosotros documentos que así lo indiquen, pero hay que suponer que al igual -- que los nahuas y los mayas, los tarascos tuvieron sus pequeñas representaciones acompañadas de danza, música y canto como lo indican los brevísimos relatos que tenemos de las fiestas.

## 11. CONCLUSIONES

De todo lo dicho en los capítulos anteriores, se desprenden las siguientes conclusiones:

Los testimonios que nos dan Sahagún, Durán, el Manuscrito de Cantares Mexicanos, los Cantares de Dzitbalché y el Rabinal Achí, demuestran que sí existió teatro en el mundo prehispánico.

Entre nahuas y mayas existieron verdaderos teatros: uno, en la plaza del mercado de Tlaltelolco; otro, en el templo de Quetzalcóatl en Cholula; y un tercero en Chichén Itzá. En ellos se representaban farsas y entremeses.

Mayas y nahuas adornaban los escenarios de la representación con arcos de flores olorosas, hojas verdes, idolillos, ofrendas de copal, comida, plumas ricas, pájaros y conejos.

Había casas de canto (Quicacalli o Popolna) en donde se formaban los actores profesionales y se componían cantos, danzas, farsas y entremeses para honrar a los dioses y divertir al pueblo en las diversas festividades del año.

Para actuar en los teatros o en las celebraciones religiosas, unos personajes se maquillaban con rasgos parecidos a los dioses; otros usaban máscaras y cabelleras postizas; y algunos se disfrazaban de animales o de truhanes, bobos, enfermos, leprosos, bubosos, etc.

Los poemas dramáticos de los nahuas tienen una introducción en la que el poeta nos indica el motivo de su canto, o bien nos presenta el lugar en donde se lleva a cabo la representación.

En las piezas dramáticas de los nahuas y de los mayas encontramos diálogos breves, acción mínima, predominio de la danza y

repetición de finales de estrofa o de parlamentos enteros.

En el teatro náhuatl los poemas dramáticos están divididos en varios tiempos o momentos de danza, en los que varía el ritmo y el asunto.

Las estrofas de los pequeños dramas nahuas se interrumpen con la danza, la cual permite el cambio de personajes o de escenas.

Dentro del teatro náhuatl encontramos cambio de personas y escenas, aparición de un coro que dialoga con los diversos componentes del drama.

Podemos notar en las tres culturas de nuestro estudio una variación en el ritmo musical: unas veces es violento, otras es más suave, según lo requiere la danza.

El teatro prehispánico se caracteriza porque es una mezcla de poesía, canto y danza, combinado con algo de mímica.

Las representaciones religiosas, heroicas y cómicas, por ir siempre acompañadas de canto y baile merecen el nombre de melodramas o de dramas-ballet.

Igual que el teatro entre griegos, japoneses y egipcios, el teatro entre nahuas, mayas y tarascos tuvo un origen religioso y heroico y de él se derivó más tarde el teatro profano.

El teatro prehispánico tenía una finalidad muy clara: conservar en la mente popular, mediante el deleite producido por la poesía, el canto, la música y la danza, el culto a los dioses y a los héroes que habían contribuido a la grandeza de su imperio.

## N O T A S

1 y 2. Garibay K., Angel Ma. La Cultura Azteca en el Siglo XVI. "Gaceta Médica de México", tomo XCIV, no. 12, dic., 1964. p. -- 1168.

3. Garibay K., Angel Ma. Los Historiadores del México Antiguo en el Virreinato de la Nueva España. Discurso pronunciado al ingresar a la Academia Mexicana de la Historia, el día 25 de noviembre de 1963. Sobretiro de Cuadernos Americanos, no. 1, vol. CXXXII. p.10

4. Durán, Fray Diego de. Historia de las Indias de Nueva España. Editora Nacional, S.A. México, 1951. Tomo II, cap.XCIV, p. - 193.

5 y 6. Idem. p.192

7. Idem. p.196

8, 9 y 10. Idem. cap.XCIX, pp.231 y 232. Recogimientos. Se refiere al Cuicacalli o casa de canto, en donde se enseñaban los cantos y bailes. La palabra recogimiento también puede aplicarse al Telpochcalli y al Calmecac en donde se enseñaban los cantos divinos y - de donde posiblemente salían los actores.

11. Garibay, Angel Ma. Proemio General a la Historia General de las Cosas de Nueva España de Fray Bernardino de Sahagún. Edit Porrúa. México,1956. p.21.

12. Idem. p. 11

13 y 14. Sahagún, Fray Bernardino de. Historia General de las Cosas de Nueva España. Tomo I, Libro II, Apéndice I, p.231.

15. Idem. Libro II. Cap. XXXI, pp.198-199.

16. Idem. Cap. XXX, p. 192

17. Garibay, Angel Ma. Fanorama Literario de los Pueblos --

- Mahuas. Col. "Sepan Cuantos..." No.22. Edit.Porrúa.México,1963.p.20
18. Caribay, Angel Ma. Historia de la Literatura Náhuatl. - Tomo I. Edit. Porrúa. México, 1953. p. 154.
- 19 y 20. Idem. pp. 351 y 352.
21. Toscano, Salvador. El Uso de las Máscaras entre los antiguos mexicanos. En Máscaras Mexicanas. Soc. de Arte Moderno. S.E.P México, enero, 1945. p. 14.
22. Toscano, Salvador. Nota preliminar a Bonampak, la ciudad de los muros pintados. Inst. Ant. e Hist., S.E.P. México,1949, p.8.
23. Villagra Caletí, Agustín. Las pinturas de Bonampak. En "Cuadernos Americanos", Año VI, Vol. XXXIV, No.4, julio-agosto, 1947 p. 154, y
- Villagra, Caletí Agustín. Bonampak, La Ciudad de los muros pintados. Inst. Ant. e Hist., S.E.P. Suplemento al tomo III (1947 -- 1948) de los Anales del Inst. Nacional de Antropología e Historia. - México, 1949.
- 24 y 25. D'Amico, Silvio. Historia del Teatro Universal. -- Tomo I. Edit. Losada. Buenos Aires, 1954. pp. 33 y 34..
26. Díaz-Plaja, Guillermo y otros. El Teatro, Enciclopedia del Arte Escénico. Edit. Noguer, S.A. Barcelona, 1958. p.11.
27. Keene, Donald. La Literatura Japonesa. Breviarios del - Fondo de Cultura, No. 112. México, 1956. p. 66.
28. Díaz-Plaja, Guillermo. Obra cit. p. 11
29. Idem. p. 18.
30. León Portilla, Miguel. El Teatro Náhuatl. Conferencia - pronunciada el día 21 de marzo de 1965 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, México.

31. La pez es el jugo resinoso que se saca por incisión del nino deamás que se ha condensado. Es lustroso, quebradizo, ligero y de color más o menos negro..

La margajita o marcasita es una piedra pirita o sulfuro de hierro, compuesta de azufre y hierro; es dura, brillante, de color - de bronce o de oro. Puede verse en el Museo de Historia Natural del-Bosque de Chapultepec.

32. Sahagún. Fray Bernardino de. H. Gral...; tomo I; Cap. - XXIII, p. 151.

33. Garibay, Angel Ma. Veinte Himnos Sacros de los Nahuas.- Informantes de Sahagún, No. 2. UNAM. México, 1958, p. 190.

34. Idem. p. 187.

35. Durán, Fray Diego de. H. de las Indias...; T. II, Cap.- XCII, p. 184.

36. Clavijero, Francisco Javier. Historia Antigua. Tomo II. Jol. "Escritores Mexicanos", No. 8. Edit. Porrúa, México, 1945. Cap. XXXIV, p. 162.

37. Tzoalli. Masa de semillas de bleo y maiz amasado con - miel y con incienso de la tierra o copal, con la que se hacían las - estatuas de los dioses. De la masa con que se hacía la figura del -- lios comían los guerreros como una especie de comunión.

38 y 39. Clavijero, Francisco Javier. Obra cit. T.II, Cap.- KXXIII. p. 155.

40. Sahagún, Obra cit. T. I. Cap. XXIV, p. 157.

Areito. Es la manera en que los españoles llamaban a los - oalles o danzas de los indios. Areito es impersonal y quiere decir - bailar o bailan todos los del corro. El Padre Acosta en su Historia- Natural, Cap. XXVIII, Libro VI, p.317, nos dice que "los bailes en -

el Perú se llamaban taqui, en otras provincias de indios se llamaban areitos, en México se dicen mitotes".

41. Garibay. Veinte Himnos... p. 31

42. León Portilla. Conferencia sobre Teatro Náhuatl.

43. Garibay. Veinte Himnos... p. 54.

44. Idem. p. 51.

45. Garibay, Angel Ma. Historia de la Lit. Náhuatl. T. I. - cap. VI, p. 353.

46. Garibay, Angel Ma. Panorama Lit. de los Pueblos Nahuas cap. IV, p. 95.

47. León Portilla. Conf. sobre Teatro Náhuatl.

48. Idem.

49. Manuscrito de Cantares Mexicanos. F. 26. v.

50. Garibay. H. Lit. Náhuatl. T.I, cap. VI, p. 354.

51. Pomar, Juan Bautista. Romances de los Señores de la Nueva España. Fuentes indígenas de la Cultura Náhuatl, Vol. I, de Poesía Náhuatl, preparado por Angel Ma. Garibay K. UNAM. Seminario de - Cultura Náhuatl. México, 1964. p. 16.

52. Espina, Antonio. Las Mejores Escenas del Teatro Español e Hispanoamericano (Desde sus origenes hasta la época actual). Edit. Aguilar. Madrid, 1959. p. 9.

53. Motolinia, Fray Toribio de Benavente. Memoriales. México, 1903. cap. XXVI, 2a parte, pp. 342-3.

54. León Portilla, Miguel. Teatro Náhuatl Prehispánico. En "La Palabra y el Hombre". Rev. de la Universidad Veracruzana, enero-marzo de 1959; No.9. p. 27.

55. G. Baty y R. Chavance. El Arte Teatral. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, No. 45. México, 1951. p. 155.

56. Idem. p. 170.

57. León Portilla, Miguel. Teatro Náhuatl Prehispánico. "La-Palabra y el Hombre", No.9, enero-marzo, 1959, p.17.

58. Durán, Fray Diego de. H. Indias. T. II. Cap. XCIX. pp.-227-28 y 231.

59. Sahagún. H. Gral... T.II. Libro VI, Cap. XVII, p. 123.

60. Idem. p.122.

61. Idem. II, Cap. XXI, p. 144

62. Pomar, Juan Bautista. Relación de Texcoco, en "Poesía - Náhuatl", vol. I. UNAM. Méx. 1964. pp. 161-2.

63 y 64. Idem. pp. 159 y 160.

65. Sahagún. Obra cit. T. I, cap. XXIV, p.153 y 154, Libro segundo.

66 y 67. Durán. Obra cit. T. II. p. 99, cap. LXXXII.

68. Sahagún. Obra Cit. p.154, I, XXIV. Libro segundo.

Tochomitl. El pelo del conejo industrialmente elaborado para franjas y orlas de la ropa de los nobles. Se teñía de varios colores.

Aztaxelli. Insignia de la cabeza, formada por una borla de pluma de garza, con dos gajos.

69. Durán. Obra cit. T. II, cap. LXXXIV, pp. 119.

70. Idem. T. II. Cap. LXXXV, pp. 128 y 129.

71. León Portilla. Obra cit. p. 35.

72. Sahagún. Obra cit. II, Libro Octavo, p. 313. cap. XIV.

73. Pomar. Obra cit. p. 160.

74. Sahagún. Obra cit. I, XXV, Libro II, p. 169.

75. Idem. I, Libro II, cap. XXXVI, p. 218.

76. Toscano Salvador. Máscaras Mexicanas. Soc. de Arte Moderno. Méx. enero de 1945. p. 13.

77. Motolinía, Fray Toribio de Benavente. Historia de los Indios de la Nueva España. Edit. Chávez Hayhoe. México 1941. Tratado Primero, cap. IX, p. 60.
78. Garibay, Angel Ma. Epica Náhuatl. Bibl. del Estudiante-Universitario, No. 51. UNAM. México, 1964. p. XXI.
79. Caso, Alfonso. Notas a Aztecas de México de George Vaillant. En "Cuadernos Americanos", No. 1. Enero-febrero- de 1942. México. p. 155.
80. Garibay, Angel Ma. Panorama Literario de los Pueblos Náhuas. Edit. Porrúa. México, 1963. p. 101.
81. Garibay, Angel Ma. La Literatura de los Aztecas. Edit.-Joaquín Mortiz. México, 1964. p. 79.
82. El Canto de Nezahualcóyotl. En la Lit. de los Aztecas-pp. 82, 83, 84, 85 y 86. MS. Cantares Mex. F. 28 v a 29 v.
83. Novo, Salvador. "Cosmética Náhuatl". Tercero de una serie de artículos publicados en "Novedades". México, Agosto 16 de -- 1965.
84. León, Portilla, Miguel. Ritos, Sacerdotes y Atavíos de los Dioses. Informantes de Sahagún No. I. Fuentes Indígenas de la - Cultura Náhuatl. UNAM. Sem. de Cultura Náhuatl. México, 1958. pp. - 113 a 159.
85. Hamlet, Príncipe de Dinamarca. En "Obras Completas" de William Shakespeare. Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1951. -- Escena II, Acto III, pp. 1365-66.
- 86 y 87. Clavijero, Fco. Javier. Hist. Ant. T. II. Cap. XLV, p. 303.
88. Motolinía, fray Toribio de Benavente. Memoriales. 2a. parte, cap. XXVI, p. 341.

89. Boturini, Lorenzo. Idea de una Hist. de la América — Septentrional. Bibl. Méx., T. XVIII, Méx. 1887, Cap. XV, p. 104.
90. Torquemada. Monarquía Indiana. Editorial Chávez Hayda. México, 1941.
91. Motolinía. Memoriales. p. 342.
- 92 y 93. Clavijero. Obra cit., T. II, p. 304.
94. Torquemada. Obra cit.
95. Clavijero. Obra cit. p. 303.
96. Sahagún. Hist. Gral... T. I, Cap. XXVI, p. 172.
- 97, 98, 99 y 100. Idem. T. I. Cap. XXVII, p. 176 y 178.
- 101 y 102. Idem. T. I, Cap. XXX, p. 190.
103. Acosta, José de. Hist. Natural y Moral de las Indias. Fondo de Cultura. Bibl. Amer. No. 38. Méx. 1962. Cap. XXX, L. 5°, y 278.
104. Cortés, Hernán. Cartas de Relación... Carta tercera. p. 188, Col. Austral, No. 547, Espasa Calpe, México, 1961.
105. Durán. Hist. Indias. T. II, Cap. LXXXIV, p. 123. Mote—jar. Notar, censurar las acciones de uno con motes o apodos.
106. Garibay, Angel Ma. Poesía Indígena. Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 11, U.N.A.M. México, 1940, pp. 105, 128 y 90.
107. Idem. pp. 83 a 91.
108. Idem. p. 50.
109. Pomar Juan Bautista. Romances de los Señores de la N. E. p. 9.
110. Garibay, Angel Ma. Poesía Indígena. p. 139 y 140.
111. Pomar. Romances de los señores... p. 45
112. Garibay, Angel Ma. Poesía indígena. "Agorca de cantos

floridos". pp. 143 a 153.

113. Motolinía. Hist. Indios N.E. Cap. XV, pp. 90, 93, 94-  
y 95.

114. Garibay, Angel Ma. Poesía Indígena. Bibl. Est. Univer-  
sitario, No. 11. Méx. 1940, p. 196, nota no. 17.

115. Idem. p. X.

116. Sahagún. Hist. Gral... T. I, Apéndice Sexto. p. 255.

117. Garibay, Angel Ma. Poesía Indígena Precortesiana. En-  
"Abside", Rev. de Cultura Mexicana. Conferencia dada en los Cursos-  
de Invierno de la UNAM. el 12 de enero de 1942. "Abside", VI, No. 2  
p. 133. Méx. 1942.

118. Ms. Cantares Mexicanos. f. 69 v.

119. Idem. f. 27 v.

120. Garibay, Panorama Lit. de los Pueblos Nahuas. p. 35

121. Ms. Cant. Mex. f. 73 v.

122. Idem. f. 27 v.

123. Idem. f. 69 v.

124. Tezozomoc, Hernando de Alvarado. Crónica Mexicayotl.-  
Instituto de Historia. U.N.A.M. México, 1949, p. 136.

125. Muñoz Camargo, Diego. Historia de Tlaxcala. México, -  
1892. Libro I, cap. XIII, pp. 114-15.

126. Durán, Fray Diego de. Historia de las Indias de Nueva  
España, Tomo I, cap. LVII, p. 452.

127. Tezozomoc. Crónica Mexicayotl. p. 137.

128. Tezozomoc. Hernando de Alvarado. Crónica Mexicana. --  
Editorial Leyenda, S. A. México, 1944. Cap. XCII, p. 440.

129. Chavero, Alfredo. Notas a la Historia de Tlaxcala de-  
Muñoz Camargo. Cap. XIII, Libro I, p. 111.

130. Sahagún, Fray Bernardino de. Historia General de las-  
Cosas de la Nueva España. Edit. Porrúa. México, 1956. Libro tercero  
cap. III, p. 298.

131. Durán, Fray Diego del Hist. de las Indias... T. II, -  
cap. LXXXIX, p. 162.

132. Sahagún, Fray Bernardino de. Hist. Gral..., T. III, -  
cap. II, Libro undécimo, pp. 234-35.

133. Manuscrito de Cantares Mexicanos. f. 73 v, ss.

134. Durán, Fray Diego de. Obra cit. Tomo I, cap. VIII,  
p. 69.

135. Idem. T. I. cap. XXXVII, pp. 287 a 293.

136 y 137. Romero Flores, Jesús. Historia de Michoacán. --  
México, 1946, T. I, p. 42.

138. Tetzahuitl: cosa funesta, espantosa, prodigio, agüero

139. Tezozomoc. Crónica mexicana. p. 227.

140. Durán, Fray Diego de. Obra cit. Cap. XXXVII, T. I, pp  
292-293.

141. Sahagún, Fray Bernardino de. Manuscrito Palatino de -  
Madrid, ff. 161 vt. y ss. En la Llave del Náhuatl, de Angel Ma. - -  
Garibay K. Edit. Porrúa, S. A. México, 1961. pp. 131 a 135 y 215-20

142. El tigre de América es el ocelote, el puma. El tigre-  
africano es de color aleonado, rayado de negro irregularmente. El -  
de América tiene manchas negras.

143. Durán, Fray Diego de. Obra cit. T. I. cap. LX, pp473-78

144. Sahagún, Fray Bernardino de. Hist. Gral. T. II. cap.  
XII, Libro octavo. p. 303.

145. Garibay, Angel Ma. Poesía Indígena Precortesiana. - -  
Conf dada en los Cursos de Invierno de la UNAM el 12 de enero de-

1942. Publicada en "Abside", abril-junio de 1942, año VI, No. 2, Mé-  
xico. p. 137.

146. Idem. p. 133.

147. Cogolludo, Diego López de. Historia de Yucatán. Campe-  
che, Camp. 1954. Tomo I, cap. V, Libro IV, p. 338

148. Ancona, Eligio. Historia de Yucatán. Barcelona, 1889.  
Vol. I. p. 155.

149. González Peña, Carlos. Historia de la Literatura Mexi-  
cana. Porrúa, S. A. México, 1949. Cita que hace González Peña del -  
Apéndice de Zumárraga a un Tratado de Dionisio Cartujano. p. 86.

150. Landa, Fray Diego de. Relación de las Cosas de Yuca-  
tán. Porrúa, S. A. México, 1959, p. 38.

151. Barrera Vázquez, Alfredo. El Libro de los Cantares de  
Dzitbalché. Inst. Nacional de Antropología. S.E.P. México, 1965. p. 11

152. Idem. Cita de Sánchez de Aguilar (Informe contra ido-  
lorum cultores del obispado de Yucatán). p. 9.

153. Ancona, Eligio. Obra citada. p. 155.

154. Carrillo y Ancona, Crescencio. Disertación sobre la -  
Literatura y civilización de Yucatán. En la Historia Antigua de Yu-  
catán. Mérida de Yucatán, 1937. p. 451.

155. Diccionario de Motul. Atribuido a Fray Antonio de - -  
Ciudad Real. Mérida. Yuc. 1930. p. 89.

156. Cantares de Dzitbalché: Cantar donde: Kiliiz-Tuup/Yok  
Vitz: El apagamiento del anciano sobre el monte. pp. 71, 72 y 73.

157. Martí, Samuel. Teatro, danza y música precolombianas.  
En "México en la Cultura", Suplemento de "Novedades". No. 847, ter-  
cera época, México, junio 13, 1965.

158. Diccionario de Motul. p. 76 y Barrera Vázquez, Alfede.  
"El teatro y la danza entre los antiguos mayas de Yucatán", en-  
El Libro de los Cantares de Dzitbalché. pp. 10 y 11.

- 159., 160, 161 y 162. Diccionario de Motul. p. 80
- 163, 164 y 165. Idem. p. 81.
166. Idem. p. 101.
167. Barrera Vázquez, Alfredo. El teatro y la danza...p.11
168. Molina Solis, Juan Francisco. Historia del Descubrimien to y Conquista de Yucatán. Mérida de Yucatán, 1896. Libro II, cap.- XI, p. 272.
169. Después que Quetzalcóatl salió de Tula llegó a Yucatán y ahí se le conoció con el nombre de Kukulcan. A su llegada, Yucatán ardía en guerras civiles; él concilió los ánimos y restableció la - concordia. Con la paz florecieron las artes y las ciencias. Los ma- yas en agradecimiento lo elevaron a los altares y honraron su memo- ria con solemnes fiestas, señalándo a Mayapán como sede de su reli- gión. Poco después de la destrucción de esa ciudad se le veneró en- Maní.
170. Molina Solis. Obra cit. Libro II, cap. XV, p. 309.
171. Thompson, Jhon Eric. La civilización de los mayas. -- Publicaciones del Depto. de Bibliotecas de la S.E.P. México, 1936.- pág. 64.
172. Molina, Solis. Obra cit. Cap. XV, p. 310.
173. Landa, Fray Diego de... Obra cit. p. 99.
174. Mimense Castillo, Ricardo. La civilización maya. Edit Cervantes, Mérida, Yuc. 1929. p. 35.
175. Molina Solis. Obra cit. Libro II, p. 262.
176. Landa, Fray Diego de. Obra cit. p. 66.
177. Molina Solis, Obra cit. Libro II, cap. XV, p. 298.
- 178 y 179. Thompson, Jhon Eric. Obra cit. pp. 74 y 76.
180. Blom, Frans. La vida de los mayas. Biblioteca Enciclo pédica Popular, no. 25 S.E.P. México, 1944. p. 47.

181. Carrillo y Ancona, Crescencio. Hist. Ant. de Yuc. - -  
 Cap. XIII, p. 229.
182. Thompson, J. Eric. Obra cit. p. 76.
183. Molina Solis. Obra cit. Libro II, p. 259.
184. Idem. p. 273.
185. Thompson, J. Eric. Obra cit. p. 59.
186. Sodi, Demetrio. Canción de la danza del arquero fle-  
chador, en La Literatura de los mayas. edit. Joaquín Mortiz. México  
 1964, pp. 30 y 31. y en los Cantares de Dzitbalché, pp. 77 y 78.
187. X'Kolom-Ché, en los Cantares de Dzitbalché. pp. 26,--  
 27 y 28.
- 188 y 189. Cantares de ... p. 51.
190. Idem. pp. 50, 51, y 52.
191. Idem. p. 22.
192. Idem. p. 13.
193. Thompson, Jhon Eric. La civil. de los mayas. p. 25
194. Raynaud, Georges. Apéndice al Rabinal Achí. Bibliote-  
 ca del estudiante Universitario, U.N.A.M. México, 1955, p. 123.
195. El Rabinal Achí. Biblioteca del Estudiante Universita-  
 rio, No. 71. UNAM. México, 1955. Prólogo de Francisco Monterde.
196. Idem. pp. 28 y 29.
197. Idem. pp. 30 y 32.
198. Idem. pp. 62-3.
199. Idem. p. 76.
200. Idem. p. 88.
201. Idem. pp. 90 y 91
202. Idem. p. 47.
203. Idem. Prólogo de Francisco Monterde. p. XVIII
204. Idem. p. 86.
205. Idem. p. 79.

206. Raynaud, Georges. Apéndice al Rabinal Achí. p. 127.

207. Brasseur citado por Raynaud en el Apéndice. p. 127.

208. El Popol Vuh o Libro del Consejo. Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 1. UNAM. México 1939, pp. 59,60 y 61.

209. Hunahrú e Ixbalanqué: "Maestro Mago," "Brujito". Dioses luminosos creados para combatir a los poderes subterráneos, tenebrosos. Engendrados antes de la aparición de los astros. Los Magos tienen por ayudantes a los animales, habitantes de la tierra, - porque todavía no hay humanidad.

210. Brasseur citado por Raynaud en el Apéndice al Rabinal Achí. p. 127.

211. Xibalbá: es la región de los muertos, lugar subterráneo, equivalente al Mictlan de los mexicanos.

212. El Popol Vuh o Libro del Consejo. pp. 92 y ss.

213. Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán (1541). Reproducción facsimilar del Ms. ζ IV, 5 de El Escorial. Edit. Aguilar, Madrid 1956. p. 7.

Gazonci o Caltzontzi: nombre que los mexicanos daban al rey tarasco. Quiere decir, según algunos historiadores, el calzado con catle; y, según otros, jefe de casa, de calli, casa y tzontli, cabeza, que por analogía es jefe.

214 y 215. Rel. de Mich. pp. 4 y 6.

216. Idem. Introducción de José Tudela p. VIII.

217. Cueravaperi es la Creadora, la madre de todos los dioses terrestres, dignidad de la vida y de la muerte. Madre de las nubes que son cuatro: la Nube Roja, la Nube Blanca, la Nube Amarilla y la Nube Negra. Es también la madre de los cuatro dioses de la

lluvia repartidos, en las cuatro partes del mundo, y la maife

Xaratanga, la luna nueva.

218 y 219. La Rel. de Mich. pp. 158 y 9.

220. Idem. p. 9.

221. Corona Núñez, José. Mitología Tarasca, México 1957 p.

42.

222. Ruiz, Eduardo. Michoacán, paisajes, tradiciones y leyendas. Oficina Tipográfica de la Sría. de Fomento. México, 1891. -

p. 40.

223. Idem. pp. 41-2.

224. Idem. pp. 370-1.

225. Idem. p. 372.

226. Corona Núñez, José. Obra cit. pp. 20, 21 y 22.

227. y 228. Ruiz, Eduardo. Obra cit. p. 200.

229. Relación de Michoacán. p. 47.

230. Romero Flores, Jesús. Historia de Michoacán. Tomo I, - México, 1946, p. 69.

231. La Rel. de Mich. p. 14.

232. León, Nicolás. Los Tarascos. Notas históricas, étnicas y antropológicas. Segunda parte. Anales del Museo Nacional de México. Segunda Época. Tomo I. México, 1903. p. 454.

## 12. BIBLIOGRAFIA

- Acosta, José de. Historia natural y moral de las Indias. Biblioteca Americana, No. 38. Fondo de Cultura Económica. Segunda edición. Preparada por Edmundo O'Gorman, México, 1962.
- Ancona, Eligio. Historia de Yucatán. Vol. I. Barcelona, 1889.
- Barrera Vázquez, Alfredo. El libro de los Cantares de Dzitbalché. - Introducción y notas de Alfredo Barrera Vázquez. Serie Investigaciones, No. 9, del Instituto Nacional de Antropología e Historia. S.E.P. México, 1965.
- G. Baty y R., Chavance. El arte teatral. Breviarios del Fondo de -- Cultura, No. 45. Traducción de Juan José Arreola. México, - 1951.
- Blom, Frans. La vida de los mayas. Biblioteca Enciclopédica Popular, No. 25. S.E.P. México, 1944.
- Boturini Benaducio, Lorenzo. Idea de una Historia de la América septentrional. Biblioteca Mexicana. No. 18. México, 1887.
- Carrillo y Ancona, Crescencio. Historia antigua de Yucatán. Compañía Tipográfica Yucateca, S.A. Mérida de Yucatán, 1937.
- Caso, Alfonso. El paraíso terrenal en Teotihuacán. En "Cuadernos -- Americanos", No. 6, noviembre-diciembre. México, 1942. pp. 127-136.
- - - - La religión de los aztecas. Biblioteca Enciclopédica Popular, No. 38, S.E.P. México, 1945.
- - - - Notas a Aztecas de México de George Vaillant. En "Cuadernos Americanos", No. I, enero-febrero. México, 1942.
- Clavijero, Francisco Javier. Historia antigua de México. Colección de Escritores Mexicanos, Nos. 7, 8, 9 y 10. Editorial Porrúa, México, 1945.

- Corona Núñez, José. Mitología tarasca. Fondo de Cultura Económica.-  
México, 1957
- Cortés, Hernán. Cartas de Relación de la Conquista de México. Colección Austral, No. 547. Espasa Calpe, S. A. México, 1961.
- D'Amico, Silvio. Historia del teatro universal. Tomo I. Traducción de J. R. Wilcock. Edit. Losada. Buenos Aires, 1954.
- De la Cruz, Raul. Ritos y costumbres de nuestros pueblos primitivos. México, 1964.
- Díaz-Plaja, Guillermo, Altamira, Rafael y otros. El teatro enciclopedia del arte escénico. Edit. Noguer, S.A. Barcelona, 1958
- Durán, Fray Diego de. Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme. 2 Vol. y un Atlas. Editora Nacional, S. A. México, 1951.
- Espina, Antonio. Las mejores escenas del teatro español e hispanoamericano (Desde sus orígenes hasta la época actual). Selección, prólogo y notas, biografías y bibliografías de Antonio Espina. Editorial Aguilar. Madrid, 1959.
- Caribay, Angel Ma. Poesía indígena de la altiplanicie. Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 11. U.N.A.M. México, 1940
- - - - Poesía indígena precortesiana. En "Abside", Revista de cultura mexicana. Abril-junio, VI, No. 2. México, 1942.
- - - - Historia de la Literatura náhuatl. 2 Vol. Editorial Porrúa S. A. México, 1953 y 1954.
- - - - Prólogo, anotaciones y apéndices a la Historia general de Sahagún. Biblioteca de Porrúa, Nos. 8, 9, 10 y 11. México, 1956.
- - - - Veinte himnos sacros de los nahuas. Informantes de Sahagún, No. 2. U.N.A.M. México, 1958.
- - - - Llave del náhuatl. Colección de trozos clásicos. Gramática y Vocabulario. Edit. Porrúa. México, 1961.

- - - Panorama literario de los pueblos nahuas. Colección "Sepan Cuantos..." No. 22. Edit. Porrúa, S.A. México, 1963.
- - - Los historiadores del México antiguo en el virreinato de la Nueva España. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia. Sobretiro de Cuadernos Americanos, No. 1.- Vol. CXXXII. México, 1963.
- - - La cultura azteca en el siglo XVI. Sobretiro de la Gaceta médica de México, tomo XCIV, No. 12. diciembre de 1964.
- - - La literatura de los aztecas. Edit. Joaquín Mortiz. México 1964.
- - - Epica náhuatl. Bibl. del Est. Universitario, No. 51. U.N.-A.M. México, 1964.
- - - Paleografía, versión, introducción, notas y apéndices al primer volumen de Poesía náhuatl: Romances de los señores de la Nueva España de J. B. Pomar. U.N.A.M. México. 1964.
- Gilberti, Fray Maturino. Diccionario de la lengua tarasca o de Michoacán. Impreso en México en 1559. Reimpreso bajo la dirección de Ernesto Ramos Mesa. Colección Siglo XVI, No. 9- México, 1962.
- González Peña, Carlos. Historia de la literatura mexicana. Edit. Porrúa. S. A. México, 1949.
- Keene, Donald. La literatura japonesa. Breviarios del Fondo de Cultura, No. 112. México, 1956.
- Landa, Fray Diego de. Relación de las cosas de Yucatán. Edit. Porrúa S. A. México, 1959.
- León, Nicolás. Los tarascos. Notas históricas, étnicas y antropológicas. Segunda parte. Anales del Museo Nacional de México. Segunda Epoca. Tomo I. México, 1903.

- León Portilla, Miguel. Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses. - Informantes de Sahagún, No. I. Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl. Seminario de Cultura Náhuatl. UNAM. México, - 1958.
- León Portilla, Miguel. Teatro Náhuatl prehispánico. En "La palabra y el hombre", Rev. de la Universidad Veracruzana, enero -- marzo, 1959.
- - - - Actuaciones cómicas en el mundo náhuatl. En "Excelsior", - marzo 20, 1965.
- - - - Conferencia sobre Teatro Náhuatl, pronunciada el 21 de - - marzo de 1965, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de - Bellas Artes, México.
- López de Cogolludo, Diego. Historia de Yucatán. Vol. I. Comisión -- de Historia de Campeche, Campeche, 1954.
- Martí, Samuel. Teatro, danza y música, precolombinos. En "México en La Cultura" Suplemento de "Novedades". No. 847, 3a. época- México, junio 13, 1965.
- Mimensa Castillo, Ricardo. La civilización maya. Edit. Cervantes, - Mérida, Yuc. 1929.
- Molina, Fray Alonso de. Vocabulario en lengua castellana y mexicana. Impreso en México en 1571. Edición facsímil, Colección de- Incunables Americanos del siglo XVI, Vol. IV. Madrid, 1944
- Molina Solís, Juan Francisco. Historia del descubrimiento y conquis- ta de Yucatán. Mérida, Yuc. 1896.
- Monterde, Francisco. Prólogo al Rabinal Achí. Biblioteca del Estu- diante Universitario, No. 71 U.N.A.M. México, 1955.
- Motolinía, Fray Toribio de Benavente. Memoriales. Manuscrito de la- Colección del señor Joaquín García Icazbalceta, Tomo I, --

Publicación por primera vez su hijo Luis García Pimentel. --  
México, 1903.

Motolinía, Fray Toribio de Benavente. Historia de los indios de la Nueva España. Edit. Chávez Hayhoe. México, 1941.

Motul, Diccionario de. Maya-español. Atribuido a Fray Antonio de --  
Ciudad Real. Mérida, Yuc. 1930.

Muñoz Camargo, Diego. Historia de Tlaxcala. Publicación y anotaciones de Alfredo Chavero. Oficina Tipográfica de la Sría. de Fomento, México, 1892.

Novo, Salvador. Cosmética Náhuatl. En "Novedades", agosto 2, 9 y 16 1965. México.

Payno, Manuel. Ensayo de una Historia de Michoacán. En el "Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística". 2a. -- época, tomo I, México, 1869.

Peñafiel, Antonio. Cantares en idioma mexicano. Reproducción facsimilar del Ms. original existente en la Biblioteca Nacional México, 1904.

Pomar, Juan Bautista. Relación de Tezcoco. En el primer vol. de Poesía Náhuatl. Seminario de cultura náhuatl. U.N.A.M. México 1964.

El Popol Vuh. Las antiguas historias del quiché. Traducidas del -- texto original, con una introducción y notas por Adrian -- Recinos. Fondo de Cultura Económica. México, 1947

El Popol Vuh o Libro del Consejo. Traducción y notas de Georges -- Raynaud, J. M. González de Mendoza y Miguel Angel Asturias. Prólogo de Francisco Monterde. Biblioteca del Estudiante -- Universitario, No. I, U.N.A.M. México, 1939.

Rabinal, Achí. Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 71. -- U.N.A.M. México, 1955.

Raynaud, Georges. Apéndice al Rabinal Achí. Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 71. U.N.A.M. México, 1955.

Relación de las Ceremonias y Ritos y Población y Gobierno de los indios de la provincia de Michoacán. (1541). Reproducción-facsimilar del Ms. c IV . 5, de El Escorial. Transcripción, prólogo, introducción y notas de José Tudela. Revisión de las voces tarascas por José Corona Núñez. Editorial Aguilar, Madrid, 1956.

Romero Flores, Jesús. Historia de Michoacán. Tomo I. Imprenta "Claridad". México, 1946.

Ruíz, Eduardo. Michoacán, paisajes, tradiciones y leyendas. Oficina Tipográfica de la Sría. de Fomento. México, 1891.

Sahagún, Fray Bernardino de. Historia general de las cosas de la Nueva España. 4 Vol. Edit. Porrúa, S. A. México, 1956.

Shakespeare, William. Hamlet, Príncipe de Dinamarca, en Obras Completas. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín. Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1951.

Sodi, Demetrio. La literatura de los mayas. Editorial José Martí. México, 1964.

Tezozómoc, Hernando de Alvarado. Crónica Mexicayotl. Instituto de Historia, U.N.A.M. Trad. del náhuatl por Adrian León. Imprenta universitaria, México, 1949.

- - - Crónica Mexicana (1598). Con notas de Manuel Orozco y Berra. Edit. Leyenda. S. A. México, 1944.

Thompson, Jhon Eric. La civilización de los Mayas. Publicaciones del Departamento de Bibliotecas de la S.E.P. México, 1936.

Torquemada, Fray Juan de. Monarquía Indiana. Edit. Chávez Hayhoe. México, 1943.

Toscano, Salvador. Nota Preliminar a Bonampak, la ciudad de los muros pintados. Instituto de Antropología e Historia, de la

S.E.P. México, 1949.

- - - - El uso de las máscaras entre los antiguos mexicanos. En -  
 "Máscaras Mexicanas" de la Sociedad de Arte Moderno. México,  
 enero de 1945.

Villagra Caletí, Agustín. Bonampak, la ciudad de los muros pintados  
 Estudio y copias de los murales por Agustín Villagra Cale-  
 tí. Instituto de Antropología e Historia, S.E.P. Suplemen-  
 to al T. III (1947-48) de los Anales del Instituto Nacio-  
 nal de Antropología e Historia. México, 1949.

- - - - Las pinturas de Bonampak. En "Cuadernos Americanos", año -  
 VI, No. 4, julio-agosto, 1947. pp. 151 a 168. México.