

24
208
70401

TEATRO RITUAL POPULAR MEXICANO (Antecedentes y perspectivas)

**TESIS QUE PRESENTA JOSE MIGUEL SABIDO RUISANCHEZ
PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LETRAS HISPANICAS**



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**FAACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNAM**

1993



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INDICE

Envío	1
El por qué de este trabajo	3
1. Planteamiento	11
2. Articulaciones calendáricas	
2.1. El rito	23
2.2. El calendario ritual	25
2.3. Funciones sociales del calendario ritual	34
3. El calendario ceremonial católico	41
4. El ordenador universal: <u>Tlatecpanqui</u>	55
4.1. Una justificación del nombre <u>tlatecpanqui</u>	55
4.2. Una posible lectura -entre muchas- que puede tener el <u>tlatecpanqui</u>	81
4.3. Las diversas adecuaciones del <u>tlatecpanqui</u>	89
4.4. Una de las 52 posibilidades del ciclo anual de festividades correspondientes al <u>tlatecpanqui</u> en una de las 36 adecuaciones: la mexicana del centro ceremonial de Tenochtitlan	99
5. El momento de contacto	146
5.1. Una reflexión: México, <u>nepantla</u>	149
5.2. Cinco posibles lecturas que no agotan el término "conquista de México"	152
5.3. La muerte del <u>tlatecpanqui</u>	172
6. Un nuevo producto cultural: La ritualística indoeuropea	175
6.1. Algunas noticias sobre actividades guerreras dentro del teatro indoeuropeo del siglo XVI ...	182
6.1.1. Otras fuentes	184
6.2. El teatro idolátrico franciscano evangelizador.	185
6.2.1. La visión de "los no vencidos"	185
6.2.2. La visión de "la gente de razón"	196
6.3. Diversidad de los esfuerzos	224
6.4. Una cronología hipotética del teatro evangelizador	229
6.5. Tierra fértil para el teatro franciscano	235
6.6. El acervo de obras idolátricas evangelizadoras.	244
6.7. Una proposición de ordenamiento. Ciclos teatrales	250
6.8. Los ciclos analizados desde el punto de vista de la teoría dramática	263

6.8.1. Ciclo de los Reyes Magos	272
6.8.2. Ciclo mariano	278
6.8.3. Guerras fingidas	282
6.8.4. Un posible ciclo: el diluvio	296
6.8.5. Ciclo guadalupano	299
6.8.6. Ciclo del ángel y el diablo	312
6.8.7. Ciclo de "El sacrificio de Isaac"	326
6.8.8. Ciclo apocalíptico	335
6.8.9. La muerte del dios	348
6.8.10. Otras obras y la posibilidad de establecer nuevos ciclos en el futuro	353
6.9. El final del sueño	360
7. El teatro ritual popular mexicano, siglos XVII-XX. Fin del teatro evangelizador idolátrico	370
7.1. La decepción	379
7.2. El teatro a la europea	386
7.3. La <u>praxis</u> social	400
7.3.1. La representación de la mecánica universal en los rituales mexicanos actuales	408
7.4. Un intento de metodología	413
7.5. Los ciclos del teatro ritual popular mexicano	432
7.5.1. El carnaval indígena	432
7.5.2. La Pasión indígena	454
7.5.3. Las guerras simuladas	483
7.5.4. La ceremonia de "el grito"	499
7.5.5. Las ceremonias de "muertos"	549
7.5.6. Las apariciones de Guadalupe	557
7.5.7. La pastorela	570
7.5.8. La epifanía	604
7.6. El espacio sagrado	611
7.7. Mayordomías, cofradías y otros	621
7.8. Los "cuadernos"	629
7.9. Está desapareciendo	636
8. Conclusiones	640

ANEXOS:

RECONOCIMIENTOS

A Motolinía y al padre Ponce, sin cuyas generosas descripciones de los hechos teatrales del siglo XVI no podríamos saber nada sobre ese momento fundamental del teatro mexicano.

Don Francisco del Paso y Troncoso que fue el primero en localizar y valorar los manuscritos de las obras evangelizadoras, al publicar seis de ellas.

Don Fernando Horcasitas, maestro y amigo que al establecer el corpus general del teatro evangelizador dio origen a este trabajo.

Patricia Cerrillo, colaboradora incansable de años que localizó conmigo cientos de ceremonias, manuscritos y tradiciones.

Martha Julia Toriz, investigadora.

Al padre Angel Garibay K., que con generosidad y pasión adolescente supo responder a las apasionadas preguntas del adolescente que fui.

Y, muy especialmente, a la maestra Alicia Correa Pérez sin cuya paciencia, gentileza y sentido del humor no se hubiera realizado este trabajo.

ENVIO

Me llamo D'zul.

Mi hermana Irene: Cocay. Mi hermana Julia: Mucuy. Hermosos nombres mayas que nos fueron otorgados por mi padre, un indígena que aprendió a hablar castellano a los 13 años de edad.

Al tener cinco años bailé, por primera vez, con una coronita de flores y un vestido blanco, en el atrio de Chalma, para entregarle mi corona al santo Señor crucificado. A los siete, en Huejotzingo; a los nueve, en Tepeyac; a los 14 en Tizimin, con mi "chichi", mi abuela, hermosa mestiza de 70 años, que había bordado su huipil íntegramente de plumas de gallina. Toda la noche de los Santos Reyes bailamos frente a las imágenes de los tres reyes en Tizimin.

Cuando yo tenía dos años de edad se llevó a cabo mi hetz mek, esto es, el bautizo indígena que me permitió entrar al mundo. Cuando cumplí los 14, mi abuela me desnudó en una hamaca blanca y me dio un brebaje para hacerme una ceremonia de entrada en la vida de adulto. Tengo primos hermanos en Chapab, que todavía no hablan el castellano y no les interesa aprenderlo.

Mi padre me educó como a un niño indígena, con procedimientos, premios y castigos que diferían totalmente del método Montessori. Una tarde, leyendo juntos "El Quijote" -era un hombre de una vasta cultura-, cuando yo tenía diez años, dijo casualmente: "tu mamá y tú son gente de razón". Yo me escandalicé. "Tú también", le contesté. Él sonrió: "tu nana Lupe y yo somos indios, ustedes son gente de razón".

Toda mi vida he vivido esa terrible, dolorosa separación que muy pocos mexicanos parecen advertir realmente. Nuestro país está escindido... No, de hecho es dos países traslapados el uno en el otro. Dos países que pocas veces se tocan, pero que no son nada el uno sin el otro. El México indio es el que da la esencia más pura de la nacionalidad al México de "la gente de razón".

Escribo esta tesis después de 30 años de investigar, leer, emborracharme con los capitanes del Carnaval de Huejotzingo, correr con "el viejito" de la Semana Santa en Sonora, bailar "moros" en Oaxaca. En fin, de intentar entender los fenómenos teatrales mexicanos. Lo hago en el ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras: mi facultad; en la UNAM, mi universidad.

A ese indígena que fue -es- todos los indígenas de mi país: mi padre.

EL POR QUÉ DE ESTE TRABAJO

En 1955, en la Preparatoria de Coapa, tuve el alto honor de ser uno de los miembros fundadores de "Teatro en Coapa", el grupo de teatro preparatoriano con el que Héctor Azar enriqueciera esa década prodigiosa. Al año siguiente fui alumno de Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido y Carlos Solórzano. Fui asistente de director de Fernando Wagner y Salvador Novo. Fui testigo gozoso del nacimiento de "Poesía en voz alta" y del renacimiento del teatro universitario. Qué alto privilegio.

Pertenecí a la generación de directores creadores de su propio espectáculo: Héctor Mendoza, Héctor Azar, José Luis Ibáñez, Juan Ibáñez, Alejandro Jodorowsky. Fui enemigo teórico y amigo personal de Alvaro Custodio. Dirigí a María Douglas, Ignacio López Tarso y Ofelia Guilmain. Esto es, he tenido el altísimo privilegio de compartir y vivir de cerca la historia del teatro mexicano profesional de la segunda mitad del siglo XX.

Asistí durante seis años a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, de 1956 a 1962. Una vez en clase con el padre Garibay -la clase era sobre tragedia- nos habló del teatro ritual popular griego que, según él, había sido el antecedente para el nacimiento de la tragedia. Yo levanté la mano, pregunté: "¿y qué no hay un teatro ritual popular mexicano?", Garibay, que nunca se quedaba callado, se dio un golpe en la frente y asintió: "sí, sólo que no lo vemos; es tan grande, tan gigantesco, tan rico, tan obvio, que no lo vemos".

Planteé el problema en el Seminario de Teoría Dramática que cursé durante varios años con Luisa Josefiña Hernández. Ella me instó a investigar más en el asunto. Durante mi infancia y adolescencia había conocido a Luis Márquez, Vicente T. Mendoza, Rubén M. Campos e Higinio Vásquez Santa Ana, amigos de mis padres y, todos, ardientes defensores y estudiosos de lo que unos llamaban las "fiestas mexicanas", otros "ceremonias tradicionales de México". Las fotografías que Márquez había tomado de mi madre vestida con los trajes indígenas le dieron la vuelta al mundo. En excursiones familiares habíamos asistido a las pastorelas en Apam, al Carnaval de Huejotzingo, a las Epifanías de Xochimilco. Encontré de nuevo sus libros en los libreros de mi abuela. Regresé a Huejotzingo y a Tlaxcala, ahora con una libreta de apuntes en la mano. Tomé clases con el bachiller José Rojas Garcidueñas para enterarme más del asunto.

Me sumé a las excursiones del maestro De la Maza para escuchar sus explicaciones sobre las capillas abiertas.

Era cierto: el teatro ritual popular mexicano -como yo lo había llamado en la clase del padre Garibay- existía, pero cuando hablaba de él en otras clases de la facultad, todo el mundo sonreía con una especie de incomodidad y el asunto se hacía a un lado rápidamente. Parecería que hubiera una consigna para no tocar el tema. Cuando preguntaba yo por el origen de esas representaciones teatrales, me corregían señalando que eso no era verdadero teatro. Escandalizado le pregunté al padre por

qué no era considerado como verdadero teatro si tenía todos los elementos del teatro: diálogos, personajes, anécdotas, escenografía, vestuario, música, coreografía: todos los elementos del teatro. Me contestó con ese estilo tan rotundo que tenía: "Pues ha de ser porque lo hacen los indios".

Feroz contestación y verdadera. No había otra razón.

Don Vicente T. Mendoza me dio las primeras cifras: cientos de pastorelas solamente en el bajío, miles de moros y cristianos, decenas de carnavales, docenas de Batallas del Cinco de Mayo, centenares de pasiones, 50 representaciones documentadas de Guadalupe, otras cien de Carlo Magno, incontables Jardineros y Santiagos y Arrieros y Toritos y Gritos de 15 de Septiembre y Caidas de Luzbel y decenas y decenas de obras de teatro completas. Algunas de ellas con textos hermosísimos, otras con personajes maravillosamente trazados, todas con vestuarios deslumbrantes y algunas con escenografías corpóreas.

Varios miles de obras de teatro mexicanas que se ponían cada año para miles de espectadores. Obras que, obviamente, cumplían una función social. Realizadas por mexicanos y para mexicanos. Y que no se consideraban dentro del raquíptico teatro mexicano. ¿Por qué? No había otra respuesta que la feroz del padre Garibay.

Al preguntar por el origen de ellas todo el mundo sonreía y señalaba vagos orígenes "prehispánicos". Un día tuve la fortuna de conocer el seminario de Fernando Horcasitas dedicado al estudio del teatro náhuatl. Ahí descubrí el teatro evangeli-

zador en lenguas vernáculas que resultaba ser uno de los eslabones perdidos de la cadena, no un fenómeno aislado e independiente.

Empezó a quedar clara la raíz del problema: la escisión de nuestro país. El estar brutalmente dividido en dos países. Y claro, cada uno con su propia historia y con su propio teatro y con su propia historia del teatro. Así como los que representaban esas miles de obras mexicanas no habían oído hablar en su vida de Juan Ruiz de Alarcón, aquellos defensores de Alarcón como el padre del teatro mexicano no tenían los patrones intelectuales para entender que tan teatro resultaba ser Las paredes oyen como El coloquio de Laureliano.

Durante casi cuatro siglos la llamada "gente de razón" ha creído -y nos ha hecho creer- que el teatro mexicano se inicia con González de Eslava, continúa con Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz; después, con algún mediocre romántico, más tarde con Gorostiza y finalmente es redefinido por Rodolfo Usigli en la década de los 40, para lograr un desarrollo paulatino hasta la fecha.

Durante todos estos años me he preguntado ¿por qué? ¿por qué México toma como paradigma de hombre de teatro mexicano a un talentosísimo escritor que nació en México pero, apenas pudo, se fue a España, y sólo regresó apresuradamente para arreglar sus herencias y partió de este país para no volver jamás? ¿Por qué a un escritor que en sus maravillosas obras nunca menciona a México? ¿Por qué a un escritor que hablaba

náhuatl mejor que el castellano y lo ocultó cuidadosamente durante toda la vida profesional que desarrolló en España? ¿Por qué deformar los hechos tratando de encontrar alguna forzada razón como el escepticismo de Alarcón para forzarlo a ser mexicano y negar nuestro prodigioso teatro tradicional popular?

¿Por qué no reconocer que nuestro país tuvo teatro grandioso, profesional y que asombró a todos los europeos que tuvieron la fortuna de contemplarlo, ya desde el siglo XVI?

¿Por qué afirmar que "el teatro mexicano no tiene tradición", audaz expresión que he escuchado de varios profesores universitarios, cuando el mexicano es uno de los movimientos teatrales con una mayor tradición en el mundo ?

Varias historias del teatro mexicano se han escrito, algunas buenas, como la de Rodolfo Usigli. Todas parten de la mitad del siglo XVI, manejando con mucha incomodidad las obras franciscanas que se sucedieron antes de que empezara a escribir González de Eslava. Como si la historia del teatro mexicano fuera exactamente igual a la del teatro venezolano, el colombiano, el dominicano o el argentino. No. Una cosa es la historia del teatro colonizado generado por imitación de los modelos españoles, del que indudablemente es rey Alarcón, y otra muy distinta la del prodigioso sistema teatral indoeuropeo, mestizo, al que desde hace 30 años me he permitido llamar "teatro ritual popular mexicano" con la venia de uno de los pocos que sí lo conocieron: don Angel María Garibay.

Creo firmemente, que ambos movimientos teatrales tienen derecho a existir y coexistir y que una historia del teatro mexicano debe considerar ambas vertientes.

Considero que aquello dicho por Garibay acerca de que si existe el teatro ritual popular mexicano, "pero no lo vemos", debe dejar de ser cierto. Es urgente que los mexicanos, teatristas y no teatristas, si lo veamos y lo salvemos, ya que se encuentra en grave peligro de extinción. Para tratar de colaborar en esa tarea se escribe esta tesis. No con ánimo polémico. No intenta ignorar ni despreciar el teatro occidentalizado mexicano. Éste existe, tiene su propia historia, sus propios problemas, sus propias soluciones. No lo discutiré durante todo este trabajo. No podría yo hablar mal de un tipo de teatro que he practicado con seriedad toda mi vida, como muy claramente lo he asentado arriba, como productor, director dramaturgo y diseñador de vestuario y escenografía.

Pero creo que en la actualidad resulta fundamental hablar y discutir sobre el teatro tradicional mexicano cuyos orígenes, en su forma actual, lo podemos localizar durante los primeros diez años del contacto cultural entre Europa y Mesoamérica y cuyos antecedentes en nuestras tierras pueden ser ubicados hace, por lo menos, tres mil años. Creo también que se está desgastando de una manera acelerada y nadie -o muy pocas personas- parecen querer hacer algo por detener ese proceso de desaparición. Para eso se escribe esta tesis: intenta ser un marco conceptual -necesariamente limitado por la vastedad del

tema que se trata-que pueda servir para diseñar algunos instrumentos que permitan reenergetizar la tradición milenaria y, con ello, contribuir a que no desaparezca del todo. En los anexos incluiré algunos de esos instrumentos que yo he diseñado y practicado a lo largo de treinta años y algunas indicaciones acerca de cómo he podido evaluar la efectividad de dichos instrumentos. De esta manera intento poner en práctica el método universitario que aprendí en esta Facultad hace treinta años: diseño de un marco conceptual que pueda servir para trazar los instrumentos que permitan llegar a incidir en la realidad para, después, aplicar diversas baterías de comprobación que nos permitan una evaluación que pueda retroalimentar el marco teórico-conceptual inicial iniciando un proceso permanente.

Para discutir la historia de ese teatro "a la" europea remitiré, en su oportunidad, al lector a la historia escrita hace casi 60 años por Rodolfo Usigli que sigue siendo la más lúcida, la más equilibrada y justa, pero referida, solamente, a una parte del teatro mexicano.

Por último quiero aclarar que no soy un investigador académico en el estilo de Fernando Horcasitas o María Sten. He sido, soy y moriré siendo un hombre de teatro profesional: director, productor, diseñador de escenografía, dramaturgo; en este trabajo intento dar los puntos de vista del hombre de teatro del siglo XX que soy, interesado en la historia del

teatro de su país; historia que no se nos ha permitido conocer en su totalidad.

Algunas de mis tesis pudieran escandalizar a antropólogos e investigadores académicos -si es que llega a tener el honor de ser leída por alguno de ellos-; desde ahora les pido que no se escandalicen demasiado. San Gregorio decía que a la gente de teatro no se le podía enterrar en sagrado: tenía razón. Así, he recopilado el material que aquí ofrezco. Así, lo he escrito a lo largo de casi 30 años: como hombre de teatro profesional que soy.

1. . Planteamiento

La expansión de la cultura europea, iniciada en el siglo XIII con los viajes de Marco Polo y las Cruzadas, ha arrasado a su paso múltiples culturas, idiomas, sistemas míticos, calendarios rituales, símbolos, máscaras, pirámides, joyas, templos, no sólo en América, también en Africa, Asia y Australia. Una de sus más funestas consecuencias, la colonización -justificada de varias maneras: la obligación de enseñar las "verdades" de la religión católica a los idólatras, el llevar el "progreso" a pueblos atrasados, el enseñarles la "democracia" a los que no la conocen solamente ha destruido culturas aborígenes sin piedad, sino que ha utilizado el repugnante concepto de "tercer mundo"; ya Sartre decía que la civilización europea había inventado una categoría entre el hombre y la bestia: el indígena.

La enorme cantidad de investigación antropológica generada en los últimos 50 años respecto al rito, muestra que en todas las culturas existe un sistema ritual que se manifiesta en un calendario de fiestas o celebraciones que se entrelaza de manera inextricable con las formas de medir el tiempo. Infortunadamente la fragilidad de los rituales los convierte en fáciles víctimas del tan discutible "progreso".

Referente al embate de la civilización occidental europea, el antropólogo italiano Scarduelli cierra amargamente su libro hablando de los restos de culturas mesoamericanas e incas:

Tal vez no sea un preludeo tranquilizador para nuestro incierto futuro, pero las avanzadas y mortíferas tecnologías que nos promete el nuevo milenio no nos salvarán de la desoladora uniformidad¹ a que nos hemos condenado al destruir los últimos vestigios de las culturas primitivas,² aun cuando quizá su destino ya estaba irremediabilmente marcado cuando las carabelas de Colón anclaron en las playas del Nuevo Mundo.³

Inmediatamente anterior a esta cita, el autor italiano expresa:

Es difícil sustraerse a la tristeza que produce el espectáculo de un mundo que muere (...) (acosado) por el tétrico fanatismo de los misioneros, por la curiosidad petulante de los turistas y por los intereses económicos de las multinacionales.⁴

Para un saludable antropólogo italiano, perteneciente al "primer mundo", la solución puede ser solamente el entristecerse; para un universitario mexicano del "tercer mundo", de ninguna manera la conducta puede ser esa resignación triste ante la muerte de los restos de las culturas mesoamericanas. Me considero en la obligación de luchar por contribuir a preservarlas.

El problema de la conservación de las culturas milenarias, frente al embate de la "modernidad" debe plantearse en el seno de las universidades de los países que están perdiéndolas y, de ser posible, establecer un intercambio de información entre ellas para conocer las posibles soluciones, de la misma manera que las diversas universidades ponen a disposición de la comunidad académica los resultados de las investigaciones en el campo de la

¹ El subrayado es mío.

² Antiguas, preferiría decir yo en vez de primitivas.

³ Pietro Scarduelli, Dioses, espíritus, ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 183.

⁴ Ibid., p. 182.

ciencia. Es la única manera de que no se pierdan miles de años de medicina tradicional, de arquitectura tradicional y, en nuestro caso, de miles de años de teatro tradicional. Por ello es que planteo el problema en el seno de la Facultad de Filosofía y Letras, problema que tiene múltiples aspectos por estudiarse: político, económico, moral, etcétera. El principal de ellos, desde mi punto de vista, es el diseño de infraestructuras eficientes y cotidianas, que permitan el ejercicio sistemático del teatro ritual popular mexicano, por la mayoría de los integrantes del cuerpo social. Las artes escénicas no pueden guardarse en un museo; para que no desaparezcan deben estar ejerciéndose constantemente.

Pero, para poder elaborar esas infraestructuras es obligatorio partir de un marco conceptual amplio que ofrezca una perspectiva amplia también, de la evolución de esas manifestaciones escénicas. Esa es la intención de este trabajo. La tarea es audaz porque existen grandes lagunas de información que habrán de ser llenadas con hipótesis. Seguramente me equivocaré en alguna de ellas. Los jóvenes investigadores del tema que vengan después de mí habrán de señalar esas equivocaciones. Desde ahora acepto las correcciones y las agradezco. Somos colaboradores en una tarea común y útil. Me atrevo a emprender esta labor, que durante años había considerado superior a mis fuerzas, porque advierto que la situación ya es crítica. Si los universitarios no unimos fuerzas para intentar, por lo menos, encontrar soluciones a la lenta pero aparentemente irreversible, desaparición del teatro tradicional mexicano éste

se desvanecerá ante nuestros propios y ciegos ojos. A lo largo de casi treinta años he visto, como todos nosotros, que las autoridades que deberían avocarse a la solución del problema ni siquiera parecen advertirlo, perdidas en una política cultural errática y copiada de los métodos europeos y norteamericanos. Durante toda mi vida he aplicado el método que aprendí en la Facultad de Filosofía y Letras de establecer un marco teórico conceptual que sirva de referencia a la tarea profesional; en segundo lugar diseñar los procedimientos de producción que permitan llevar a la realidad esa teoría y en tercero encontrar los sistemas de evaluación que puedan confirmar y retroalimentar el marco teórico.

Este trabajo, pues, intenta ser ese marco teórico general que nos permita llegar a la elaboración de procedimientos de producción, esto es, de las infraestructuras eficientes y cotidianas que puedan ser evaluadas adecuadamente, para ayudar en la tarea de renergetizar los varios miles de años de tradición teatral ritual mexicana. De probarse la efectividad del procedimiento podría aplicarse en centro y sud américa, en los países que comparten con México el antecedente de una ritualística indoeuropea: Guatemala, Honduras, Salvador, Nicaragua, Panamá, Colombia, Perú, Ecuador, Paraguay, Bolivia, y, sorprendentemente, los Estados Unidos, por lo menos en su parte sur.

Esas infraestructuras eficientes y adecuadas a la realidad cultural y física de cada país resultan ser obligatorias para que pueda encontrarse la verdadera solución a esa "desoladora

uniformidad" que convierte en indignas copias del modelo colonizador a coreanos, mexicanos, colombianos, habitantes de Costa de Marfil, etcétera. Cortados todos por la misma tijera de la visión europea y norteamericana.

Es obligatorio que los universitarios pertenecientes a países con culturas propias y antiguas enfrenten el problema de cómo salvar los restos de ellas, pero de manera dinámica y correspondiente a los planteamientos del siglo XXI, utilizando procedimientos y herramientas contemporáneos.

A esa lenta erosión cultural contra la cual tenemos que luchar, a ese lento desmembramiento de las antiguas culturas se refería Fannon cuando asentaba que para que se realice la colonización de manera efectiva, es necesario que el colonizador logre que el colonizado olvide y desprece su propia cultura ya que siempre estará intentando copiar los modelos culturales de la metrópoli colonizadora y cada vez más se convertirá en caricatura cultural.

No olvidemos que si bien las pirámides y los partenones resisten el paso de los tiempos, el sistema ritual propio de una cultura es tan enormemente frágil que si no se ataca el problema de manera seria e inmediata, nuestras maravillosas festividades, nuestro excepcional calendario ritual mexicano muy pronto no será otra cosa que un recuerdo.

Esas son las interrogantes que me permito discutir a lo largo de este trabajo. ¿Cómo se integra el calendario ritual popular mexicano? ¿Cuáles son sus milenarias raíces? ¿Cómo se ha manifestado a través de cinco siglos de cultura mestiza y qué

podemos hacer para colaborar a mantenerlo vivo? ¿Cuáles son las infraestructuras eficientes y cotidianas que podemos diseñar para salvar ese patrimonio cultural tan frágil, pero tan obligatorio para que en un futuro no muy lejano quedemos convertidos en norteamericanos de tercera, caricaturas de las que el colonizador se ríe porque ha logrado que olviden y desprecien sus propios orígenes culturales?

El problema de la salvaguarda de la cultura teatral mexicana es ciclópeo; en este trabajo apenas se tocarán algunos antecedentes y perspectivas de los rituales populares mexicanos y se sugerirán algunas formas de promover su ejercicio: única manera de preservarlos, ya que es imposible congelarlos y exhibirlos en un museo.

Un director de teatro contemporáneo afirmaba que él intentaba hacer pastorelas "como se hacían antes". Bien: antes se hacían en la punta de los cerros, en voz baja, sin público, ya que las pastorelas son, en su origen, un complejo ritual de fertilidad difícilísimo de leer por nuestras mentes modernas.

Lo importante, desde mi punto de vista, es el más absoluto respeto a esos rituales dentro del contexto de las comunidades indígenas y el estudiar cómo se realizaba el teatro ritual antes y ahora, para entender qué funciones cumplía y cumple, cómo se integraba e integra a la vida cotidiana de los habitantes de la comunidad, cómo satisfacía y satisface las necesidades sociales, cómo le dio coherencia cultural a nuestro pueblo durante milenios, cómo obraba dentro del contexto social, y diseñar las formas modernas en las que el pueblo lo siga ejerciendo, sin

despreciarlo ni olvidarlo, tratando de celebrar el **Halloween** o el **Thanksgiving**. Ya bastante grave es que Santa Clós haya tomado por asalto a México, haciendo que se olvidara la gentil presencia del Dios Niño que traía los regalos a los infantes.⁵

Renuncio a la tarea de hacer una revisión histórica de los trabajos antropológicos que han estudiado el tema del ritual, desde el norteamericano Tylor hasta el francés Levy Bruhl. Los artículos, conferencias, folletos y libros dedicados a esa materia suman cientos. Tratar de revisar las funciones del sistema mítico ritual en cada cultura y las posiciones que las muy diversas escuelas antropológicas han sostenido sería objeto de otro trabajo.

La capacidad de socialización del rito ha sido estudiada ya por muy diversos autores; ninguno que yo conozca, ha tratado la posibilidad de diseñar un uso social actual del calendario ritual en México de forma tal que, a través de su ejercicio, se conserven las tradiciones y con ellas el sentido de identidad de nuestro pueblo; amén de aumentar el índice de cohesión de los grupos (escuelas, sindicatos, condóminos, habitantes de una cuadra, etc.), canalizar sus agresiones mediante la catarsis, liberar los impulsos lúdicos, facilitar las relaciones inter e intrafamiliares, promover la utilización -y con ello conservación, e inclusive, recuperación- de artesanía, música, danza, canto, indumentaria, refranes, dichos, juegos de lenguaje, rondas

⁵ Quisiera aclarar que no soy católico y que este trabajo no tiene la más mínima intención proselitista católica. Se da el caso de que el México mestizo nació del encuentro entre las culturas mesoamericanas y las europeas católicas.

infantiles y juegos tradicionales, funciones todas ellas propias del sistema ritual como veremos inmediatamente. .

Para ello me ha interesado estudiar los rituales mexicanos y encontrar las formas para que no se pierdan las tradiciones mediante el hacer conocer a la mayor cantidad posible de integrantes del cuerpo social el cómo se hacen los ritos que ahora conforman el calendario nacional; el establecer metodologías que permitan que cada ciudad capture las formas dramáticas de los rituales regionales para analizarlos e integrarlos a la cultura local; el reactualizar y reenseñar los ritos familiares para entrenar al individuo a vivirlos de manera espontánea y natural desde la infancia, sin avergonzarse de ellos, como muestras de su cultura, ya que al no practicarlos se le convierten en extraños y pierde la capacidad de asimilarlos a su "ambiente cognoscitivo".

A diferencia del teatro de dramaturgo, en el teatro ritual el esquema dramático se encuentra sumamente rigidizado pero, al mismo tiempo, es de una flexibilidad asombrosa.

Por ejemplo, en la tragedia griega nos encontraremos con que el esquema ritual es: épodo, estasis, episodio, estasis, episodio, estasis, episodio -momento anagnórico-éxodo.

En el teatro ritual mexicano sucede lo mismo. Por ejemplo, el gran género que es la pastorela contiene elementos rigidizados como: saludo al público, las anunciaciones del nacimiento, el inicio de la peregrinación sagrada, el conciliábulo de diablos y el juramento de Luzbel, las tentaciones a los pastores, los enfrentamientos bélicos en Luzbel y Miguel, la derrota temporal

del primero, la adoración al niño y la celebración posterior. Pero, al mismo tiempo, cada versión de cada ranchería de México es un ejemplar único.

Esta rigidización del esquema dramático permite aislar la estructura abstracta y sobre ella escribir múltiples versiones que correspondan al individuo, grupo o institución que intenta hacer la pastorela. Partiendo del esquema dramático original se pueden diseñar seminarios para enseñar a los maestros a realizar su propia pastorela, a los padres de familia, a los jefes de manzana etc.

Este es el tipo de trabajo que puede derivarse después de haberse establecido un marco de referencia como el que aquí se intenta.

Sostengo la idea de que es posible mediante el uso de marcos teóricos, trabajo de campo, recopilación de manuscritos, análisis y aislamiento de las estructuras dramáticas, investigación documental, redacción de "cuadernos", diseño de programas de computadoras, puestas en escena profesionales, grabaciones en video cinta, uso de video casseteras, de pantallas gigantes, de festivales regionales y nacionales, de series de televisión, de la recuperación del espacio sagrado original de la capilla abierta, de la organización de "Casas del Teatro Tradicional" con un diseño administrativo que les permita la autogestión, y con ello las libere del fantasma del subsidio sexenal, en las que se impartan seminarios, se hagan lecturas, se ofrezcan conferencias y se monten los espectáculos tradicionales, reenergizar la cinco veces centenaria tradición teatral indoeuropea mexicana, y

tres veces milenaria mesoamericana, pero siempre respetando profundamente lo que sucede dentro de las etnias, dentro de los grupos indígenas para quienes cada uno de estos rituales tiene lecturas que los mestizos, "ladinos", "gente de razón", "castilla" o como quiera que se nos llame, no podremos llegar a desentrañar.

Alfonso Caso documentó⁶ ampliamente que en nuestro país el admirable sistema calendárico tiene más de tres mil años de antigüedad. Por tanto se puede afirmar que los rituales mexicanos tienen una antigüedad de, por lo menos, la misma cantidad de años ya que como hemos visto antes los calendarios y los sistemas rituales que les dan corporeidad están inextricablemente ligados en todas las culturas del mundo.

Ese calendario sobrevivió a través de los procesos sincréticos suscitados a la llegada de los europeos, después de lo que me niego a llamar conquista.⁷

Una parte fundamental de esa supervivencia se debió al teatro evangelizador y a las justas deportivas practicadas por la soldadesca de Cortés que al integrarse con la liturgia mesoamericana formaron una liturgia indoeuropea o sistema ritual propiamente mestizo. No es aventurado afirmar que el teatro evangelizador y el ethos cultural que se produjo al autorizar públicamente las representaciones rituales indoeuropeas promovieron una gran cantidad de diversos procesos de

⁶ Alfonso Caso, Los calendarios prehispánicos, México, UNAM, 1967.

⁷ Véase el capítulo 5 de esta tesis.

sincretismo; este ethos fue uno de los factores que permitieron que las etnias mexicanas articularan un nuevo calendario ritual que les ayudara a sobrevivir como entidades culturales autosuficientes, durante más de 400 años, si bien sufrieran un terrible proceso desgastador que las convirtiera de la poderosa nación que eran a la llegada de los españoles en la minoría depauperada y explotada que resultan ser en la actualidad.

No sabemos si ese proceso desgastador va a detenerse por más esfuerzos que realice el Instituto Nacional Indigenista y que, eventualmente, las etnias acaben integrándose de manera definitiva al México mestizo con pretensiones de modernidad. Tampoco sabemos si la integración del mundo de la "gente de razón" al bloque económico de los Estados Unidos y Canadá fortifique la identidad de las etnias como, aparentemente, está sucediendo en el sur de los Estados Unidos. En cualquiera de los casos, el México mestizo debe recibir la herencia prodigiosa del calendario ritual popular mexicano y volverlo totalmente suyo. Una de las posibles formas de integración de los dos mundos es al través del ejercicio diario por ambas de este formidable patrimonio cultural.

Por esto, es urgente encontrar las formas que, primero, lo revaliden socialmente; segundo, las formas que lo dinamicen y enriquezcan, las que permitan que en toda la República los mexicanos mestizos nos enorgullezcamos de estas celebraciones y tomemos parte en ellas enriqueciéndolas, recuperándolas, disfrutándolas y obteniendo la enorme cantidad de beneficios que ellas les pueden deparar sin alterar las que practique el mundo

indígena. Es necesario encontrar las formas que le permitan a ese calendario ritual popular mexicano evolucionar, integrarse al obligatoriamente moderno México del siglo XXI, para seguir cumpliendo sus múltiples y enriquecedoras funciones. Durante treinta años me he dedicado a estas tareas. Esa labor es la que se intenta revalidar en este trabajo.

Es probable que México pueda realmente convertirse en moderno, pero es obligatorio que ello no implique la muerte de la cultura mexicana y, con ella, de su sistema de teatro ritual popular.

2. ARTICULACIONES CALENDARICAS

2.1. El rito

El sistema mítico ritual, la creación -tanto colectiva cuanto personal, aquello que llamamos arte- y la concepción de un universo en interacción con el hombre y la metafísica -aquello que llamamos religión-, los patrones de lenguaje que permiten la interacción intelectual, afectiva y pulsional entre los seres humanos, son algunos de los procesos de relación que articulan la cultura. Ninguno de ellos puede definirse de manera exhaustiva y que no sea por aproximaciones que solamente pueden calificarse como poéticas. Tántas son las definiciones de esos conceptos, cuantos los autores que las han tratado. Por ello, no es posible -ni tampoco necesario para los fines últimos de este trabajo- llegar a una sola definición de mito, rito, arte, lenguaje. Recojo algunas, apenas como ejemplo:

Sobre el rito, el Diccionario de la Real Academia anota: "costumbre o ceremonia. Conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas".

Para Mircea Eliade los ritos repiten lo que ha acontecido en illo tempore en el tiempo mítico: reactualizan el acontecimiento primordial real en los mitos. No sólo para Eliade: Marcel Mauss, H. Hubert, Jensen,¹ Melville Herskovits² y otros consideran que el rito es la

¹ AD.E. Jensen, Mito y culto entre pueblos primitivos, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Sección Obras de Antropología).

² Melville J. Herskovits, El hombre y sus obras, México, Fondo de Cultura Económica, 1974 (Sección Obras de Antropología).

actualización del mito. Según la posición de Eliade, primero existe un vasto y complejo sistema de creencias universales y el ritual es inventado para re-presentarlo, para actualizarlo. El ritual, al re-presentar a los grandes actores del mito: los dioses, empieza a establecer la acción dramática, base fundamental del teatro. Joseph Campbell en su ya clásico "Héroe de las mil caras" nos dice que las ceremonias tribales del nacimiento, la iniciación, el matrimonio, el entierro, etc. sirven para trasladar las crisis y hechos de las vidas de los individuos a formas clásicas e impersonales.³

Por otro lado, si se tratara de establecer las utilidades posibles del ritual se llegaría a decenas: capacidad de incrementar el vínculo del individuo con el grupo, liberación de tensiones personales y sociales, paso de entrada y salida al y del mundo, forma de integrar a dos seres humanos en una sola entidad, permitir el ejercicio de la creatividad de todos los integrantes de la comunidad ya sea en la danza, en el canto, en la fabricación de vestuario y escenografía, etc.

Lo mismo que con las definiciones y utilidades habrá de suceder con las características del rito.

Estas son algunas de las más comúnmente aceptadas por los investigadores: el carácter repetitivo, su posibilidad de ser individual o social, su obligatoria aparición en todos los seres humanos y en todas las culturas, su capacidad

³Joseph Campbell, El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 337.

de vinculación con el propio individuo, de éste con su pareja, su familia, grupo, región, nación, héroe y dios.

Cada ser humano, desde muy temprana edad, es adiestrado -consciente e inconscientemente- en la formulación y participación de ritos. Parecería que otra característica de ellos es que tienden a contextualizarse, a establecer vínculos unos con otros, hasta que llegan a formar corpus organizados: una especie de retícula que tiene como centro al propio individuo. Cuando se integran, empiezan a interactuar con la realidad y con la trama ritual de otros seres humanos, empiezan a relacionarse con el ritmo de las estaciones, las alternancias entre siembra y recolección, los movimientos planetarios, ritmos circadianos, diversos campos magnéticos de la tierra y, finalmente, aparece un calendario que organiza los sistemas personales y grupales de ritos en una gigantesca trama que incluye a todos los seres humanos pertenecientes a una cultura dada, sus comportamientos, actividades, concepciones sociales y metafísicas.

2.2. El calendario ritual

El proceso cultural es lento, misterioso y multifactorial. Señalar una causa determinante de la evolución cultural no solamente es injusto sino torpe y prejuicioso. ¿Desde qué momento se puede decir que el hombre empieza a hacer cultura? ¿En el de la aparición del lenguaje hablado?

¿En el de la invención de la cocina que instrumentaliza la comida del animal?

¿El momento en que se sedentariza?

¿Cuando alza los ojos al cielo nocturno y se pregunta cuál es su lugar dentro de la mecánica universal?

¿Cuando descubre la agricultura?

¿Cuando repite por primera vez una historia que nace, no se sabe de dónde, y la convierte en paradigma social?

Toda generalización en estos aspectos conduce a diversos precipicios intelectuales. Señalo su importancia solamente.

Lo cierto es que cuando se han respondido todas las preguntas planteadas antes, y de repente se empiezan a repetir historias paradigmáticas y a re-presentar, a figurar en un lugar escogido ex profeso; en el momento en que se le dan límites al tiempo y se convierte en territorio cultural común y aparece la cocina y los sonidos se articulan y adquieren sentido y se alzan los ojos al universo y se construye un lugar especial para actualizar la cosmovisión y tratar de entender la mecánica universal, podemos decir que el grupo humano ha encontrado los patrones que le permitirán elaborar su cultura.

Y cada cultura y, con ella, cada religión y cada escuela filosófica establece sus hipótesis para entender cómo se independizó el ser humano del mundo perfecto y sin conflicto religioso ni neurótico de los animales; cuál es su destino final y cuáles las formas para realizarlo.

Todas las proposiciones religiosas son válidas porque todas llevan al mismo laberinto: urdimbre, caos en orden, mandala circular y cuadrado que se expande a los cinco rumbos cósmicos y se contrae en el núcleo del huevo original en el que se formula la relación del hombre con su dios.

Ni siquiera es posible ponerse de acuerdo en una fecha aproximada. Y Darwin y los neodarwinistas vuelven a ser leídos con desconfianza y la evolución que hace cien años parecía tan perfecta y ordenada se presenta como un sobresaltado proceso que nadie puede decir específicamente dónde y cuándo empezó, se detuvo, se transformó, se rehizo y retrocedió.

Lo que hasta la segunda guerra mundial parecía un rompecabezas cultural perfectamente ordenado, en la actualidad se ha descompuesto en leyes complementarias y contradictorias al mismo tiempo. Por tanto, el primer capítulo de esta tesis que ordenadamente debería ir señalando la aparición del proceso cultural basándose en una bibliografía ordenada y perfecta, siguiendo una cronología sin descanso, estableciendo enormes verdades absolutas y dogmáticas, se da por escrito. Decimos, mejor, con la mayor sencillez:

Hubo una vez un reino animal sin angustias metafísicas, y de repente apareció un mundo humano con angustias metafísicas y físicas y religiones y ritos y mitos e historias paradigmáticas y recetas de cocina y tradiciones y un lenguaje articulado y un territorio para el grupo y un calendario que señalaba claramente cómo se delimitaba el territorio temporal.

A eso llegó de un solo salto y en una sola elipsis lo suficientemente cómoda como para provocar remordimientos y placeres intelectuales pero no polémicas. No las necesito.

¿Por qué entre más antiguo es un idioma más rico y

complejo resulta? ¿Qué Rice Burrough no nos hizo creer a través del "legendario -mitico, claro- "Yo Tarzán, tú Jane" que el ser humano había evolucionado de las más sencillas palabras al suntuoso lenguaje de un Calderón o un Shakespeare? ¿Y que no el sánscrito, el chino y el maya antiguo son lenguajes mucho más complicados y ricos en estructura y cargas de significación que el actual inglés o cualquiera de nuestras lenguas romances?

Por tanto, salto sin discusión a la piel del toro y delineamiento de la ciudad, nuestra civis, nuestro territorio, nuestro lugar, nuestro omphalos en el universo. Y ahí se comienza a instrumentalizar la naturaleza, ya sea en la sofocante selva de Tabasco o en la mediterránea Cártago.

Aparece, pues, el homo sapiens. Ha inventado ya el lenguaje articulado, ha descubierto la sal y los condimentos, el vestido y el tocado para establecer comunicaciones semióticas con su propio grupo y los ajenos. Ha establecido su propio territorio que, claro, también puede ser fluctuante, pero es siempre territorio: "nuestro lugar". Ha instrumentalizado la naturaleza, ya sea mediante la siembra o el pastoreo o el silo.

... Y el tiempo. Ya no responde automáticamente como las aves a la señal del cambio magnético de la tierra al bambolearse en su viaje infinito para iniciar la migración anual. Ahora sabe, percibe, siente y entiende que el tiempo -como el espacio- tiene medida, que se le puede instrumentalizar también. Entonces nace el prodigioso

instrumento cultural: el calendario que le dará el orden al cosmos y permitirá que acudan en tropel las historias paradigmáticas que son los mitos y los ritos que las explicitan. O quizás al revés.

Nace entonces el lugar sagrado en donde se representan, se figuran esas historias paradigmáticas que explican cómo está hecho el universo y quiénes son los dioses que mueven su maquinaria; y cuál es el lugar del grupo frente a esa maquinaria teológica y cuál el lugar del individuo frente a todo este proceso.

Entonces si está completa la cultura: ha encontrado su instrumento perfecto, el calendario que somete al caos aterrador del tiempo, que establece el concepto de límite, que cierra y abre, que autoriza y prohíbe, que permite la salida y la entrada, y plantar un árbol o un poste o un bastón a la mitad de cualquier parte y convertirlo en el centro del universo para comunicarse con arriba y con abajo.

Calendario que somete a los astros a una explicación racional: son dioses y se comportan racionalmente, aun en medio de la irracionalidad: el dogma puede salvarnos de la incertidumbre y el pavor.

Calendario que establece alrededor de ese poste la marcha universal regida por estaciones, equinoccios, viajes del sol y de la luna: orden y sentido.

Calendario que contiene los rituales que son las formas inventadas por los dioses para comunicarse con los seres humanos.

En ese vasto escenario temporal ahora si pueden

desplegarse en un mural cósmico las historias paradigmáticas que indican el origen, el sentido, el final y el comportamiento de cada uno de nosotros. El contrato social entre dioses y dioses, entre dioses y hombres, entre hombres y hombres, entre hombres y animales: urdimbre de la vivo.

Ahora si se pueden representar los movimientos internos del proceso universal: nacer y morir; explotar de adentro hacia afuera: florecer; lo grande decrece cuando lo pequeño empieza a crecer: acelerar un proceso y desacelerarlo: llenar y vaciar; subir y bajar: morir y resucitar; uno se convierte en muchos: multiplicarse: muchos se convierten en uno: integrarse; los contrarios se enfrenta: guerra; los contrarios se complementan: vida, los contrarios se separan: muerte; los contrarios se reencuentran: resurrección.

Todo ello representado. Todo ello vuelto a presentar, traído del plano de la abstracción, de lo imaginado, de lo intuido, al plano concreto de la realidad.

Utilizando el propio cuerpo del oficiante sagrado como el pintor lo hace con el pincel: instrumentalizándolo: convirtiendo al cuerpo en un instrumento que tendrá múltiples utilizaciones: será otro; bien sea para caricaturizarlo, bien para exaltarlo, será un animal, será un dios, será una fuerza del cosmos. Para reír y hacer reír, para conmovirse y conmover a los demás, para energetizar la marcha universal, para integrarse en raptos místicos, para presentar la conducta de los dioses frente a los dioses, frente a los hombres: de los hombres frente a los dioses, el destino, los otros hombres.

Maquetas en movimiento de movimientos universales, maquetas vivas de lo que sucede en el macrocosmos del universo. El cuerpo humano como instrumento fundamental para todo ello.

Y, para ayudar a la tarea de la representación del cuerpo que se convierte en otra cosa, la máscara que acelera y sintetiza el proceso y, además, deshinibe. Y junto a ella el vestuario que, ahora lo sabemos, tiene raíces etológicas: semiosis. Y con ella los ruidos propios del cuerpo humano: el ritmo del corazón, el galopar de la sangre, la estructura de la respiración, el solemne repetir de la menstruación; ritmos circadianos que se transforman en el grito, la plegaria, el susurro: las palmas, las patadas en el suelo.

Y en algunas culturas, esos ruidos humanos que transducen los ruidos fisiológicos, se amplifican culturizándose: entre los griegos, la lengüeta de la máscara trágica: entre los mexicanos los coturnos, penachos, antifaces, las enormes mangas, las faldas imposibles: la amplificación y síntesis de todo lo que pueda y deba intervenir en la vuelta a presentar del macrocontrato social universal: teatro universal.

El ritual sucede siempre en algún lugar excepcional: lugar escogido para que se reúnan todos los componentes del gran contrato social universal al llamado de la instrumentalización del cuerpo humano, y a ese lugar excepcional se le llama templo o teatro o plataforma azteca o pirámide olmeca o cazuela o capilla abierta.

Ahí el hombre que representa se convierte no solamente

en la conciencia crítica del universo sino en omphalos universal alrededor del cual gira la marcha cósmica. Y en ese lugar de cita de todo lo que es, el cuerpo del ser humano resulta ser el ecualizador del universo. El dador de sentido.

Así, la medida del universo es el actor, el sacerdote, el que representa. Para ello es conveniente dotarlo de un entorno que energetice su proceso de desarrollo de la energía, que lo ayude a transducir todas las energías universales para entregarlas al grupo ya transformadas, ya purificadas, ya cernidas, ya pasadas por el prisma del cuerpo del representador: ya convertidas en humanas para que puedan integrarse al grupo y convertirlo en el centro mismo del universo.

Y si es posible integrar música, mejor todavía. Energía pura, codificada, culturizada. Y si es posible que un grupo de gentes también enmascaradas, también transformadas, le haga coro, mejor todavía: de un solo paso los muchos se convierten en uno, como las gotas de agua forman el torrente; y si es posible que el texto siga los ritmos universals para sumarse a ellos, mejor. Y si es posible que exista alguna representación de los múltiples cambios del universo, cambios de fortuna, peripecias, anécdotas arregladas conforme a un ritmo moral contenido en el gran contrato social, mejor. Y, entonces, los que observan empiezan a latir al mismo ritmo que el representador y se empiezan a estremecer, a reír y a conmovier siguiendo el ritmo que se les presenta y se convierten en parte de la maqueta dinámica. Y ellos mismos son representador y universo, no espectadores pasivos que

atisban por el ojo de una cerradura sino parte esencial del proceso de integración a la energía universal. Si la maqueta construida, cultural, late con los mismos ritmos del universo es el universo. Y nosotros somos parte de la maqueta y nosotros somos el universo.

¿Cómo podría ponerme a discutir en este proceso, dónde termina el rito y comienza el teatro?

Desde el punto de vista del hombre de teatro que soy, es absolutamente inútil e imposible decir que el proceso se llama teatro porque enfatiza la anécdota o se llama ritual porque intenta llamar al dios. Es el vibrar del ser humano con los otros seres humanos y con el universo. Llámesele como quiera.

Ya desatado el proceso por la aparición del calendario que todo lo pone en su lugar, la filosofía, la ética y la moral y la estética pueden ser explicitadas. Pero no antes de que aparezcan el mito y el rito, el territorio y el calendario. No hay cultura sin ellos. No puede existir porque son las paredes de un vaso.

Así el calendario se convierte en el axis de toda cultura humana, ya que es muchísimas cosas al mismo tiempo y, entre otras, un entramado ritual en el que, como en un crisol, se vierten los mitos, las concepciones sobre el individuo, el grupo y el cosmos, y las divinidades. Pero no solamente eso: el calendario marca límites territoriales al propio tiempo. Así como la piel de toro marcará el territorio físico, el calendario señalará los límites del tiempo, lo instrumentalizará, esto es: lo volverá cultura. De él nacerán

los libros sagrados que expliquen el ritmo del cosmos y los libros adivinatorios que permitirán prever ese ritmo en el que se incluye de manera obligatoria la vida de cada uno de los miembros de la comunidad humana.

Gracias al calendario, la concepción del universo, en su interacción con el hombre, se verá explicada y podrá establecer sus propias convenciones de conducta.

Asimismo, por el proceso anterior, la creación personal tendrá un contexto en donde habrá de adquirir sentido el esfuerzo de creación personal al que tradicionalmente llamamos arte.

Cada vez que se intente entrar al estudio de una cultura, bien sea por su concepción del cosmos, por la creación personal de sus miembros, por sus patrones lingüísticos, acabaremos encontrándonos siempre al calendario ritual como parte fundamental de su identidad, acabaremos encontrándonos que el calendario convertirá al grupo en una unidad autosuficiente y no un grupo desarticulado, inerme frente a la naturaleza a la que no podrá instrumentalizar por falta de entorno cultural que explique la conducta individual y grupal.

Por ello, para poder hablar de la conservación de una cultura -y con ella de la identidad nacional-, no podemos eximirnos de enfrentar el problema de las diversas utilizaciones que ha desarrollado el ser humano durante miles de años, a su calendario ritual.

2.3. Funciones sociales del calendario ritual

El rito es parte esencial de una cultura, "trama comunicante

que organiza y vincula múltiples planos de la realidad".⁴

Sus funciones, en combinación con el sistema mítico y el simbólico, de hecho serán la entraña de toda cultura. Originalmente se empezó a estudiar al rito como una función eminentemente religiosa. En la actualidad sabemos que, además de las funciones religiosas cumple también funciones sociales.

Es claro que el rito popular cumple una función social muy otra de su función religiosa. Señala al individuo su lugar frente al grupo y el del grupo frente al cosmos; sirve de vínculo entre los integrantes de la sociedad; mediante su organización en calendarios ceremoniales o de fiestas, pone límite al infinito espacio temporal indomeñado y lo instrumentaliza volviéndolo parte de la cultura.

A través del ejercicio de esas fiestas -que son los mojones del territorio temporal- se cumplen una enorme cantidad de funciones que han sido observadas por diversos investigadores y que, asombrosamente, cada vez se descubren son mayores, más profundas e más importantes dentro de la vida de una comunidad.

El rito enseña divirtiendo, enlaza a la comunidad, establece límites, deja correr la alegría del grupo, libera tensiones personales al permitir que cada miembro de la comunidad pueda transformarse en otro durante el tiempo excepcionalizado; libera tensiones entre los grupos y, quizás, la más importante, señala la identidad del grupo,

⁴ Pietro Scarduelli, Dioses, espíritus, ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 183.

establece claramente su diferencia con otras comunidades y da un sentido de pertenencia que resulta aliviador para el individuo y benéfico para la comunidad.

Los ritos siempre se organizan en un sistema recurrente que permite poner cotas al espacio infinito de la temporalidad, por lo que resultan también una clara confrontación del individuo con su propia evolución física y, en algunos casos, intelectual.

Cada individuo organiza, articula su propio calendario personal e intransferible: "el día que nos casamos", "el día de mi santo", "el día que murió mi padre", con sus propias fechas personales a las que dedica algún ritual personal y casi siempre secreto: llevar flores al panteón, hacer una reunión de amigos, llevar un regalo a la esposa.

Cada familia también tiene el suyo: el aniversario de boda, el día de la madre, el del padre, el del niño, la navidad... Cada grupo humano: el cumpleaños del jefe, las vacaciones, el intercambio de regalos de navidad, el Jueves y Viernes Santos...

Cada nación: "el grito", la navidad, los muertos, la Semana Santa, el fin de año.

En un sano afán de confrontar los ritos occidentales investigadores se lanzan a estudiar los sistemas rituales a tierras remotas: el francés Levy Strauss estudia los mitos winebagos y amazónicos; el norteamericano Edmund Leach, los de la tribu Kachin de Birmania; Durkheim, el totemismo australiano; Firth, la isla de Tikipia; John Midleton, los

aspectos sociales de los mitos de Lugabara;⁵ la norteamericana Monica Wilson, el ritual Nyakyuša; Victor W. Turner, los rituales de caza de los Ndembu. Y en todas las culturas se confirma la gigantesca importancia social del rito.

Lo asombroso es que, pese a la enorme cantidad de investigaciones serias que se han realizado en las últimas tres décadas, parece no tener fin la lista de los usos posibles. Van aquí algunas de esas utilizaciones, advirtiendo que tomo como punto de partida el libro de Pietro Scarduelli:⁶

Durkheim: "El rito es entendido como el momento en el que la unión del grupo y la polarización psicológica que deriva, hacen que cada individuo se sienta lleno de la fuerza colectiva... de ahí el estado de excitación, de efervescencia colectiva que se determina".

Esto es, la utilización del rito según Durkheim, sería la unión del individuo al grupo a niveles de enorme profundidad.

Firth: "Subraya la función social del rito, destinado a consolidar el orden mediante la legitimización de las relaciones sancionadas por el sistema normativo".

Esto es, serviría para enseñarle al individuo cómo está formada la sociedad.

Gluckman: "Ha individualizado en el ritual un mecanismo

⁵ John Middleton, Myth and cosmos, Austin, University of Texas Press, 1989.

⁶ Pietro Scarduelli, op.cit., p. 10, passim.

para el reajuste de las disputas personales".

De ahí que la utilización sería la de reimplantar un orden social roto por las disputas personales.

M. Douglas: "Aunque enfatiza los aspectos cognoscitivos y verbales del rito, parte del supuesto de la existencia de una función predominantemente social en las conductas religiosas y ceremoniales".

Habrà de ser la muy joven ciencia de la etología la que proporcione claves verdaderamente científicas para poder empezar a poner en orden el rompecabezas de interpretaciones del rito que la antecederan.

Para Konrad Lorenz,⁷ los rituales, ya sean de formación filogenética o cultural, desempeñan de hecho la misma función comunicativa, la cual puede adoptar dos formas: la canalización de la agresividad (que se descarga sin causar daño a los demás miembros de la especie por medio de luchas ritualizadas)⁸ y la creación de un vínculo destinado a mantener la cohesión entre individuos de la misma especie. ¡Qué utilización!: canalizar la agresión y crear vínculos

⁷ Konrad Lorenz, La agresión, el pretendido mal, México, Siglo XXI, 1986.

⁸ Si esto es cierto, las guerras fingidas tendrían una datación de varios miles de años en lugar de los tres mil que concede Alfonso Caso al juego de pelota. El carnaval de Huejotzingo tendría su antecedente en La caída de Jerusalén (el magno espectáculo franciscano descrito por Motolinía -1538-), el cual tendría su antecedente en los juegos de cañas españoles y en las guerras rituales floridas, que tendrían su antecedente en el enfrentamiento de los dioses contradictorios y complementarios, escenificado en el juego de pelota (hace por lo menos tres mil años), cuyo antecedente serían los "juegos" gladiatorios que combinaran el impulso lúdico con la pulsión "agresión intraespecífica" de la que habla Konrad Lorenz (op.cit.)

entre los miembros del grupo.

Lorenz, establece cuatro pulsiones fundamentales compartidas por todos los animales:

1. Búsqueda de alimentos
2. Rechazo a la señal desagradable (huida).
3. Búsqueda de pareja.
4. Agresión intraespecífica.

Y una quinta función fundamental que es la capacidad de todos los animales de ritualizar estas cuatro pulsiones originales. Así de antiguo, pues, considera el mecanismo ritual en el ser humano.

Se puede seguir citando una enorme cantidad de autores que describen las diversas utilizaciones del rito pero considero que son suficientes dada la índole de este trabajo. Así, se puede concluir que todas las culturas de la humanidad han dispuesto de un calendario que les permite navegar por el océano indeterminado del tiempo, les explica el origen de su grupo, les presta identidad, les permite saber cuál es el lugar del individuo frente al grupo y del grupo determinado frente al universo, que incrementa los lazos familiares y sociales, que le ofrece a cada individuo una definición sobre sí mismo.

Todos estos motivos hacen pensar que vale la pena tratar de localizar los antecedentes del calendario ritual mexicano actual para lograr la hipótesis de trabajo: establecer un marco teórico que permita el diseño de procedimientos que lo renergeticen. Por ello propongo como método de trabajo el investigar los dos grandes calendarios que representan el

origen de nuestro ser mestizo: el calendario católico occidental, y el sistema calendárico mesoamericano, que sufrieran un proceso de sincretismo durante el siglo xvi en nuestro país dando como resultado una tercera articulación temporal: el calendario mexicano.

3. EL CALENDARIO CEREMONIAL CATOLICO

Para sorpresa de muchos, el año ritual católico es de una enorme simplicidad: gira alrededor del nacimiento, el apostolado y la muerte de Cristo. Sus secciones: Adviento, Navidad, Epifanía, Pascua, Corpus Christi y Pentecostés, marcan esta sencilla línea biográfica.

Esa elegante simplicidad es la que ha permitido que en todo el mundo el calendario ritual católico se vea enriquecido por las tradiciones y fiestas regionales y locales. Es de tal manera universal la figura del dios que se sacrifica para salvar a sus creyentes que ha podido generar procesos sincréticos en el mundo entero; desde las Galias hasta Africa, desde Japón hasta México: en este dios sol que baja a los infiernos y pasa tres misteriosos días en la región de los muertos, se han fundido cientos de dioses locales.

En México, el antropólogo Enzo Segre¹ encuentra que en las celebraciones de Semana Santa de la sierra de Puebla, la representación del huerto de los olivos es una ceremonia dedicada a Quetzalcóatl; el divino preso es otra destinada a Tezcatlipoca; el Descendimiento, a Xólotl, y la Resurrección, a Xipe Totec. Una interpretación de esta naturaleza, indica claramente la gran cantidad de lecturas que puede suscitar en el sistema ritual mexicano la figura de Cristo.

En la Semana Santa de Sonora, Cristo es un anciano de 80 años que pide limosna durante varias semanas, y el Jueves Santo

¹ Enzo Segre, Las máscaras de lo sagrado, México, INAH, 1989.

es obligado a correr desesperadamente, por los "romanos", jóvenes y robustos, que a caballo lo hostigan inmisericordemente.

Esta gigantesca capacidad de asimilación de las deidades locales -aunada, claro, a su práctica por las naciones europeas que colonizaron el mundo del siglo XV en adelante-, a través de las religiones católica y protestante (que tienen un origen común), podrían explicar el por qué del triunfo planetario del calendario ritual católico medieval, ya que en todas partes del mundo -cristianas o no- se celebra la Navidad y la Pascua, ceremonias generados dentro de esta articulación.

El calendario litúrgico católico inicia con la celebración del:

1. **Adviento.** Este consta de cuatro domingos que son una preparación para el nacimiento de Jesús. Simboliza los años que esperó el pueblo de Israel el nacimiento del Mesías. Es un riquísimo filón de ceremonias de anunciación, ya que en todas las culturas del mundo se habla de una edad paradisiaca por venir (inclusive el utópico planteamiento marxista habla de un concepto de este tipo: la dictadura del proletariado como el fin de los tiempos, y la revolución como una forma de acceder a ese momento paradisiaco que habrá de terminar con el mundo de angustias en el que se mueve el ser humano.)

2. **La Navidad.** El 25 de diciembre es el día en que se conmemora el nacimiento de Cristo. Esta sección del calendario -a pesar de la creencia popular- no es un día aislado, sino que inicia las festividades correspondientes al periodo que incluye tres fases:

a) La noche del nacimiento y el día de su celebración. Nochebuena y Navidad. Obviamente es necesario incluir una noche para poder convocar a los poderes nocturnos a que celebren el nacimiento del dios universal, y un día para que los poderes diurnos puedan estar presentes en la celebración.

b) La noche de adoración de los reyes magos, llamada comúnmente **Epifanía**. Para muchas regiones es la noche más importante desde el punto de vista metafísico, porque se conjuntan los poderes de los tres reyes unidos en un acto universal de adoración al Niño Dios. Las implicaciones mágicas, religiosas, metafísicas, de encantamientos, hechicerías, "trabajos", etcétera, de esta noche son enormes en el mundo entero.²

c) La **Candelaria**, que oficialmente es la presentación del Niño en el templo, la cual equivale a su entrada en el mundo. Obviamente puede tener múltiples lecturas rituales: desde la "levantada" que se le da en México, hasta la del bautizo. Con ella concluye el ciclo de nacer, entrar al mundo, recoger el poder que le es entregado por los reyes magos de la tierra, e iniciar el proceso de crecimiento.

Entre el segundo ciclo -el nacimiento del dios- y el tercero -la muerte del dios-, aparece un periodo indeterminado de caos, rompimiento y apertura. Este rompimiento y apertura puede coin-

² Véase en el siguiente capítulo el desarrollo del nacimiento de Huitzilopochtli y el proceso sincrético de ambos complejos mítico rituales.

cidir -de hecho coincide- en muchos países con la rotura de la tierra para la siembra.

En este periodo se ubicó el **carnaval** medieval que tenía sus raíces en las celebraciones griegas agrícolas. Durante más de mil años tuvo una connotación de desenfreno, en el que el contrato social se aflojaba o suspendía de forma tal que las normas morales se podían quebrantar. Periodo catártico por excelencia para la cultura occidental, en nuestro país adquirió otro sentido completamente diferente. A él habrán de mandarse todas las ceremonias locales que no pueden tener cabida dentro de la flexible estructura del calendario ritual católico.³ De ahí la clarísima diferencia entre los carnavales indígenas de Puebla, Tlaxcala, Oaxaca, Chamula, etcétera, y el carnaval marítimo de Veracruz y Mazatlán.⁴

³ "El comienzo del ciclo festivo no coincide con el del año, puesto que las primeras celebraciones, de Reyes Magos o Epifanía o la Candelaria, pertenecen a un ciclo anterior que comienza con las posadas en el último mes del año oficial. Por otra parte, el año ceremonial indígena comenzaba con los primeros brotes de la primavera: la nueva vida que comienza." Electra Mompradé y Tonatiuh Gutiérrez, Danzas y Bailes Populares, t I, México, Editorial Hermes, 1981, p 110.

⁴ Este tipo de carnavales tiene su origen en la ciudad de Niza, en el siglo XIX. Recuérdese que Niza (Provence) no se anexó a Francia hasta la segunda mitad de ese siglo. Era una ciudad pequeña que tenía que vivir del turismo inglés. Para los ingleses se construyó la Promenade des Anglais, que es un larguísimo paseo a la orilla del tranquilo mar. A este paseo dan los balcones de los múltiples hoteles de primera clase. El carnaval tradicional medieval se modificó para adecuarse a esta mecánica urbana turística. De ahí el empleo de los carros alegóricos, y de ellos, la necesidad de un mediatizado rey feo (que en el fondo era un sátiro con implicaciones sexuales), de la reina del carnaval (que en el fondo era una náyade), de los combates de flores, de los conjuntos de personajes de la Comedia del Arte, como Colombina y Pierrot. De hecho, Niza mediatiza y embellece el carnaval para convertirlo en una amable e inofensiva fiesta dedicada al sano

Obviamente, ésta es una de las secciones más útiles del calendario católico, ya que en ella se pueden mestizar, fundir o sincretizar todo tipo de ceremonias orgiásticas, agrícolas, de siembra e inclusive, y de manera aparentemente contradictoria pero armónica, de cosecha.

En tanto que no tiene un verdadero valor litúrgico católico, el carnaval puede llegar a desaparecer en ciertos países, y en otros tomar el lugar protagónico del calendario.

Debido a que, repito, la Iglesia no le concede ningún valor litúrgico, prohibió esta festividad en múltiples ocasiones, tanto en Europa como en América.

Es fiesta movable por excelencia y su posición corresponde a las fases de la luna, por lo que también puede sincretizar ceremonias lunares y acuáticas.

3. Ciclo de la muerte del dios. Consta de varias secciones también sumamente abiertas, que integran la celebración de la **Cuaresma**. Ésta se presenta entre marzo y abril y consta de 40 días de preparación para la Semana Santa con la que culmina. Los 40 días representan, por un lado, los 40 años que pasó el pueblo de Israel en el desierto. Por otro lado, coincide también con el hecho de que Cristo, antes de iniciar su relampagueante actuación

esparcimiento de las familias pequeñoburguesas que se dan el lujo de pasar las vacaciones de invierno en el Mediterráneo. Este es el carnaval de Raúl Velasco, el de Veracruz, el de Mazatlán e, inclusive, el de Mérida. Nada tiene que ver con los estremecedores rituales a los que genéricamente se les da el nombre de carnavales de Huejotzingo o Tepoztlán, los cuales se tratarán en el capítulo 7 de este trabajo.

en el mundo (no llegó a los tres años), se retiró 40 días al desierto para cobrar fuerzas.

Durante la Edad Media, los católicos le dieron a este periodo el carácter de ayuno y abstinencia, circunstancia que resultó extraordinariamente útil para los procesos de sincretismo en el mundo entero, ya que en la mayoría de las religiones se presenta una época (o múltiples) de ayuno, penitencia, arrepentimiento; la cuaresma sirvió de vaso para que en muchos países se integraran esas prácticas y se incluyeran, además, la vigilia, la abstinencia sexual, el autosacrificio, etcétera.

En México, las prácticas de "merecimientos"⁵, uso del nopal como instrumento de autocastigo, la horadación en orejas, brazos, pene y lengua, se integraron de manera natural a este periodo del calendario católico en el que no solamente eran permitidas, sino hasta alabadas. Ese será uno de los motivos por los que la Semana Santa y todas sus prácticas de autocastigo son celebradas en nuestro país.

La **Semana Santa**, en sí misma, es un verdadero prodigio de sincretismo, ya que en cada uno de esos días se celebran cere-

⁵ Hay que recordar que toda la concepción teológica mesoamericana se basa precisamente en el concepto de "merecimiento", del cual habrá de desprenderse el de "manda". Desde el inicio del sol que regía a la llegada de los españoles: dos dioses, Nanahuatzin y... se sacrificaron para que existiera el mundo, transformándose uno en sol y el otro en la luna. El propio quetzalcoatl sacó sangre de su pene para crear a los seres humanos. Estos merecimientos son el origen de prácticas de autosacrificio muy severas que asombraron y escandalizaron a los españoles y que continúan en los "ejercicios" de Atotonilco (furiosos golpes, ayunos extremos, etc.), en la Semana Santa de varias regiones, en las mandas a la Basílica de Guadalupe y al Señor de Chalma, etc.

monias con múltiples posibilidades de lectura en los diversos pueblos:

- a) **Domingo de Ramos**, celebración jubilar inicial en el que Cristo interactúa con sus fieles en un clima de alegría.
- b) **Lunes, martes y miércoles santos**: tres días en que se deben realizar ceremonias santas, pero que **no están reglamentadas por la propia iglesia católica**, de ahí que se conviertan en una enorme cantidad de variantes alrededor de la figura de Cristo. Un ejemplo cercano: las procesiones de lunes y martes en Taxco. En ambas intervienen todo tipo de santos y figuras mitológicas: Adán y Eva tentados por el demonio, la desautorizada dueña del maravilloso templo -Santa Prisca- con los ojos en la mano, los reyes magos, multitud de imágenes que nadie recuerda exactamente a qué pertenecen, y la estremecedora figura de Santa Ursula: un esqueleto articulado, con una corona de hojalata y una guadaña, y cubierta por un manto de terciopelo morado. Santa Ursula es claramente la imagen prehispánica de Mictlantecihuatl que se cuela entre las vagas figuras católicas no autorizadas por la Iglesia. De ahí la extrema utilidad de estos tres días que todo lo aceptan, siempre y cuando se le considere santo o relacionado -bien sea de manera vaga- con Jesucristo.
- c) **Jueves Santo**. El dios solar aprehendido, juzgado por las grandes potencias nocturnas (romanos, fariseos, judíos, etcétera). La situación tiene connotaciones universales, de ahí que se haya convertido en celebración en Guanajuato y Broadway, en Sevilla y Etiopía. Conlleva ciertos elementos fundamentales: el enfrentamiento entre los opuestos: sol y sombra, justicia e

injusticia, nosotros y los otros. La peregrinación inútil y desgastante (en México esta peregrinación la vuelven a representar los fieles en el ritual ambulatorio de las "siete casas"). El dios solar encadenado durante la noche, atado a una columna; el "divino preso" de Michoacán, Sonora, Veracruz y Nuevo León.

d) **Viernes Santo.** El calvario, los lastimosos consuelos de Cirineo y Verónica, la humillación total, la muerte. Parecería que no hay maqueta más perfecta de la vida humana: un calvario. ¿Quién no puede hacer suyo este subir trabajosamente hasta la propia muerte? Lectura universal y personal, el episodio del calvario culmina con perfección la lectura de cada uno de nosotros. El descendimiento a los infiernos. La noche del Viernes Santo es importantísima: la noche del oficio de tinieblas: El dios sol en los infiernos luchando con las potencias infernales. No se encuentra una sola referencia oficial en el calendario litúrgico católico "descendió a los infiernos y al tercer día..." ¿Cómo es esa lucha abajo, en el infierno, Mictlan, inframundo, reino de la oscuridad? ¿Contra quién tiene que luchar el héroe cultural (tan semejante por otro lado a Quetzalcóatl que bajó al Mictlan para crear al ser humano, tan semejante a Teseo que se enfrentó al monstruo en el fondo del laberinto).

d) **Sábado o Domingo de Gloria.** En México se celebra el Sábado de Gloria y empieza a celebrarse, a regañadientes, el Domingo de Resurrección o de **Pascua**. Es lo mismo: sábado o domingo Cristo regresa del infierno después de haber vencido a las potencias

infernales y trae el bien preciado del héroe cultural: la salvación eterna.⁶

Con esta Pascua culmina la fiesta jubilar, pues el ciclo de la muerte del dios solar y su correspondiente resurrección y legitimación como máxima autoridad en el cosmos ha terminado.

Corolario un poco falso -y que casi siempre desaparece, precisamente por una falta de función orgánica-, es la Ascensión del Señor, que oficialmente concluye el ciclo. Consiste en la aparición de Cristo ante sus apóstoles, les avisa que habrá de partir de manera definitiva a la diestra de Dios Padre, y que el Espíritu Santo -que significa el impulso de vida en el universo, la sabiduría inmanente, la coordinación de fuerzas- habrá de iluminarlos con la "lengua divina" para que lleven la buena nueva al resto de la tierra.

4. La cuarta parte del calendario ritual católico va de mayo a octubre, representa el ejercicio del cristiano en su impulso de vivir en Cristo. Dispone de dos fiestas principales:

- a) **Pentecostés.** Se celebra 50 días después de la resurrección de Cristo. Es la fiesta donde se recuerda a los apóstoles recibiendo el Espíritu de Dios. El cristiano está convencido de que Dios vive en él, que Cristo habita en su interior y que, a través de la ingestión de la hostia, se

⁶ El arquetipo del héroe cultural que hace un viaje difícil y regresa con un bien que habrá de servir a toda la tribu se presenta absolutamente en todas las culturas de la humanidad. Siempre hay un Teseo, Quetzalcóatl o Cristo que hace un viaje y regresa con un bien fundamental vid Frazer, La rama dorada, México, Fondo de Cultura Económica.

integra a un cuerpo general que es la Iglesia presidida por Cristo y esposa de Él.

El origen de esta fiesta es eminentemente agrícola. La celebraba el pueblo judío en relación a la recolección de frutas. Cuando Pentecostés coincide con las festividades locales de cosecha, tiene la enorme capacidad de absorber también ceremonias locales de regocijo por la abundancia de la vendimia. La hostia -pan- y la sangre de Cristo -vino- son los elementos fundamentales de la fiesta de Pentecostés. De ahí que sea posible celebrar cualquier tipo de cosecha (y de incluir secretamente a los dioses locales) en esa fiesta.

b) Dentro de esta cuarta parte del año, que no tiene un nombre oficial, pero que permite integrar festividades de diversa índole, existe también la de **Corpus Christi**. Se celebra el segundo domingo después de Pentecostés. Repite la mecánica interna de la ingestión de la sangre y el cuerpo de Jesús. Tuvo una importancia gigantesca en la España medieval, y por ende en su colonia, Nueva España.

Tal es la sencilla estructura del calendario católico occidental. A él se adhieren innumerables fiestas de diversa índole: siembra, cosecha, iniciación y terminación del año, celebraciones propiciatorias, etcétera. Por su esencia, el calendario ha resistido innumerables procesos de sincretismo, gracias a sus sencillas -pero al mismo tiempo profundas- líneas mítico rituales de las que se destacarán algunas antes de terminar el capítulo:

- > El Dios Niño en su profunda relación con su madre.
- > Cristo:María. Dicotomía que se integra en una unidad.

No se puede concebir a Cristo sin ver inmediatamente la figura de María que va tras él, desde el nacimiento hasta la muerte.

> El dios sol, luminoso y guerrero.

> El mágico embarazo de María, el mágico nacimiento de Jesús.

> La misteriosa adoración de los reyes.

> El enfrentamiento constante entre el dios sol y los dioses de las tinieblas: fariseos, romanos, judíos, y su triunfo recurrente. Esto es, nunca es un triunfo definitivo. Siempre vuelve a presentarse la lucha con esqueletos, diablos, etcétera.

> La vida como un peregrinar y un Gólgota.

- La transformación de Cristo-hombre a Cristo-dios.

Esta incompleta lista hace ver la riqueza del calendario ritual católico, ya que toca puntos fundamentales para la vida de todo ser humano.

También hace advertir la gran cantidad de roles que la figura de Cristo puede desempeñar en él:

> El Dios niño nacido de un embarazo milagroso y mediante un parto idem.

> El Dios Niño que somete a los poderes temporales.

> El Dios Niño en una relación profundísima y crítica con su madre.

> El Dios hablante, el que tiene la posesión del "verbo", esto es, de la energía original, el predicador, el que es un emanador de vibraciones energéticas, un transformador al que llegan las energías del mundo, del universo entero y tiene capacidad para transformarlas en otras que modifican la vida y conducta de los

seres humanos. En México, claro, esa función tiene un nombre tlatoahni.

- > El Dios guerrero que se enfrenta con furia a los enemigos de lo que él considera sus valores absolutos.
- > El Dios dudoso y titubeante que no puede decidirse a morir por amor a sus seguidores.
- > El Dios comprensivo y gentil que perdona a sus enemigos, tiene capacidad para entender la prostitución, el pecado y, en general, todo el comportamiento humano.
- > El Dios doliente de la noche del Jueves Santo.
- > El Dios misterioso que se enfrenta a los poderes infernales.
- > El Dios resurrecto que se convierte en sol.

Alrededor de Él gira una serie de personajes paradigmáticos que toman parte en los diversos rituales con roles siempre claros y específicos.

Corolario

La articulación calendárica propuesta por el catolicismo, cuatro o cinco siglos después del nacimiento de Cristo, tuvo un gran éxito en el continente europeo. Las causas merecerían un estudio aparte ya que sus consecuencias siguen modificando el mundo hasta nuestros días. Señalo algunas meramente a título de opinión personal:

La muy clara diferencia entre las cuatro estaciones.

La coincidencia de la muerte y resurrección del Dios con las fiestas agrícolas, el libre espacio correspondiente a las fiestas de cosecha correspondientes al otoño europeo.

El hecho de que la iglesia, urbanísticamente hablando, constituyera el centro de la vida comunitaria de la mayoría de los pequeños poblados europeos y en los meses de aislamiento, por los rigores del clima, los rituales celebrados en ella fueran las actividades de socialización, etc.

Por lo menos, durante mil años esta articulación calendárica sirvió de base a la vida individual, la vida familiar y comunitaria europea; se extendió -después del derrumbe del imperio romano- desde Rusia hasta Inglaterra, desde Suecia hasta Sicilia y el cisma de su interpretación y de su práctica dividió en dos la cultura occidental de forma tal que esa división sigue teniendo secretas influencias en la vida actual de la humanidad.

Regreso a mis palabras del principio: esa elegante sencillez ha permitido que se inserten, en la gran matriz propuesta por San Irineo, rituales de todas partes del mundo. Posteriormente habremos de atisbar algunos de los complejos, bellos, profundos mecanismos, mediante los cuales el calendario ritual mesoamericano se integró -producto glorioso mestizo- a la matriz del católico para crear una articulación ritual popular mexicana, propia de nuestra cultura que sobrevivió desde finales del siglo XVI, hasta nuestros días.

En ese calendario ritual popular mexicano, de manera simple y elegante, nos integramos -sin homologarnos- a la cultura occidental; nos permite, al mismo tiempo, conservar nuestra identidad como país y como grupo humano y formar parte del concierto occidental universal en la actualidad.

Obviamente, habremos de abundar en el punto de integración de los dos calendarios, ya que se trata del nacimiento de nuestra cultura, del fundamento de nuestro ser de mexicanos y que es un momento casi siempre evadido por los grandes pensadores y estudiosos de México. Pero, antes de entrar en esa difícil materia será necesario agregar unas cuantas palabras -necesariamente escasas, necesariamente imperfectas- acerca de la prodigiosa articulación calendárica con la que se encontraron -sin entenderla, infortunadamente- los españoles a su llegada a estas tierras.

4. EL ORDENADOR UNIVERSAL: TLATECPANQUI

4.1. Una justificación del nombre tlatecpanqui

La cultura occidental ha llamado calendario de manera tradicional a "un sistema de medición del tiempo según fenómenos astronómicos de carácter cíclico".¹ Así, a la llegada de los españoles al muy complejo sistema mediante el cual los pueblos mesoamericanos ordenaban el tiempo se le llamó también calendario, denominación que ha conservado hasta la fecha. Por ejemplo, el maestro Alfonso Caso llama a su monumental estudio Los calendarios prehispánicos.

Durante cinco siglos, precisamente por esta aplicación del término, la mayoría de los mexicanos nunca hemos acabado de entender plenamente el famoso "calendario azteca", pues para explicarlo hablamos de la coexistencia de dos calendarios y de otras fiestas sueltas, aplicando términos y conceptos europeos que de ninguna de las maneras corresponden con ese complejo sistema.²

El sistema sí contiene un calendario mediante el cual se miden los meses del año, y con una mucho mayor exactitud que la de los calendarios occidentales, pero también contiene un almanaque en el sentido en que es una guía para actividades cotidianas como serían

¹ Diccionario Enciclopédico Grijalbo, Barcelona, 1986, Tomo I, p. 335.

² Lo mismo sucede con múltiples palabras que resultan claves para des-entender las culturas mesoamericanas. La primera y fundamental: "sacrificio humano" repugnante y falaz expresión de la que hablaremos en su momento; "pirámide": nada tienen que ver nuestros vivos adoratorios con los mausoleos egipcios; "poesía", la expresión de nuestra poyesis, una de las más ricas y originales en la historia de la humanidad no puede ser estudiada con los términos aristotélicos de "épica", "lirica" y "dramática". Y lo mismo "teatro".

la siembra y la cosecha; integra dentro de sí también un santoral, en el sentido en que indica a qué día corresponde el dominio de una entidad metafísica; pero también dispone de todo un sistema de mitos y sus relaciones. Por todo esto podemos decir que es en sí una summa teológica, en el sentido aquiniano ya que entraña todas las verdades reveladas de una religión; propone una medición artificial del tiempo sagrado -llamada tonalpohualli- que se adecua perfectamente con el calendario propiamente dicho, lo que le otorga las cualidades de ser un mediador entre los dioses con los dioses, a través de la acción del hombre; y, por supuesto, de los dioses con los hombres.

Esa medición artificial le permite ser una tabla astrológica en el clarísimo sentido cabalístico y, al mismo tiempo, un gigantesco rector codificador de la vida de cada individuo.

Este tan sistema se ve perfectamente articulado por un corpus litúrgico único en el mundo, que se constituye con las 20 ceremonias del xiuhpohualli, las 16 del tonalpohualli y otras varias que le dan coherencia al cehuehuetiliztli, periodo de 104 años, que se constituye en la unidad de análisis -si bien este análisis, aplicando el concepto de "cuenta larga" puede llegar a establecer unidades mucho mayores.³

Este complejísimo sistema es uno de los hallazgos culturales

³ Munro Edmonson ha probado que los -perfectamente diferenciados- calendarios de Cuicuilco, Kaminaljuyu, Jicague, Yucunadahui, Palenque, Quiché, Campeche, Kanobhal, Tenango y Mayapán, establecen la unidad de 550 421 días (Munro S. Edmonson, The book of the year: Middle American calendrical systems, Salt Lake City, University of Utah Press, 1988, p. 131).

más importantes en la historia de la humanidad, ya que propone una mecánica instrumental -esto es: creado por el ingenio humano- para poder entender e interactuar con el universo, en todos los órdenes de la conducta de los hombres, los pueblos y los dioses. Es decir, el individuo en su relación consigo mismo, con sus congéneres, con animales, plantas y cosmos, forma un todo vivo y en proceso.

La comunidad en sus relaciones con el individuo, con las otras comunidades, los dioses, nubes, remolinos, los límites fluctuantes, forma parte de un devenir misterioso para gente común, pero claro para la iniciada, para el sabio, para el tlatatinime.

El sistema es, además, una reflexión sobre sí mismo, serpiente que se muerde la cola, utilizando unos cuantos elementos que describen, contienen, entienden y manejan la mecánica universal.

Infortunadamente no conocemos -si es que existió- el nombre que denomine esta prodigiosa articulación cultural en todas sus dimensiones. El muy degradado de "calendario azteca", solamente nos aleja de su esencia. Renuncio a utilizarlo; de ahí que, de manera provisional, me permito titular a este capítulo con la función que yo creo que tuvo en su momento de pleno ejercicio: tlatecpanqui "el ordenador del cosmos".⁴

El sistema, por su enorme complejidad, puede ser descrito y analizado desde muy diversos puntos de vista. Escojo el más sencillo: partir de la mínima unidad de análisis que puedo percibir

⁴ Tanto la maestra Carmen Aguilera como el nahuatlato Tlaczin Stivalet coincidieron en traducir así la expresión "lo que pone en orden las cosas", a solicitud mía. Gracias por ello.

a la más grande: el ilhuitl, el día-noche, hasta llegar a la cuenta de 37 230 días que formaban el cehuetiliztli.

I. Podemos iniciar con las muy peculiares y diferentes varias sensaciones que el cuerpo humano percibe durante el desarrollo de la noche y del día. No es la misma sensación fisiológica la que inunda a nuestro cuerpo en ese tenue momento, posterior al atardecer, con el que se inicia la noche, al momento en el que el cielo cobalto, al hacer restallar sus estrellas, nos hace sentir vibrantes frente al universo; como no es lo mismo la aterradora sensación mortuoria del momento que precede al amanecer.

La sensibilidad mesoamericana percibió nueve estadios perfectamente diferenciados durante la noche y trece durante el día. Podemos empezar a describir el cuerpo vivo del tlatecpanqui, de manera arbitraria, con el combate entre el último señor del día con el primero de la noche, combate en el que triunfa el señor nocturno. De ahí en adelante podemos hablar de esos nueve "momentos" de la noche, con duración indeterminada cada uno de ellos, con funciones claramente específicas que encuentran correspondencia con los ritmos circadianos del ser humano: los nueve señores de la noche.

Caso⁵ especifica el orden y el nombre de ellos.

1. Xiuhtecuhtli, que quiere decir Señor del Fuego o fuego.
2. Itztli o Tecpatl, que quiere decir obsidiana o pedernal.
3. Piltzintecuhtli, el Señor de los Príncipes o el Niño Señor, que

⁵ Alfonso Caso, Los calendarios prehispánicos, México, UNAM, 1967, p. 20.

es el Sol.

4. Centeotl, Dios del Maiz.
5. Mictlantecuhli, Dios del Infierno.
6. Chalchiutlicue, Diosa del Agua.
7. Tlazolteotl, Diosa del Amor.
8. Tepeyolohtli, el Jaguar, "corazón del monte".
9. Tlaloc, Dios de la Lluvia.

Las interacciones entre ellos, alianzas, odios, complicidades y traiciones nos ofrecen una unidad nocturna completamente diversa a la plana "noche" occidental: presidida por la presencia siempre cambiante y siempre misteriosa de la luna, por la presencia del dios gemelo Tezcatlipoca e influida también por los volátiles: las aves que con enormes alas oscuras cruzan el misterioso territorio de los nueve señores nocturnos, haciendo estremecer el cuerpo del más soberbio pilli y del más humilde macehual.

. II. La luz ha recobrado fuerzas en el inframundo y regresa a dominar el ámbito de los "vivos", los seres humanos. Se inicia su dominio con el combate entre el último señor nocturno y el primero diurno. De nuevo, el cuerpo humano empieza a sintonizar las diversas vibraciones a las que la cultura occidental pobremente ha denominado como día; mucho más sensato es el concepto medieval mare magnum que nos indica que el ser humano se encuentra sumergido en un enorme mar de vibraciones, que cambian su orden de manera ordenada y aleatoria -y claro que me estoy contradiciendo- durante el curso diurno y nocturno.

La sensibilidad prehispánica percibió 13 momentos de duración

indeterminada y con efectos individualizados en cada cuerpo, así como con efectos plenamente generalizados en todos los cuerpos durante ese espacio sagrado que llamamos día.

La danza de lo dual alrededor de cada uno de los más soberbios pipiltin o cada uno de los más humildes macehualtin es advertida por la sensibilidad mesoamericana en 13 estadios perfectamente diferenciados. Caso⁶ encontró los nombres de esos momentos del imperio de la luz: los dominios de los 13 señores del día:

1. Xiutecuhitli, Dios del Fuego.
2. Tlaltecuhitli, Dios de la Tierra.
3. Chalchiutlicue, Diosa del Agua.
4. Tonatiuh, Dios del Sol.
5. Tlazolteotl, Diosa del Amor.
6. Mictlantecuhitli, Dios del Mictlan.
7. Centeotl, Dios del Maiz.
8. Tlaloc, Dios de la Lluvia.
9. Quetzalcoatl, Dios del Viento.
10. Tezcatlipoca, Dios de la Providencia.
11. Chalmecatecuhitli, Dios del Sacrificio.
12. Tlahuizcalpantecuhitli, Dios del Alba.
13. Citlalinicue, Diosa del Cielo. La Via Láctea.

Lo que -con nuestra mente de "gente de razón"- llamamos "día" para la mente del mesoamericano, resulta ser un territorio abstracto donde fuerzas cósmicas se enfrentan, crecen y decrecen, se agazapan detrás de montañas y de rocas; irrumpen rompiendo a las

⁶ Ibid., p. 19.

nubes, son detenidas por otras energías -que los españoles llamaron "dioses"- formando un complejísimo laberinto de energías que los macehualtin perciben en sus formas más externas: llueve, no llueve, está nublado, tolvaneas, hace calor, hace frío, pero que el tlamatinime descifra en su sentido más profundo, sabe los ritmos a los que estos 13 "momentos" del ámbito de la luz pueden sucederse, retrasarse, modificarse, mediante, claro, la acción del hombre.

III. Cinco procesos energéticos de esta naturaleza -días- se integran en grupos -número sagrado, representante del quince- a los que Sahagún llama "quintanas".⁷

IV. Cuatro "quintanas" se integran en una veintena o cem-pohualihuitl, número sagrado, unidad fundamental del sistema vigesimal prehispánico que reproduce los 20 dedos del cuerpo humano.

V. 18 veintenas constituían el calendario solar llamado xiuhpohualli. Son las siguientes:⁸

1. Atlcahualo: "Dejan las aguas".
2. Tlacaxipehualiztli: "Desollamiento de hombres".
3. Tozoztontli: "Pequeña vigilia".
4. Hueytozoztli: "Gran vigilia".
5. Toxcatl: "Cosa seca".

⁷ Códice Florentino, Obra coordinada por Bernardino de Sahagún, Ms 218-220 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, ed. facs. de la Secretaría de Gobernación del Gobierno de México, 3 Vol, Giunti Barbera, Florencia, 1979. Apud Rafael Tena, op.cit., p. 21.

⁸ Ibid., p. 35, 37. (Los nombres nahuas de cada mes varían de una fuente a otra).

6. Etzalcualiztli: "Comida de maiz y frijol".
7. Tecuilhuitontli: "Pequeña fiesta de señores".
8. Hueytecuilhuitl: "Gran fiesta de señores".
9. Miccailhuitontli: "Pequeña fiesta de los muertos".
11. Ochpaniztli: "Barrimiento".
12. Pachtontli: "Pequeño heno".
13. Hueypachtli: "Gran heno".
14. Quecholli: "Flamenco".
15. Panquetzaliztli: "Levantamiento de banderas".
16. Atemoztli: "Baja el agua".
17. Tititl: "Encogido o arrugado".
18. Izcalli: "Resurrección".

Las fiestas correspondientes a cada una de ellas, según Rafael Tena,⁹ se celebraban al final de cada veintena y se agregaban las fiestas de:

19. Tlacoquecholli (a la mitad de quecholli).
20. Huauhquiltamalqualiztli, a la mitad de izcalli.

de forma tal que existían 20 celebraciones dentro del xiuhpohualli.

VI. A estas 18 veintenas y 20 celebraciones se les agregaban cinco nemontemi. Éstos eran considerados "días sin atadura", "días vacíos", y en ellos no se celebraba ninguna ceremonia.

VII. En estos 360 días más cinco, el gran protagonista era el cuerpo de todos los hombres en su relación física, fisiológica,

⁹ Rafael Tena, El calendario mexicana y la cronografía, México, INAH, 1984, p. 20, 24.

epidérmica, visceral, con las energías que lo rodeaban y a las que, de manera genérica, se les daba nombre de dioses. Por tanto el xiuhpohualli era la articulación del tiempo y su culturización, que marcaba claramente la interacción entre ser humano y dios. Pero es necesario subrayar aquí la enorme diferencia con el año litúrgico europeo que hemos observado antes: en la culturización mexicana del tiempo el año no es un ciclo aislado de los otros años, forma una unidad en movimiento que se integra de diversas maneras, teniendo siempre como eje central al ser humano en su relación personal con los dioses todos.

VIII. De manera paralela existía otro tiempo. En él se desarrolló la articulación cultural a la que denominamos tonalpohualli. Esta articulación transcurría, claro, de manera paralela con el xiuhpohualli e interactuaba con él, pero tenía su propia independencia ya que el tiempo que regía era diferente.

IX. El tonalpohualli contenía -según Sahagún¹⁰- 16 "fiestas movibles", que describe suscintamente sin otorgarles un nombre específico:

La primera (...) se celebraba a honra del sol, en el signo que se llama ce ocelotl, en la cuarta casa que se llama nahuollin.

La segunda (...) en este mismo signo, en la séptima casa hacían fiesta los pintores y las labranderas (...) los hombres al dios Chicomexóchitl y las mujeres a la diosa Xochiquetzal.

¹⁰ Bernardino de Sahagún, Historia general de las cosas de Nueva España, México, Porrúa, 1982, p. 94-98. "Otras fiestas tenían movibles, que se hacían por el curso de los veinte signos, los cuales hacían un círculo en doscientos y sesenta días; y por tanto estas fiestas movibles caían en un mes, un año, y otro año en otro, y siempre variaban."

La tercera (...) hacian fiesta a las diosas que se llaman Cihuapipiltin.

La cuarta (...) hacian fiesta al dios llamado Izquitecatl.

La quinta (...) en el signo llamado ce xochitl.

La sexta hacian gran fiesta a Quetzalcóatl.

La séptima hacian gran fiesta a Tezcatlipuca.

La octava hacian fiesta a las diosas que se llamaban Cihuapipiltin.

La nona (...) en el signo llamado ce quilhuitl en la cuarta casa que se llamaba nauhehecatl.

La décima (...) hacian la imagen de Omacatl.¹¹

La onцена (...) decian que este era su signo y el de Camaxtle.

La docena (...) descendian las diosas llamadas Cihuapipiltin.

La trecena (...) a honra de Xiuhtecuhtli, dios del fuego

La catorcena (...) Chalchiuhtlicue. Hacian la fiesta todos los que trataban en el agua.

La quintadécima era dedicada a los bautizos.

La sextadécima era dedicada a los matrimonios.

X. Formaba parte del tonalpohualli la unidad trecena, integrada por 13 días-noches. Cada trecena tenia sus patronos, sus nombres son los siguientes:¹²

1. Cipactli (lagarto) Tonacatecuhtli y Tonacacchiuatl.
2. Ocelotl (tigre) Quetzalcoatl.
3. Mazatl (venado) Tepeyolohtli y Quetzalcoatl.
4. Xochitl (flor) Huehucocoyotl e Ixnexthli.
5. Acatl (caña) Chalchiuhtlicue y Tlazolteotl.

¹¹ Sahagún dice textualmente: "En esta fiesta hacian fiesta a Omacatl y alguno que tenia devoción llevábala a su casa para que le bendixese y le hiciera multiplicar su haciendo y cuando esto acontecia teniala y no la queria dejar. El que queria dejar esta imagen esperaba hasta que otra vez reinase este mismo signo; entonces la llevaba adonde la habia tomado", p. 64. Costumbre que ha sobrevivido hasta nuestros días ya que en muchísimos pueblos los santos son "secuestrados" en diversas casas.

¹² Rafael Tena, op.cit. p. 21, 26.

6. Miquiztli (muerte) Tonatiuh y Tlamatzincatl o Teccistecatli.
7. Quiahuitl (lluvia) Tlaloc y Chicomecoatl.
8. Malinalli (yerba) Mayahuel y Xochipilli o Centeotl.
9. Coatl (serpiente) Tlahuizcalpantecuhtli y Xiucoatl o Xiutecuhtli.
10. Tecpatl (cuchillo de pedernal) Tonatiuh y Mictlantecuhtli.
11. Ozomatli (mono) Patecatl y Aguila-Tigre.
12. Cuetzpallin (lagartija) Ixtlacolihqui y los adúlteros.
13. Ollin (temblor) Ixcuina y Tezcatlipoca o Uactli.
14. Itzcuintli (perro) Xipe-Totec y Quetzalcoatl.
15. Calli (casa) Itzapalotl y Tamoanchan o Xochitlicacan
16. Cozcauautli (zopilote) Xolotl y Tlachitonatiuh o 4 Ollin.
17. Atl (agua) Chalchiutototl y el penitente o el pecado.
18. Ehecatl (viento) Chantico y Ce Acatl o Ce Cipactli.
19. Cuauhtli (águila) ¿Xochiquetzal y Tezcatlipoca en la forma de Ahuizotl?
20. Tochtli (conejo) Iztapaltotec y Xiutecuhtli.

XI. Multiplicados los 13 días de la trecena por las 20 que son, resulta el número de días del tonalpohualli: 260. Este es, quizá, el misterio que más ha inquietado durante cientos de años a los investigadores de este prodigioso sistema: la verdadera relación existente entre la articulación civil y la sagrada. Entre otras muchas versiones se ha dicho que los 20 días ostentaban el nombre de 20 constelaciones, lo que confirmaría la hipótesis de un "otro tiempo sagrado cósmico", interactuando sobre el tiempo

humano.¹³ No lo sabemos con certeza. Al respecto de nuestra propia articulación mesoamericana, no sabemos casi nada con certeza.

XII. El tonalpohualli se conservaba en forma escrita en un un código llamado tonalámatl; entre los que se escribieron subsisten algunos como el conocido como Código Borgia. En él, cada serie de 13 días se hallaba presidida por estas 13 aves:¹⁴

Xiuhuitzilín (colibrí azul) presidía los días 1,

Quetzalhuitzilín (colibrí verde) los días 2,

Tohtli (halcón) los días 3,

Zolin (codorniz) los días 4,

Cuauhtli (águila) los días 5,

Tecólotl (búho) los días 6,

Papálotl (mariposa) los días 7,

Itzcuahtli ("águila rayada", posiblemente gavilán) los días 8,

Huexólotl (pavo) los días 9, Chicuahtli (lechuza) los días 10,

Hálotl (guacamaya) los días 11,

Quetzaltótotl (quetzal) los días 12

Cóchotl (loro) los días 13.

XIII. Es imposible hablar de dos calendarios porque más allá de las articulaciones temporales que hemos mencionado, xiuhpohuali y tonalpohualli, se generaban fiestas en fechas especiales. De

¹³ Antonio Millán Orozco, Baraja Tonalámatl, México, s.e., 1986, p. 4.

¹⁴ Ibid., p. 21.

aceptar la idea de dos calendarios entrelazados, estas fiestas tendrían que constituir, a mi modo de ver, un tercer calendario.

Las que conocemos son:

XIV. La de cada cuatro años, de la que refiere Sahagún:¹⁵

Este cuarto año mataban muchos esclavos, como imágenes del dios del fuego, que llamaban Ixcozauhquí o Xiuhtecútlí (...). Este cuarto año, el último día de este mes (izcalli), en amaneciendo llevaban a los que habían de morir al cu donde los habían de matar (...). Este baile se llamaba netecuitotilo, porque en él nadie había de bailar sino el señor y los principales: hacíase de cuatro en cuatro años tan solamente.

XV. La de los ocho años, de la que nos dice el mismo Sahagún:¹⁶

Hacían estos naturales una fiesta de ocho en ocho años, a la cual llamaban atamalqualiztli (...) a esta fiesta llamaban ixnextiua, que quiere decir buscar ventura, en esta fiesta decían que bailaban todos los dioses (...)

XVI. La de cada 13 años llamada tlalpilli, que se integraba con 13 xiuhpohualli de 365 días y un cuarto (esto es, 13 años trópico) y 18 tonalpohualli de 260 días.

XVII. Y la del xiuhmolpilli, formada por cuatro tlalpilli, que celebraba el ciclo de 52 años dentro de un muy complicado sistema ceremonial propio de este ciclo.¹⁷

XVIII. Existía también el cehuehuetiliztli, período de 104 años, constituido por dos xiuhmolpilli, períodos de 52 años. Lo

¹⁵ Bernardino de Sahagún, op.cit., p. 152-154.

Ibid., p. 157.

¹⁷ Bernardino de Sahagún lo llama toxiuh molpilia (ibid., p. 438-439). Diego Durán (Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme, México, Porrúa, 1967, vol. I, p. 221) lo denomina nexiuhilpiztli.

podemos considerar como la unidad mayor dentro de la aplicación mexicana, sin olvidar que el sistema puede ampliarse a perspectivas mayores -tanto hacia atrás como hacia adelante- según el testimonio de la aplicación maya.

A este complejísimo -repito- sistema de articulación que implica : calendario, almanaque, tabla astrológica, canon teológico, santoral, tabla astrológica y sistema litúrgico de representaciones escénicas, no puede llamársele simplemente calendario; en el ámbito de este trabajo lo seguiremos llamando tlatecpanqui para un manejo más cómodo.

Estaba contenido en varios códices de los que conservamos algunos. Por ejemplo, el Tonalámatl de Aubin que contiene el tonalpohualli.

Este tipo de códices servía para que un sacerdote especial, el tonalpouhqui, explicara a los padres del recién nacido cuál habría de ser la organización de su vida entera. No se trataba de "leer la suerte" sino de codificar, dentro del gigantesco orden del grupo y del infinito orden del universo, la vida del recién nacido. Ya que lo indicado por el tonalpouhque tenía el carácter de la obligatoriedad de una ley sagrada. El xiuhpohualli, calendario civil, no por práctico menos esotérico, se contenía en otro tipo de códices como el que actualmente llamamos Florentino.

Con todo, este sistema que descrito de manera superficial parece de una dificultad de manejo insuperable, en la práctica era desarrollado de manera cotidiana por todo el mundo pero, por supuesto, en diversos niveles. El gran tlatoani Moctezuma

seguramente lo conocía mejor que nadie por haber dedicado su vida a estudiarlo. . .

El sacerdote de un calpulli¹⁸ era especialista en las relaciones de un dios específico: el que tutelaba ese grupo humano y cada uno de los habitantes de esos complejos culturales tendría muy diversos grados de información, pero absolutamente todos vivían ejerciendo el tlatecpanqui todos los días de su vida y en todos los momentos de ella.

La influencia del sacerdote en cada niño recién nacido era determinada por la lectura del libro sagrado tonalámatl por el sacerdote tonalpouhqui, como ya se expresó, tomando en cuenta diversos elementos teológicos: la acción de los dioses, las 20 figuras sagradas,¹⁹ los 13 Señores de la Noche, los 13 numerales sagrados, las 13 aves, etcétera. Decía yo que esta lectura definía el plan existencial de cada ser humano. Esto es: codificaba su vida de manera sagrada.

En este orden de pensamiento, el sistema implica un código moral a nivel personal. Determina cómo debe comportarse durante toda su vida el individuo: el "papel" que dirían Calderón y Pi-

¹⁸ Grupo social integrado por personas ligadas por parentesco o amistad, que reconocían una ascendencia mítica común. Profesaban actividades comunes y se creían protegidos por un dios particular. El calpulli poseía tierras, que distribuía entre las familias de sus miembros. Constituía una unidad fiscal, militar, territorial, política y jurisdiccional. (Tomado de: Alfredo López Austin, Cuerpo humano e ideología, México, UNAM, 1990, 2 vols., vol. II, p. 289).

¹⁹ Algunos autores como Laurette Séjourné las consideran "jeroglíficos": Cfr. Laurette Séjourné, El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios, México, Siglo XXI, 1983.

randello en la gigantesca "obra" universal.

Por tanto, se relaciona inmediatamente con los órdenes morales sociales: la familia, el calpulli, el grupo primario, la ciudad, el tlatocáyotl²⁰ y el cemanáhuac²¹. Y, por supuesto, los dioses a los que debe servir y las ceremonias en las que debe participar por el resto de su vida.

En este momento, las derivaciones del núcleo original se multiplican geométricamente: empiezan a aparecer códigos sociales referidos a la indumentaria, la comida, el trabajo, la posición del individuo frente a la sociedad, etcétera.

En esa multiplicación aparecen los códigos del grupo: las ordenaciones de comerciantes, lapidarios, actores,²² recogedores de sal, campesinos, etcétera; las relaciones familiares, tanto de familia nuclear como extendida, así como las relaciones de grupos con grupos.

Afortunadamente, estas codificaciones han sido salvadas en parte, gracias a la supervivencia de los discursos morales o huehuetlatolli, "palabra de los viejos" que recogieran y adaptaran para sus propios fines los franciscanos. Este caudal cultural formaba parte del sistema educativo que alcanzaba a toda la población y durante toda la vida de los individuos. Ello era

²⁰ "Al frente de las grandes poblaciones estaba un aparato gubernamental (el tlatocáyotl)": Alfredo López Austin, Cuerpo humano e ideología, México, UNAM, 1989, tomo I, p. 83.

²¹ El "mundo" real.

²² Véase la descripción del actor posteriormente.

posible porque se inculcaba en las escuelas (calmécac y telpochcalli), en el hogar y en los calpulli y cúicacalli donde proseguía la educación ritual -musical y dancística- de todos los integrantes del cuerpo social, que ensayaban disciplinadamente para tomar parte en los rituales, fuera cual fuera su edad o condición social.

Derivadas de la articulación original, estas codificaciones, al interactuar las unas con las otras, producen nuevas y cada vez más sutiles y complejas, hasta llegar al ordenamiento estricto de la orientación de centros ceremoniales y ciudades, correspondiendo con las ordenaciones astrales establecidas claramente en el núcleo del tlatecpangui -en las ordenaciones calendáricas, las posiciones que los diversos individuos debían tener en esos centros, el tipo de saludo con el que tenían que interactuar, etcetera. Por ello, a partir de ordenaciones matemáticamente perfectas: los calendarios en sus relaciones con los astros, el universo humano adquiere también una perfección formal tan asombrosa y aterradora que conduce directamente al concepto de una gigantesca maqueta universal que, en la instrumentalización cultural de la naturaleza, está reproduciendo el orden universal.

Por ello toda la realidad resultaba ser sagrada ya que se generaba de la interacción de los dioses con los hombres.

No debe extrañarnos entonces que la realidad humana se convierta en una maqueta dinámica de la realidad universal y que la transgresión a la ordenación humana implique una transgresión a la

ordenación universal.²³

Este instrumentalizar -culturizar- la realidad última de los hombres, es estremecedoramente semejante a los actuales megaprogramas de computación, característica a la que habremos de volver cuando hablemos de la "conquista", que para nosotros no es otra cosa que la intrusión de un elemento exógeno, extraño dentro del sistema y su consiguiente y lógica desarticulación .

Por tanto, considero que el término tlatecpanqui resulta ser el núcleo del totum universal: el movimiento de las energías cósmicas (incluyendo, claro, los astros), su recíproca influencia y la influencia en la naturaleza y el hombre como centro del gigantesco caos ordenado, reproducido en un asombroso sistema de rituales, cada uno de ellos, maqueta dinámica a su vez, de un momento específico del orden universal.

Amos Segala ha descrito de este proceso:²⁴

Un principio fundamental [...] era el de la geometría del universo, dividido por una separación horizontal -la tierra-lugar de encuentro y de conflicto entre las trece etapas celestes y las nueve etapas del mundo inferior. Cada etapa

²³ No olvidemos que Sahagún asienta que cuando un sacerdote-actor se equivocaba en alguno de los rituales, era ejecutado al día siguiente: "[...] andando en el baile, si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que tañían el teponaztli y tambor faltaban en el tañer, o si los que guiaban erraban en los meneos y continencias del baile, luego el Señor los mandaba prender y otro día los mandaba matar". (Historia de las cosas de la Nueva España, t. II, lib. VIII, cap. 17, tomado de: Electra L. Mompradé y Tonatiuh Gutiérrez, Historia general del arte mexicano, Danzas y bailes populares, tomo 1, México, Editorial Hermes, 1981, p. 44.)

²⁴ Amos Segala, Literatura náhuatl, fuentes, identidades, representaciones, México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990 (Los Noventa, 49), p. 66-67.

estaba habitada por dioses diferentes [...] esta miriada de dioses menores culminaba con los cuatro tlaloques que habitaban en los cuatro extremos del universo. La tierra era como un gran rectángulo rodeado por las aguas de los mares que sostenían el cielo como muros. La superficie de la tierra estaba dividida por cuadrantes en forma de cruz, cuyo centro estaba representado por una piedra verde [...] hacia la cual convergían los cuatro pétalos de una flor [...] en los cuatro extremos de la tierra había cuatro árboles sagrados [...] [que con] el centro de la tierra también eran los canales por los que se comunicaban -o, mejor, se enfrentaban o aliaban- las divinidades de los dos reinos, el inferior y el superior y se representaban como bandas helicoidales en perpetuo movimiento ascendente y descendente. Tal movimiento obedecía a ciclos de dominación de cada divinidad.

Esta concepción del universo permitía la perfecta codificación de las relaciones entre lo divino y lo humano a través del corpus de los rituales que formaban la parte litúrgica del tlatecpanqui, y partiendo de ellos, la compleja relación, cotidiana e inmediata, de los dioses con aquellos hombres y mujeres que les "perteneían" mediante el deslumbrante concepto de "dios abogado" ²⁵.

Ese acaecer teológico llegaba, pues, hasta los más humildes detalles de la vida cotidiana: cuándo casarse, cuándo empezar a construir un jacal, el ritmo de cosechas, siembras y hasta sequías, la perfecta guía para las ceremonias personales, colectivas y nacionales.

El tlatecpanqui²⁶ señalaba lo que esas ceremonias-maquetas debían contener: danzas rituales, donde se integraban diez o 15 mil personas siguiendo el ritmo del universo; himnos, cuyo sentido

²⁵ Más adelante abundo en este concepto fundamental para la inteligencia de las culturas mesoamericanas.

²⁶ Insisto: uso este nombre meramente como una convención entre el lector y yo. Esto es, exclusivamente en el espacio intelectual creado por este trabajo.

esotérico era patrimonio secreto de los iniciados, pero que los entonaban cientos de personas en el calpulli en la cuicacalli y en la plaza ceremonial; indumentaria de sacerdotes, emperadores y macehuales. Asimismo, trazaba con minuciosidad y perfección el plan existencial de cada miembro de la sociedad; de ésta misma, del imperio y de los propios dioses a quienes esta guía universal marcaba patrones de conducta. Era, pues, un ordenador del universo.

Debido a esa codificación universal, el mundo se convertía en un asombroso sistema de maquetas inmóviles y dinámicas, cuya comprensión está casi fuera de nuestro alcance.

Enumero algunas de esas maquetas que, desde mi punto de vista de gente de teatro, advierto:

1. El Templo Mayor, cuyo adoratorio de la derecha representaba- figuraba- el ciclo mítico del mágico nacimiento de Huitzilopochtli: el dios en el recinto sagrado y secreto que coronaba la pirámide, representando al sol guerrero en su momento de esplendor universal e imperial; Coatlicue, la diosa que lo parió de manera mágica, en una de las salientes centrales de la pirámide; Coyolxauhqui, la hermana derrotada y destazada, enterrada al pie de la pirámide. Los tres protagonistas del mito en una maqueta ritual ciclópea, inmóvil durante la mayor parte del tiempo, pero energizada cada año, cuando cobraba animación durante la fiesta de panquetzaliztli, donde se representaba el nacimiento del dios.

Al mismo tiempo, el templo dual era la maqueta, figuración que representaba el concepto dual del mundo mesoamericano, en el que

algunos autores han visto el enfrentamiento de las dos fuerzas cósmicas originales: contradictorias y complementarias.²⁷

2. La plaza ceremonial que representaba el universo completo, contenido por el muro de las dos serpientes duales -las que Bonifaz Nuño advierte en el rostro de Tláloc- que establecían los cuatro rumbos cósmicos, complementados por el juego de pelota del centro y los varios templos como el de Ehécatl y el tzompantli, formando el quince²⁸ sagrado.

3. La ciudad con sus cuatro calpulli y su centro ceremonial, que de nuevo figuraba el universo y los cuatro rumbos cósmicos.

4. Las dos ciudades gemelas, Tenochtitlan y Tlatelolco, que podrían haber representado las dos fuerzas universales complementarias y en eterno conflicto.

5. Los dos valles, uno dedicado a Quetzalcóatl y otro a Tezcatlipoca. El de Cholula era el consagrado al dios Quetzalcóatl con el omphalos situado en su gigantesca pirámide, y rodeado por las ciudades servidoras del dios: Tlaxcala, Huejotzingo, Atlixco. En el otro valle, el dedicado a Tezcatlipoca, el omphalos era el

²⁷ Al respecto de maquetas, representaciones y figuraciones, resulta obligatorio consultar los siguientes libros del poeta Rubén Bonifaz Nuño: Hombres y serpientes e Imágenes de Tlaloc (véase bibliografía al final del trabajo), cuyas proposiciones de interpretación pueden ser combatidas pero no ignoradas.

²⁸ Totalidad espacial del universo. El quince es, por otro lado, un atributo de Quetzalcóatl que asimila de esta manera al planeta, el quince forma la punta del cetro llevado por las personificaciones de los cuerpos astrales, además marca el rostro del Señor de la Aurora. Cfr. Laurette Séjourné, El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios, México, Siglo XXI, 1983, p. 236, 253, 272, 273, ss.

islote en el que se erguía la prodigiosa ciudad dedicada a Tezcatlipoca-Huitzilopochtli: Tenochtitlan, el ombligo de la luna. De esta manera la naturaleza servía dócilmente las instrucciones de la teología.

6. La maqueta que contenía a las anteriores era el propio imperio cuyos rincones, Tampico, Oaxaca, Tajín y Guerrero intentaban formar, a su vez, otro cuadrado sagrado. Su omphalos -para completar el quince- eran los valles. Así, el cemanáhuac²⁹ era un gigantesco escenario para el "teatro perpetuo".³⁰

Se trataba de un universo ordenado conforme a un modelo dictado por esa concepción a la que llamo tlatecpanqui. Este tlatecpanqui permitía establecer tanto la gigantesca maqueta espacial, que era el cemanáhuac, como la temporal, que era el doble ciclo de 52 años (el cehuehuutiliztli), con todos los integrantes que hemos descrito al iniciar el capítulo.³¹ Con ello se lograba

²⁹ "El mundo". La idea náhuatl del mundo se halla expresada concisamente por esta palabra compuesta de los siguientes elementos: cem- "enteramente, del todo"; a(tl), "agua" y náhuac, "en la cercanía" o "en el anillo". Atendiendo, pues a su etimología, la voz cem-a-náhuac significa "en el anillo completo del agua". Cfr. Miguel León-Portilla, La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes, prólogo de Angel Ma. Garibay K., México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1979, p. 379.

³⁰ Miguel León-Portilla, Literaturas de Mesoamérica, México, Secretaría de Educación Pública, 1984, p. 175 (Cien de México).

³¹ Alfredo López Austin encuentra también este tipo de representaciones en la vida política de Mesoamérica: la hueitlatocáyotl que era la triple alianza que representaba probablemente "cada una de las tres capas cósmicas: los nueve pisos del inframundo, los cuatro primeros cielos y los nueve cielos más distantes, unidos para el dominio universal". Cfr. Alfredo López Austin, op.cit., p. 96.

un orden en todo suceso, ya fuera una siembra en Xochimilco, que una guerra en Tlaxcala, que el recoger la cosecha de maíz en Chalco, que la entronización del tlatoani en Azcapotzalco.

Es de tal manera fascinante el instrumento en sus múltiples lecturas, que sus propios destructores no pudieron sustraerse a esa fascinación y algunos de ellos fueron los que dejaron los pobres rastros que permiten atisbar con timidez el fantástico universo propuesto.

Por ejemplo, entre los frailes evangelizadores:

Fray Bernardino de Sahagún, que en su monumental compilación etnográfica hizo una descripción, si bien obligatoriamente exterior, lo suficientemente clara como para poder empezar a conocerlo.

Fray Diego Durán, dominico que escribió Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme, libro donde complementa la información de Sahagún desde una perspectiva totalmente cotidiana, ya que es muy probable que, durante la infancia de Durán³², en Texcoco todavía se celebraran varias ceremonias de tipo prehispánico.

Motolinía y fray Francisco de las Navas, cuyas obras confirman las de sus congéneres.

Entre los códices, el Borbónico, el Fájervary, el Aubin y

³² Cabe recordar que Diego Durán llegó a México a los cinco años de edad.

otros que han conservado los 20 signos³³ fundamentales del sistema.

Entre los colaboradores de la Inquisición que, al tratar de destruirlo, registraron datos que en la actualidad cumplen el propósito contrario con el que fueran escritos, es decir, conservan o -¿por qué no?- defienden el sistema al dar mayor información: Hernando Ruíz de Alarcón (Tratado de las supersticiones...), a quien, de aquí en adelante hemos de citar constantemente.

Jacinto de la Serna, (Manual de Ministros de Indios).

En el siglo XVIII, Clavijero y fray Servando Teresa de Mier empiezan a descubrir con sorpresa las cualidades teológicas de ese instrumento ordenador para que, en el XIX, México, alarmado, lo haya empezado a estudiar seriamente con el trabajo monumental de don Francisco del Paso y Troncoso.

En el siglo XX, los estudiosos mesoamericanistas han ido aportando una cada vez mayor cantidad de datos que nos hacen ver lo ciclópeo del sistema. Uno de los más serios ha sido Munro Edmonson:

Pero quizás lo más asombroso acerca del calendario del Anáhuac es su historicidad. Al combinar la unidad histórica con una diversidad consciente y disciplinada, en su estructura de las fechas de los Años Nuevos engloba un registro impresionantemente detallado y permanente de su origen y desarrollo.

El día del Año Nuevo se erige como un monumento a la fecha astronómica de su nacimiento -un monumento en el camino del sol. En el tiempo cíclico de Mesoamérica, por la misma razón, es una predicción casi perfecta. En su elegancia, precisión y antigüedad, la cuenta del año es un testimonio a una conquista del tiempo que existe por sí misma en los anales de la civilización mundial.³⁴

La muy somera descripción anterior nos hace ver la enorme

³³ Veinte jeroglíficos de los nombres de los días.

³⁴ Munro S. Edmonson, op.cit., p. 277.

diferencia entre el año litúrgico católico occidental y el mesoamericano.

De entrada el católico tiene una organización en la que algunas fechas se mueven, pero todos los fieles de la religión pueden manejarlo perfectamente. Les ayuda, además, la invención medieval del reloj de cuerda que les permite saber en qué momento exacto del día o de la noche se encuentran o los milenarios relojes de sol.

El tlatecpangui mesoamericano, con ser mucho más exacto que el europeo, es un patrimonio secreto de la clase sacerdotal. Habrán de ser los teopixque los que le señalen al cuerpo social cómo se divide este año, cuántas veces y cuáles ceremonias deben darse en qué momento del año, de la veintena, de la trecena, de la quintana y del día. La prodigiosa articulación temporal (a no dudar, la más rica en la historia de la cultura humana) no se podía manejar sin un serio entrenamiento.

Como veremos en las siguientes páginas, existían 52 posibilidades de articulación entre los dos sistemas de rituales a diferencia del calendario occidental que cuenta solamente con una que apenas tiene la insignificante variación del día bisiesto; esto quiere decir que en la vida de cualquier individuo normal mesoamericano -en tanto que el promedio de vida era inferior a 52 años- jamás se repetía la misma organización ritual. Esta es una de las características que hacen tan difícil la comprensión del año litúrgico mesoamericano para mentes occidentalizadas como las nuestras.

El tonalámatl no podía ser consultado por cualquier persona como

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

sucede con nuestras actuales cartas "españolas" o "tarot", ni cualquier persona estaba autorizada y facultada para manejarlo, como sucede actualmente con el vulgarizado I Ching. El manejo del tiempo era una verdadera ciencia secreta que regía toda la articulación cultural: axis y omphalos de la cultura.

En tanto que este trabajo no pertenece a esa estirpe y que yo no soy un investigador básico, sino un hombre de teatro, en la segunda parte de este capítulo me propongo hacer una somera descripción de lo que podríamos considerar las características del gran ordenador tlatecpangui. Los restos de esta liturgia, al sufrir un proceso de sincretismo con el año litúrgico católico, habrán de producir primero la ritualística **indoeroepea** de la cual formará parte el teatro idolátrico franciscano en náhuatl, maya, otomi, etcétera y con él el ethos cultural del que habrá de nacer el **Teatro Ritual Popular Mexicano** que habrá de sobrevivir desde el siglo XVI hasta nuestros días. No puedo enfrentar el tema de la tesis sin intentar, por lo menos, una aproximación personal al maravilloso instrumento.

4.2. Una posible lectura -entre muchas- que puede tener el
tlatecpanqui

Durante miles de años se ha utilizado en Mesoamérica la gran matriz original para establecer la articulación temporal, consistente, esencialmente, en los 20 símbolos sagrados, el concepto de las 18 veintenas, los nemontemi, las treceñas, las quintanas, todo ello relacionado con el concepto del quince, los cuatro rumbos cósmicos, los 13 cielos y la dualidad representada por Ometéotl, y con ella, el sistema de representaciones sagradas.

Uno de sus grandes estudiosos, Munro Edmonson, nos dice: "Our one fact is that the earliest recognizable calendrical glyphs are Olmec, possibly those carved in stone in Chalcatzingo, perhaps as early as 1150-900 B.C."¹

Esto es: tres mil años de utilización del instrumento prodigioso. Hasta el momento ningún investigador serio ha presentado ninguna hipótesis acerca del posible origen de este prodigio del ingenio, la creatividad y la profundidad espiritual humana. Hay un acuerdo general de que el sistema de articulación temporal al que nos referimos implicaba obligatoriamente un sistema de ceremonias rituales que representarían estadios de ese devenir temporal. Esto es: tres mil años de ejercicio de un liturgia ritual mesoamericana.

¹ "El hecho es que los más antiguos glifos calendáricos reconocibles son olmecas, posiblemente los tallados en piedra en Chalcatzingo, quizá tan temprano como 1150-900 a.n.e." Munro S. Edmonson, The book of the year; Middle American calendrical systems, Salt Lake City, University of Utah Press, 1988, p. 98.

La tradición prehispánica le concedía a los dioses el papel de sus creadores. Así parecería: obra sobrehumana que, con el nivel de abstracción casi increíble del que dispone, parece querer explicar y codificar el universo entero.

Sí, como hemos visto al principio de este capítulo, la riqueza de sus componentes es asombrosa, las mecánicas internas que le daban vida deben haber resultado más asombrosas todavía. Infortunadamente los intentos de investigarlas han sido muy escasos y los resultados ciertos casi inexistentes. Seguramente pasarán años antes de que podamos afirmar, con certeza, cómo era que funcionaba internamente, cuáles eran las relaciones entre los 20 jeroglíficos -aparentemente centro del sistema- con los numerales sagrados, los señores de la noche, los del día, los volátiles de diversa índole, los diversos dioses, los niveles del universo, los sostenedores de él, etcétera.

Las razones de nuestra casi total ignorancia son pocas y dolorosas: la implacable destrucción de los franciscanos, la iglesia católica, la Inquisición y los virreyes, de la enorme mayoría de los documentos que nos podrían haber ilustrado; la muy justificada reticencia indígena a ofrecer sus testimonios a la "gente de razón" y, sobre todo, los patrones de pensamiento occidental con los que nos educan, patrones que casi nos imposibilitan para entender con nuestro sistema de categorías cerradas -ya sean aristotélicas, cartesianas, marxistas o modernistas-, un mundo que se caracterizaba por la infinita rigidez intelectual y la infinita flexibilidad intelectual.

Como hombre de teatro que soy, no me corresponde, ni remotamente, intentar una tarea así desmesurada. La muy somera revisión que se intenta en esta tesis de la tradición milenaria de representaciones rituales en México tiene como objetivo concreto el crear un marco teórico conceptual que pueda sustentar los procedimientos que se proponen en el anexo para energetizar esta tradición y contribuir -ya sea en la mínima medida- para que no se pierda ante el incontenible avance de la tecnología moderna.

Obviamente este gigantesco corpus al que me permito llamar tlatecpanqui, seguirá siendo estudiado en los próximos siglos en nuestro país y -espero- cada vez con mayor entusiasmo y mejores fuerzas que las mías.

Ahora bien, como hombre de teatro, como mexicano y como perteneciente a una familia con antecedentes indígenas muy concretos y el haber recibido una educación con elementos de ambos mundos, me atrevo a ofrecer una visión solamente personal del interior del sistema. De ninguna de las maneras podría yo afirmar que es la interpretación que pudiere considerarse como la verdadera del tlatecpanqui. Es una lectura personal, alimentada por experiencias personales.

Así, en los siguientes párrafos explico un muy personal punto de vista -insisto-, de algunas mecánicas que podrían estar contenidas dentro de él. Obviamente mi proposición no agota la casi infinita riqueza de interpretación del sistema.

Me parece a mí que el tlatecpanqui tiene un nódulo central: la relación entre los contrarios. De hecho su gran protagonista sería

Ometéotl u Omeyotl ² el dios de la dualidad en dos de sus manifestaciones: los dioses gemelos y contradictorios -llamados por los aztecas Quetzalcóatl y Tezcatlipoca- de cuyo enfrentamiento y entrelazamiento nace la acción universal; y la manifestación femenina y masculina de Ometéotl -llamados por los aztecas Omecihuatl y Ometecuhtli- de cuya complementariedad nace la acción humana sobre el cosmos.

Este axis central estaría constituido por cuatro acciones primarias:

los contrarios se enfrentan: guerra

los contrarios se complementan: vida

los contrarios se separan: muerte

los contrarios se rencuentran: resurrección.

De hecho estas cuatro acciones entrelazadas serían la acción primigenia del ser.

De su ejercicio nacerían acciones concretas infinitivas. Cito algunas de las que percibo:

Guerra: romper, explotar, pulverizar.

Vida: empezar a ser, florecer, crecer, diferenciarse, germinar, expandirse.

Muerte: desaparecer, retraerse, bajar.

Resurrección: transformarse, alcanzar un nivel más depurado,

²- "asi como los cristianos inventaron la trinidad, los nahoas inventaron la dualidad. Viendo que todo en la naturaleza se reproduce por un par, creyeron lógico hacer par a la primera divinidad y por eso llamaron a su dios Omeyotl "dualidad". A una persona de esta dualidad la llamaron Ometecuhtli y a la segunda Omecihuatl" Cecilio A. Robelo, Diccionario de Mitología Náhuatl, México, Ediciones Fuente Cultural, 1951, p, 196.

subir.

Al unirse los infinitivos se establecen procesos que empiezan a convertirse en las partes esenciales de un proceso dinámico general: señalo algunos de los que pueden advertirse de manera superficial en la lectura del xiuhpohualli y el tonalpohualli.

1. Nacer, vivir, crecer, decrecer, morir, resucitar, nacer, vivir...

2. Lo grande se inclina ante lo pequeño que empieza a crecer para florecer y germinar y llegar a inclinarse ante lo pequeño que...

3. Uno se convierte en muchos: multiplicarse, que a su vez se transforman y se convierten en muchísimos, que, a su vez, se transforman y se convierten en muchísimos que...

4. Muchos se convierten en uno: integrarse en uno, ese uno que se une a otros para convertirse en una nueva unidad, que se une a otras unidades para...

5. Dos iguales se enfrentan: uno triunfa y absorbe al otro para convertirse en uno nuevo y enriquecido que se enfrenta a otro igual que...

6. Dos iguales se enfrentan, ninguno triunfa, se separan para volver a enfrentarse, ninguno triunfa de forma tal que se separan para volver a enfrentarse de forma tal que...

7. Uno se desdobra exactamente en dos: sigue siendo uno que son dos, que es uno que es dos que...

8. Dos iguales se enfrentan para nulificarse. Esto es: detenerse.

9. Dos iguales encuentran un punto de confluencia para ser en totalidad.³

Alrededor de procesos de esta naturaleza se desarrollan subprocesos que, a su vez, forman tramas interactuantes, las unas en las otras, manteniendo como núcleo al proceso original, constituyendo así el gran plan universal, en el que mediante los ritmos de los subprocesos, se establece un gigantesco ritmo universal de crecimiento-decrecimiento-crecimiento en el que participan absolutamente todos los elementos que integran el universo incluyendo, de manera preponderante, el ser humano.

Al articularse los subprocesos y formar una trama universal basada en la duplicación, al empezar a llegar a la realidad, el abstracto sistema puede dividirse en dos planos ontológicos pertenecientes -por supuesto- al mismo sistema pero diferentes en sus manifestaciones: los hombres y los dioses. Estos dos planos de la realidad interactúan mediante una mecánica universal que dispone de leyes inmutables de un proceso esencialmente mutable.

Ahí encontraremos la característica esencial del tlatecpanqui: es el instrumento que articula todos los componentes universales de manera inflexible y flexible y en esta proposición de ejercicio la serpiente se muerde la cola, pues los contrarios vuelven a enfrentarse para establecer el universo: flexible e inflexible conviven.

³ Visión poética de Rubén Bonifaz acerca de la Coatlicue. Visión que no puedo menos que suscribir: Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se encuentran en el cuerpo humano convirtiéndolo en centro del universo.

A ambos planos de la realidad habrá de integrarlos una compleja liturgia que reproduce -es- el modelo de comportamiento de las energías universales que va, desde el ser del principio dual hasta la miríada de procesos de transformación que se suceden en un momento del devenir cósmico. Esto es: la acción de los contrarios originales sobre el hombre que es el que le otorga sentido al proceso universal.

Un sistema teológico que se establezca en términos tan abstractos puede tener manifestaciones casuísticas tan concretas como la Coatlicue -según la contempla Bonifaz Nuño-⁴ o el sistema litúrgico de los 40 complejos rituales de los que hablaremos en este mismo capítulo. Esta mecánica abstracta puede dar origen a una teología, a una articulación calendárica, a un almanaque, a un santoral, y, sobre todo, a un complejísimo sistema de representaciones escénicas litúrgicas que en maquetas en movimiento representa los diversos estadios del acaecer cósmico. Y que al ejercerse pertenecen al mismo sistema, lo ratifican, lo re-presentan y lo improntan en el sistema nervioso de cada uno de los seres humanos que toman parte en esas representaciones. Un gigantesco, y mucho más rico que el europeo, teatro perpetuo.

Ese sistema de representaciones rituales son las que permiten que cada individuo ingrese a la gran maqueta universal que es el tlatecpanqui.

Ese ingreso -lo hemos dicho antes- era la lectura que el tonalpouhque hacia del tonalámatl para otorgarle un nombre a un

⁴ Rubén Bonifaz Nuño, op.cit., p. 47.

niño recién nacido. Esto es: convertirlo en parte del gran proceso universal. El sistema ritual habría de conducir al hombre durante toda la vida a través del ejercicio de los rituales personales, familiares, del gremio, de calpulli y de tlatocáyotl. Este ejercicio no solamente le otorgaba una identidad precisa, sino un proyecto existencial perfectamente ordenado en el que sabía exactamente qué tipo de comportamiento habría de tener con padres, familiares, vecinos, amigos, enemigos, sacerdotes, y -especialmente- dioses.

Esto es: dentro de esta ciclopea y constante representación del proceso universal era absolutamente impensable el hecho de que alguien no tomara parte en ella; habría sido como si no existiera. De las sutilísimas herencias que la actual nacionalidad de México ha recibido de los restos del tlatecpanqui, esta obligatoriedad -llamada entre los mexicanos actuales "manda"- es fundamental.

Por tanto, en ésta mi personal lectura del tlatecpanqui, la participación del individuo y de la comunidad en el sistema de representaciones de los procesos universales no es solamente obligatoria sino que forma parte esencial del ser mexicano.

4.3. Las diversas adecuaciones del tlatecpanqui

Los estudiosos de la articulación temporal mesoamericana han planteado problemas que, a primera vista, parecen insolubles: ¿cuál era el día que marcaba el inicio del año azteca, maya u otomí? ¿por qué hay diferencias de fecha entre los diversos pueblos mesoamericanos? ¿Existía un día para señalar el año bisiesto? ¿De ser así, cuándo se ubicaba?

Si proseguimos el ritmo de pensamiento que me he permitido sugerir al inicio de este capítulo: una matriz abstracta que contiene las relaciones internas entre los diversos elementos apenas señalado, matriz a la que he pedido autorización para llamar tlatecpanqui, estos problemas parecen aclararse. Propongo que la aplicación regional de esta matriz nos daría adecuaciones también regionales claramente diferenciadas pero, todas ellas, pertenecientes al mismo orden de pensamiento.

Desde este punto de vista no existió el famoso "mosaico cultural mesoamericano" que la generación de ilustres investigadores de la primera mitad del siglo XX señaló. Mosaico implica diversidad irreductible en tanto que los límites se encuentran perfectamente delimitados. Parecería que la abstracta matriz era la misma desde Sinaloa hasta Honduras pero que tenía diversas adecuaciones que a primera vista pueden hacernos creer que eran diversas articulaciones temporales.

De hecho los signos primordiales señalados antes, los encontramos en todas las regiones del territorio que Kirchoff propuso llamar Mesoamérica y que -dentro del contexto de este trabajo solamente- podríamos llamar el territorio del uso del

tlatecpanqui.

El intentar analizar el gran sistema que nos ocupa con las herramientas intelectuales occidentales con las que hemos presentado el año litúrgico católico occidental resulta tarea tan vana como intentar comparar la Coatlicue con la Venus de Milo. Obras maestras ambas, pero pertenecientes a órdenes estéticos diversos.

Una aparente disgresión: la palabra pirámide designa dentro de nuestro universo cognoscitivo mestizo a las grandes moles construidas como admirables mausoleos por la cultura egipcia y de ninguna de las maneras a nuestros adoratorios; nuestras pirámides resultaban ser entidades vivas: pintadas de maravillosos colores rojos, azules, blancos, cubiertas en todos sus niveles por flores, animales vivos y muertos, comida, plantas, cerámica, semillas, incensarios y otros muchos objetos vivos, en la cúspide coronadas gloriosamente por construcciones efímeras escenográficas bellísimas y siempre diferentes -según el ritual que se representara- con sacerdotes e ixiptlas conduciendo los gigantescos bailes que se desarrollaban a su pie. ¿qué tiene que ver una imagen así deslumbrantemente viva con el aspecto gris y desolado de las pirámides?

Y así nos sucede con otros muchos términos: sacrificio humano por ritual de pasaje, tlatoani por emperador, y calendario por tlatecpanqui. No se trata de nacionalismo a ultranza; la verdad es que las palabras españolas con las que hemos denominado estos fenómenos no corresponden realmente a ellos. Ejemplo clarísimo: se

discute si era " teatro" el que practicaban nuestros abuelos mesoamericanos. Claro que no. Era un fenómeno de representación muchísimo más amplio que el que denomina la palabra " teatro" ya que implicaba los elementos que si designa ese término: anécdota, parlamentos, tema, personajes, escenografía, vestuario pero, además, -como en el actual teatro norteamericano- danzas, canciones, orquestas y, además, -como lo quiere el actual teatro polaco- participación directa del público, y además comida y hechos reales dentro de la fingida realidad escénica. Por ello es que resulta asombrosa la posición de negar la existencia de un teatro prehispánico sencillamente porque no era tan pobre como su contemporáneo europeo. Lo mismo nos sucede con la palabra calendario: jamás podrá designar la enorme complejidad de lo que se intenta designar con la palabra tlatecpanqui.

Regreso: claro que no existió una adecuación universal exterior del tlatecpanqui en el Cemanáhuac⁵. Los 20 símbolos cambiaban de nombre y exteriormente no eran los mismos entre los mayas que entre los purépechas; los 18 complejos rituales tenían manifestaciones diferentes en Tlaxcala, en Mitla o Xochicalco, los dioses contradictorios y complementarios cambiaban de nombre de Tenochtitlan a Petén; el libro que describía la marcha del tonalpohualli era diverso en Palenque y en Tajin, pero la matriz original seguía siendo la misma.

⁵ En náhuatl la partícula cem implica totalidad. De ahí que Cemanáhuac indica un concepto totalizador de todo el territorio, con todos sus hombres y culturas. Territorio que iría desde Aridoamérica hasta casi Panamá.

Cada tlatocáyotl adecuaba esa matriz a sus propias circunstancias.

Ahora bien, en tanto que cada tlatocáyotl tenía un dios tutelar que presidía su propio proceso de crecimiento, ese dios tutelar se convertía en el gran protagonista de la puesta en la realidad de la maqueta universal del tlatecpanqui. Y era lógico que así sucediera: cada tlatocáyotl disponía de su propia versión del tlatecpanqui, porque esa versión era dictada al sacerdote mayor por el propio dios, estableciendo -conforme al modelo original, su propia articulación para culturizar el tiempo.

Eso es: en cada tlatocáyotl se establecía una adecuación ca-suística del gigantesco ordenador. La más famosa, por radical, de estas adecuaciones es la efectuada por Tlacaelel en 1425, que al advertir que la tlatocáyotl azteca había crecido hasta convertirse en grupo dominante adecuó no solamente la versión azteca de la matriz sino que rehizo la historia del grupo y para ello destruyó sus manifestaciones exteriores: los códices. Derecho que le otorgaba la enorme flexibilidad del tlatecpanqui.

Fue posible tan asombrosa medida porque la adecuación que se ejercía en Tenochtitlan era diversa de la que se practicaba en la ciudad gemela de Tlatelolco -inclusive la fecha de inicio del año era diferente- y ambas diferentes de la que se ejercía en Tezcoco o en Tacuba. Esto es cada una de las tlatocáyotl que se desarrollaban alrededor de la laguna establecía su propia adecuación, de ahí que unas comenzaran el año en la fecha correspondiente a nuestro 1 de febrero, otras el 2 de febrero,

otras el 26 y otras más en marzo.⁶

Y, sin embargo, todas ellas compartían características muy específicas como la celebración de tóxcatl en honor de Tezcatlipoca que era el dios que tutelaba el valle.

A su vez, las adecuaciones del valle de Tezcatlipoca -el de Meshico-compartían algunas características exteriores con las adecuaciones del valle de Quetzalcoatl -el de Cholula-por eso es que podían celebrar ceremonias comunes como la Xochiyaoyotl.

Esta sencilla hipótesis de trabajo no intenta dirimir las discusiones que han desvelado a varios de nuestros más ilustres investigadores, es la explicación que un hombre de teatro profesional advierte en las celebraciones de los rituales mediante un sistema de ciclos. Ciclos que mi experiencia personal en el campo me advierte, se siguen dando en la actualidad.

Ella, sin embargo, podría contribuir a explicar varios cuestionamientos que han surgido alrededor de la cronografía mesoamericana. Por ejemplo:

La adecuación del año bisiestro. Tena plantea las discusiones que se han establecido entre ilustres investigadores como Caso, Aguilera, el propio Tena, al respecto. Cada uno de ellos cita fuentes irrefutables para sostener su punto de que el año se ajustaba cada cuatro años en ciertas fechas determinadas. De ser cierta la hipótesis de adecuaciones regionales del tlatecpanqui, todos ellos tendrían razón conforme a sus propias fuentes y no

⁶ Rafael Tena, El calendario mexicana y la cronografía, México, INAH, 1984, p. 14.

habría razón para los feroces enfrentamientos académicos.

Es obvio que las adecuaciones de los tlatocáyotl cercanos o unidos por alguna circunstancia específica tiene que haberse parecido bastante, pero no podían ser idénticas, ya que cada tlatocáyotl tenía un dios tutelar diferente que tenía necesidades diferentes también. A no dudarlo las adecuaciones regionales del tlatecpangui se influían unas a otras -un caso notable es la incorporación de la diosa huasteca Tlazoltéotl al panteón mexicana y otro las últimas investigaciones que demuestran que Huitzilopochtli fue adoptado por otros calpulli y tlatocáyotl diferentes a la azteca.

El maestro Caso, al probar que existían calendarios especiales de los diversos grupos, nos entrega la argumentación para demostrar que el tlatecpangui era adecuado por cada grupo humano según sus características, necesidades e historia. Él nos hizo ver que existen versiones claramente diferenciadas del calendario prehispánico entre: zapotecas, mixtecos, mixes, tzeltzales, tzotziles, totonacos, huastecos, aztecas, tlatelocas, tezcocanos, tlaxcaltecas, otomies, matlatzincas, tarascos, mayas, etcétera.

Estudios posteriores como los de Edmonson demuestran que en el siglo XVI existían 38 adecuaciones diferentes.⁷

Al observar el territorio ocupado por lo que sería posteriormente la Nueva España podemos advertir que el tlatecpangui es

⁷ Munro S. Edmonson, op.cit., p. 106: "By the Conquest, the sixteen known calendars of the end of the Classic had grown to thirty-eight". "En el tiempo de la conquista, los 16 calendarios conocidos al final del Clásico, habían aumentado a 38".

el instrumento que le confiere unidad cultural desde el norte de México hasta Nicaragua; ahora bien, advertimos que existe una adecuación maya, una tolteca y una chichimeca, que a su vez se subdividen en grandes regiones, que a su vez se habrán de subdividir en adecuaciones específicas de cada tlatocáyotl.

Notable resulta ser el caso de los dos valles sagrados dedicados a Tezcatlipoca y Quetzalcóatl ya que sus adecuaciones -según las fuentes- resultan ser aparentemente contradictorias. Contradicción perfectamente lógica ya que Sahagún estaría hablando de la adecuación en Tlatelolco, en tanto que Motolinia estaría hablando de la adecuación en Tlaxcala, Durán de la de Tezcoco y Ruiz de Alarcón de la de Taxco y, que simbargo, disponen de mecanismos de coordinación que les permiten celebrar ceremonias conjuntas en una misma fecha.

Así, dentro de este ritmo de pensamiento, Aridoamérica, Mesoamérica y Centroamérica o los territorios chichimeca, tolteca y maya se articularían como una mancha cultural civilizada por el instrumento civilizador por excelencia: el tlatecpanqui y en lugar de ser el famoso "mosaico" del que tanto se nos ha hablado, se convertirían en un dinámico sistema civilizador unido en su totalidad por la estructura abstracta del tlatecpanqui, pero diferenciada en grandes regiones y lugares específicos por las aplicaciones locales al través del sistema de ciclos.

En tanto que el tlatecpanqui era un gigantesco ordenador cuya aplicación regional podía ser agrícola, cazadora, astral o urbana o una combinación de todas, lo mismo podía aplicarse en las áridas

regiones del norte que en las tropicales de Tabasco. En cada uno de los lugares en que se aplicaba permitía el establecimiento de un código semiótico de significaciones regionales en colores, flores, maquillaje, máscaras, música, pasos de danza, grandes coreografías de grupos. Esto es: la apariencia exterior de las maquetas que constituían la liturgia cambiaban con la enorme flexibilidad de la que dispone el sistema, en tanto que la estructura interna se mantenía inflexible. Esta característica será fundamental para el desarrollo posterior de este trabajo.

Los ciclos

Si comparamos el complejo ceremonial con el que se inicia el año otomí con el que se inicia el año maya parecería que no existe correspondencia, pero la verdad es que si seguimos el rastro geográfico nos vamos a encontrar con que las maquetas rituales se desarrollan en ciclos. Esto es: evolucionan conforme se avanza en el territorio estudiado pero siguen siendo las mismas. Pongo un ejemplo:

A través de los cánones de comportamiento social establecidos regionalmente, la adecuación tenía que asimilar colores, frutos, paisajes, etc. por lo que a través de su uso, en combinación con las funciones del dios tutelar, se podían establecer maquetas regionales ejerciendo el tlatecpanqui de forma propia -y en ocasiones contradictoria con sus vecinos como fue el caso de los tlaxcaltecas y aztecas- haciéndolo suyo sin perder sus propias características. Pero, al mismo tiempo, en tanto que su índice de abstracción le permitía el ejercicio en todas las regiones, era un

homogenizador universal que le daba un perfil propio a cada mancha cultural que lo ejercía. Y una coherencia cultural a Mesoamérica.

Así, los días vacíos nemontemi cambiaban de nombre en Aridoamérica pero seguían existiendo, lo mismo que en Yucatán y en Oaxaca; y el concepto de los 20 días con sus nombres característicos era tan válido entre los chichimecas otomíes como entre los mayas y el ciclo de 52 años y los señores de la noche y los 13 numerales sagrados entre los totonacos y purépechas.

De la flexibilidad

De esa entidad matemáticamente abstracta podían nacer los diversos panteones dándole característica supremacía al dios de la tlatocáyotl que estuviera adecuando el sistema abstracto. Esta característica de flexibilidad será fundamental para el momento en el que veamos el encuentro de los dos años litúrgicos, ya que para la religión católica medieval se excluía cualquier enriquecimiento del panteón, en función de la base dogmática de su planteamiento, no así para la mesoamericana.

Por todo lo anterior el instrumento cultural se puede considerar como el eje de las culturas mesoamericanas, la base de la nacionalidad aridoamericana, mesoamericana y centroamericana y uno de los antecedentes fundamentales de la actual nacionalidad mexicana.

Yo propongo que el instrumento cultural era la gran armazón de Mesoamérica: el sistema de figuración espacio temporal del universo, formaba parte del universo mismo. De hecho resultaba imposible separarlos o sustraer el uno del otro; por ello la sola

llegada de Cortés produjo la ruptura del prodigioso sistema. No hubo conquista sino una brutal fracturación de este sistema articulado que le confería sentido a dioses, pueblos e individuos. Así los señores diurnos y nocturnos, los 20 nombres sagrados, los niveles del cielo, los pasos de la danza, las palabras de la representación, el ritmo de los himnos, las plumas de los penachos, los bordados del quexquémítl, las entrañas del animal sacrificado, el palpitar del corazón arrancado del pecho, el trazo de la pelota en el juego sagrado, el gesto de los jugadores, el trazo del tlaucuiló, la palabra del poeta, formaban parte del devenir universal inspirado por los dioses, pero presentido e instrumentalizado por el hombre como un gran producto cultural a través del tlatecpanquí. La totalidad universal formaba parte de la figuración cultural de la vida, pero para que fuera así, era necesaria una gigantesca clave que permitiera que el macehual más humilde supiera exactamente qué debería hacerse, en qué momento, día, mes, año, siglo, para comer, cohabitar, sembrar. Esto es: ser. Ser de la misma manera inflexible y flexible que el emperador y el pochteca y el sacerdote y el esclavo. Y la clave -asombrosa a nuestros ojos- era el ejercicio de este sistema que no tiene nombre. El algo que pone orden en las cosas; en nuestro lenguaje contemporáneo: el programa universal.

4.4. Una de las 52 posibilidades del ciclo anual de festividades correspondientes al tlatecpanqui en una de las 36 adecuaciones: la mexicana del centro ceremonial de Tenochtitlan

Apenas como ejercicio quisiera presentar lo que de manera muy tentativa podríamos llamar un "ciclo anual" del tlatecpanqui. Habría que pensar, por supuesto, que la unidad de análisis no es semejante entre el pensamiento occidental y el mesoamericano. En el México de finales del siglo XX nos encontramos -pese a casi cinco siglos transcurridos- con múltiples ejemplos: "allá, tras lomita", "ahorita vengo", "deme usted un tantito", "ponga el éste en el dése", "son hartísimos", "una nadita", etcétera. Ese transcurrir del tiempo en diferentes niveles, y a diferentes velocidades, característico del tlatecpanqui, jamás podrá ser entendido por la mentalidad occidental que tiene como una de sus fuentes el pensamiento aristotélico. Por ello al principio del capítulo señalé que podríamos intentar ingresar al complejísimo mundo del tlatecpanqui bien a través del lado oscuro del ilhuitl o bien desde la gigantesca perspectiva del cehuehuetiliztli (ciclo de 104 años). Desde cualquier ángulo que se le observe, el sistema resulta ser un auténtico mare magnum, un verdadero cosmos en movimiento cruzado por la regularidad constante del xiuhpohualli que camina a un ritmo humano, por el ritmo inquietante y misterioso del tonalpohualli que se despliega con el misterioso ritmo del paso de los dioses, y los deslumbrantes cometas de los rituales de netetecuitotilo (cada cuatro años), tlalpilli (cada 13 años), atamalqualiztli (cada ocho años) y xiuhmolpilli (cada 52 años).

Unidad de una abstracción semejante a la de una Coatlicue, Tláloc o la manifestación del Tloque Nahuaque, el Ipalmohuani -el dios del contorno del espacio donde se encuentra la esencia de algo.

Dentro de ese tan difícilmente perceptible universo abstracto, cada ser humano, cada grupo, cada calpulli, cada tlatocáyotl, cada cultura, transita con enorme facilidad viviendo -dentro del gigantesco concepto- su propia versión a la que considera, con razón, la adecuada. Y tiene razón, digo, cada ser humano, cada calpulli, cada tlatocáyotl, cada cultura: la suya es la verdadera.

Para ilustrar tal afirmación pongo aquí un ejemplo: la descripción exterior de lo que vendría a ser un "año trópico"; esto es el tiempo en el que la tierra completa una circunferencia alrededor del sol. En la tlatocáyotl mexicana-tenochca existía toda una jerarquía de muy diversos sacerdotes que celebraban los 20 complejos ceremoniales del xiuhpohualli de manera pública en el gigantesco centro ceremonial de la ciudad que, según informa Sahagún, estaba formado por 78 templos.¹ Algunas de esas 20 ceremonias eran realizadas paralelamente en los cuatro calpulli de la ciudad y algunas de ellas eran celebradas en las casas particulares también simultáneamente.

Además, dentro del ciclópeo centro ceremonial, pero de manera mucho más recatada, se celebraban los 16 complejos ceremoniales

¹ Bernardino de Sahagún, Historia general de las cosas de Nueva España, introducción, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Fomento Cultural Banamex, 1982, tomo I, p. 124-130.

correspondientes a los 260 días del tonalpohualli -por lo que algunas de estas ceremonias se celebraban dos veces en cada xiuhpohualli.

Así la aplicación del tlatecpanqui para la comunidad azteca en un año determinado,² en su prodigioso centro ceremonial sería la siguiente:

Abriría el año la veintena de atlcahualo cuyo complejo ritual celebraba al complejo teológico acuático de Tláloc y congéneres. La principal representación era la de los niños que "eran" los tlaloques y que sufrían el ritual cruento de pasaje³ o de

² Es de advertir que el siguiente año cambiaría y también el siguiente, etc. y que no volvería a establecerse de esta manera hasta que hubiern pasado cincuenta y dos.

³ Me resisto a escribir aquí la expresión "sacrificio humano" con la que se ha justificado durante cinco siglos el brutal genocidio cultural provocado por el contacto entre la cultura occidental y las culturas ejerceroras del tlatecpanqui. Regreso a mi experiencia personal ¿cómo es posible que estas culturas hayan podido desarrollar un tan admirable sistema de ordenación universal y al mismo tiempo, se vean constituidas por antropófagos emplumados que se gozan en sacrificar sádicamente seres humanos para después comérselos alegremente? Esta es la visión de Sahagún y la de Cortés y la del virrey Mendoza. Para mí el verdadero sentido de esas muertes es el de la transformación en el dios. De hecho el ritual en el centro ceremonial es el lugar de encuentro entre el dios y su correspondiente humano. Cita que es ayudada por la muy enorme jerarquía sacerdotal. El ser humano se transforma, se "transduce", se decodifica para incodificarse en el código del dios. No para "alimentarlo", como intentan hacernos creer los justificadores del colonialismo, sino para "ser", para integrarse en un misterio epifánico comparable con el de la transustanciación católica. Este proceso doloroso de convertirse de ser humano en dios se da también en la liturgia católica: Cristo, el ser humano del Domingo de Ramos, sufre un dolorosísimo ritual de pasaje durante la semana santa que culmina con la brutal ascensión al calvario y la crucifixión; el que regresa del infierno es el dios Cristo. Nadie le llama "sacrificio humano" a este ritual de transformación porque nadie necesita justificar un crimen cultural tan pavoroso como el cometido en Mesoamérica durante el siglo XVI, al respecto de la cultura occidental. Será necesario esperar hasta el siglo XX para

transformación bien en cuevas recónditas, bien a la mitad del lago.

Pero en un día, en el transcurrir de esta veintena se celebraría la primera ceremonia del tonalpohualli: "la primera fiesta se celebraba a honra del sol en el signo que se llama ce océlotl en la cuarta casa que se llama nahui ollin" nos dice Sahagún. Si esta fiesta era celebrada -pongamos- el segundo día de atlcahualo, la segunda "fiesta movable" sería celebrada el día décimo octavo "en este mismo signo, en la séptima casa, hacían fiesta todos los pintores y las labranderas; ayunaban cuarenta días, otros veinte por alcanzar buena ventura para pintar bien y para tejer bien labores... hacían ceremonias los hombres al dios Chicomexóchtli y las mujeres a la diosa Xochiquétzal".

Dos días después se iniciaría la segunda veintena tlacaxipehualiztli "desollamiento de hombres", cuyo complejo ritual contenía una serie de representaciones en honor del dios Xipe Tótec. Característica fundamental era la representación del dios por un ixiptla, esclavo o guerrero,⁴ el que sufría el ritual

volver a escuchar justificaciones como: la superioridad de ciertas razas, la supremacía mundial de la cultura europea, etc., sostenidas por el nazismo. Ahora: tampoco puedo culpar a un Sahagún por horrorizarse. A mí mismo me aterra el ritual de Xipe Tótec. Pero a no dudarlo, una de sus funciones era el de provocar el terror. Es obligación universitaria la revisión concienzuda de estos cruentos rituales de pasaje o transformación para poder volver a leer la historia de nuestro país, sin las vendas que el colonialismo nos ha impuesto durante siglos.

⁴ "A man or woman who was accepted as the true, but residual person of the deity... the word ixiptla means an 'image' a 'likeness'. Or sometime a 'stan-in' or 'deputy'... the priest was the servant of the god but the 'ixiptla' was the god himself". "Un hombre o una mujer que era aceptado como el verdadero, si bien residual, ser de la deidad... la palabra ixiptla significa una

cruento de pasaje, se convertía en el dios y después de ello su piel era vestida por el sacerdote servidor del dios que lo "representaba" en los complejos rituales correspondientes.

El decimoprimer día de esta veintena se celebraba la tercera fiesta del tonalpohualli: "en el tercero signo que se llama ce mázatl, en la primera casa, hacían fiesta a las diosas que se llamaban cihuapipiltzin porque decían que entonces descendían a la tierra".

Así, el tercer día de la tercera veintena tozoztontli se celebraba la cuarta fiesta movable: "en el signo que se llama ce mazátl, en la segunda casa que se llama ome tochtli, hacían gran fiesta al dios llamado Izquitécatl que es el segundo dios del vino, y no solamente a él sino a todos los dioses del vino". Según Sahagún esta tercera veintena se llamaba "se ocultan las pieles"; por eso se decía "se ocultan las pieles: cuando veinte días han tenido (los sacerdotes representantes del dios Xipe Totec) embutidas las pieles de hombre, luego las escondían en una cueva, las enterraban, las tapaban con tierra: ahí se pudrían".

⁵ Dentro de esta misma veintena se celebraría la quinta fiesta movable en el día décimo noveno. Sahagún nos dice de ella: "el signo llamado ce xochitl en la primera casa, hacían gran fiesta los

'imagen', un 'ser'. O en ocasiones un 'sustituto' o 'representante'... el sacerdote era el servidor del dios pero el 'ixiptla' era el dios mismo", en: Burr Cartwright Brundage, The jade steps. A ritual life of the Aztecs, prólogo de Arthur J.O. Anderson, Salt Lake City, Utah, University of Utah Press, 1985, p. 45.

⁵ Sahagún, op. cit. p 46

principales y señores; bailaban y cantaban a honra de este signo y hacían otros regocijos, y sacaban entonces los más ricos plumajes con que se aderezaban para el areito".⁶

La sexta fiesta se celebraría el décimo segundo día de la cuarta veintena huey tozoztli cuyo complejo ritual se dedicaba al complejo teológico presidido por Centéotl y Chicomecóatl, dioses de los mantenimientos terrenos. Según Sahagún, en esta sexta fiesta movable "en el signo llamado ce acatl en la primera casa hacían gran fiesta a Quetzalcoatl, dios de los vientos, los señores y principales".⁷

Ahora bien, en esta hipotética maqueta tendríamos que insertar ya las ceremonias que se celebraban en el templo del tlachtli -juego de pelota- y que consistían en el enfrentamiento de jugadores-sacerdotes que representaban las diversas manifestaciones de la dualidad universal. No tenemos un dato cierto de cuántas de estas ceremonias se podrían efectuar durante el año, pero en tanto que además de su carácter ritual, eran un deporte, un juego de apuestas y un índice adivinatorio podemos suponer que deben haber sido varias decenas distribuidas durante el año.

El quinto día de la quinta veintena llamada tóxcatl, famosísima por ser la "pascua" -según la califica Durán- dedicada a Tezcatlipoca, complejo ritual en el que la enorme mayoría de los habitantes de Tenochtitlan tenía que tomar parte, se celebraría la séptima ceremonia movable de la que Sahagún nos dice: "en el signo

⁶ Sahagún, op. cit. p, 63.

⁷ Sahagún, op. cit. p 63

que se llamaba ce miquiztli en la primera casa, hacían gran fiesta los señores y principales a Tezcatlipoca".⁸

Por tanto, en el décimo octavo de la misma veintena de tóxcatl se celebraría la octava fiesta movable: "en el signo que se llamaba ce quiahuitl, en la primera casa, hacían fiesta las diosas que llamaban cihuapipiltin".⁹

En la siguiente veintena etzalcualiztli el complejo ritual era riquísimo: los grandes sacerdotes -cuyo dios tutelar era Quetzalcóatl- celebraban ceremonias secretas en su honor, en tanto que los macehuales ejercían la conmovedora ceremonia de "adoración a los instrumentos serviles" y la gran mayoría del pueblo celebraba las ceremonias que reproducían el matrimonio de Tláloc.

Además todas las mujeres tomaban parte activa preparando la comida ritual, etzalli, que ofrecían a los cientos de hombres que se disfrazaban de Tláloc -portando las anteojeras rituales- y que celebraban al dios de casa en casa.

Por tanto, los sacerdotes celebraban en el día décimo primero la novena fiesta movable "en el signo llamado ce quiahuitl, en la cuarta casa que se llamaba nahui ehecatl, por ser esta casa muy mal afortunada, mataban en ella a los malhechores que estaban presos..."¹⁰

No olvidemos que durante todo el año dentro de la plaza ceremonial ocurrían otras ceremonias, como las que celebraban el

⁸ Ibid.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

regreso de los ejércitos conquistadores que traían prisionera la efigie de algún dios extranjero y que había de ser admitido dentro de la casa de los dioses que se encontraba en el propio centro ceremonial: el coacalco "era una sala enrejada como cárcel; en ella tenían encerrados a todos los dioses de los pueblos que habían tomado por guerra".¹¹

En la siguiente veintena tecuilhuitontli el complejo ritual era dedicado al complejo teológico formado por la gran diosa madre Huixtocihuatl y el joven dios Tlazolpilli. "Additionally, the ixiptla of the goddess of salt (Huixtozihuatl) was sacrificed at down at Tlaloc's temple. Salt makers and salt merchants celebrated the day with banquets and heavy drinking. Particularly interesting feature of this month was the ritual ball game play by for gods including the great mother and the young avatar of the young corn".¹² Obviamente uno de los jugadores representaba "teatralmente" a la gran diosa durante el juego de pelota -asi como otro representaba "teatralmente" al joven dios.

En el cuarto día de tecuilhuitontli se sucedía la décima fiesta movible "en el signo que llamaban de malinalli, en la segunda casa llamada ome acatl, hacían gran fiesta; porque decían

¹¹ Bernardino de Sahagún, op.cit., p. 125.

¹² Burr Cartwright Brundage, op.cit., p. 213. "Adicionalmente, el ixiptla de la diosa de la sal (Huixtozihuatl) era sacrificado en el crepúsculo en el templo de Tláloc. Los que se dedicaban a recoger y vender la sal celebraban el día con banquetes y borracheras. Particularidad interesante de este mes era el juego de pelota ritual jugado por los dioses: la gran madre y el joven avatar del maíz tierno".

que este signo era de Tezcatlipoca"¹³.

Por tanto, en el décimo séptimo día de la misma veintena se celebraba la undécima fiesta movable: "En el signo llamado ce tecpatl, en la primera casa, sacaban todos los ornamentos de Huitzilopochtli, los limpiaban y sacudían y ponían al sol".¹⁴

En la siguiente veintena -que por cierto, estaba unido tanto teológica cuanto ritualmente a la anterior-, huey tecuilhuitl, en el décimo día se realizaba la décima segunda fiesta movable "en el signo llamado ce ozomatli decían que descendían las diosas llamadas cihuapipiltin a la tierra y dañaban a los niños y niñas".¹⁵

En esta veintena se escenificaba uno de los más teatrales -en el moderno sentido de la palabra- complejos rituales: aquel en el que un ixiptla representaba a la diosa Xilonen, a la que mantenían en un estado permanente de embriaguez antes de sufrir el ritual cruento de pasaje o transformación.

No olvidemos que para este momento, ya habría sido elegido el nuevo ixiptla del dios Tezcatlipoca y que todos los días caminaba por todos los rumbos de la ciudad custodiado por varios servidores del dios. No olvidemos tampoco que esta representación del dios llegó a multiplicarse según el número de calpultin, por tanto el dios deambulaba por la ciudad en sus diversas impersonificaciones. Junto a él otras divinidades realizaban paseos rituales tanto en el centro ceremonial como fuera de él y que el gran tlatoani en sí era

¹³ Sahagún op. cit. p, 63.

¹⁴ Sahagún, op. cit. p, 64.

¹⁵Ibid

el ixiptla o representación del dios Huitzilopochtli, así que cada salida de su palacio se convertía en una caminata ritual en la cual era seguida por decenas de músicos, ixiptlas de diversos dioses, enanos que eran los ixiptlas de los tlalagues, etcétera. De hecho la plaza ceremonial todos los ilhuitl (días) del xiuhpohualli (año) estaba poblada por ixiptlas (representadores) que cumplían diversas funciones rituales en una gigantesca representación que utilizaba múltiples escenarios (templos) y en la que se entrecruzaban diversas líneas mítico rituales: la gran representación del universo, el gran teatro universal.

En el tercer día de hueymiccailhuitl la décima de las veintenas del xiuhpohualli llamada "fiesta grande de los muertos", se habría celebrado la decimotercera fiesta movible de la que Sahagún nos entrega noticia:

En el signo que llamaban ce izcuintli, que decían era el signo del fuego, hacían gran fiesta a honra de Xiuhtecuhtli dios del fuego (...) en este mismo signo hacían la elección de los señores y cónsules; y en la cuarta casa de este signo hacían la solemnidad de sus elecciones (...) después de estas fiestas pregonaban luego la guerra contra sus enemigos.¹⁶

Quiero señalar que algunos investigadores -entre ellos Brundage- hacen coincidir estas dos veintenas con las celebraciones totémicas de Tenochtitlan y Tlatelolco. De ser así se confirmaría la teoría de la dualidad sagrada de las ciudades y las propias guerras sostenidas entre ambas obviamente tendrían un marcadisimo

¹⁶ Bernardino de Sahagún, op.cit., p. 86.

carácter ritual.

A propósito de ello y siguiendo la indicación de Sahagún podríamos insertar en esta época la xochiyaóyotl, la guerra florida, ritual único en la historia de la cultura humana, ya que en sí no era una guerra normal sino la representación del enfrentamiento de dos dioses tutelares. Guerra de flores, cada guerrero era considerado como una flor. Por ello es que los atuendos estaban totalmente ritualizados. Como ritualizada estaba la llamada a la guerra decretada directamente por el cihuacóatl, el gran sacerdote encargado de la organización de las celebraciones del sistema ritual del tlatecpanqui.¹⁷

Cada grupo estaba encabezado por la representación del dios que era llevada por los teomama que cargaban su efigie. Ambas efigies presidían el combate que, siendo una representación, era una realidad. Esto es: dentro de la representación sucedían golpes, capturas, heridas y, ocasionalmente, muertes reales.

La décima cuarta fiesta movable se habría celebrado en el décimo sexto día de la misma veintena. "En el signo llamado ce acatl en la primera casa de este signo hacían fiesta a la diosa del agua Chalchiuhtlicue. Hacían la fiesta todos los que trataban con

¹⁷ Propongo a mi jurado que nos instalemos en un observatorio situado a 500 metros del suelo. Desde ahí veríamos las evoluciones del ritual, marcadas por los huehuétl de los sacerdotes llamados teomama que son los encargados de cargar y rodear al dios que preside la batalla. En el momento de caer algún guerrero, vestido y adornado de manera prodigiosa, en un charco de sangre con su escudo multicolor como centro, el penacho y las pieles se convertían en los pétalos de una bellísima flor. Todo el campo de batalla se iba convirtiendo en una especie de "arreglo floral" en movimiento ordenado de manera prodigiosa: De ahí que sea una teatral guerra de flores.

el agua".¹⁸

La décimo quinta fiesta movable, dentro de este hipotético esquema, habría caído en el noveno día de la undécima veintena ochpaniztli se habría celebrado la décima quinta fiesta movable que Sahagún dice que se destinaba a los bautizos.¹⁹

El cuarto día de teteuco, "los dioses llegan", se celebraba la décimo sexta fiesta movable señalada por Sahagún -la última según sus informantes- si bien no la describe y más bien se dedica a hablar de las formas de casamiento.²⁰

El décimo séptimo día de la misma décimo segunda veintena teteuco volvería a iniciarse la cuenta de las festividades del tonalpohualli y así se celebraría de nuevo la dedicada a nahui ollin. En tanto que la segunda dedicada a Chicomexóchitl y Xochiquetzal habría de celebrarse en el vigésimo día -el último- de esta misma decena.

La tercera fiesta movable correspondería a la décimo tercera veintena: tepeilhuitl y, por tanto, se celebraría el décimo tercer día de esta veintena. El sexto día de la siguiente veintena, quecholi, "cuando el rayo de Mixcóatl azota a la gente" según dice fray Bernardino al describir una aterradora ceremonia viril con un tono sombrío: "enseguida les abrían el pecho, allá arriba en el templo de Mixcóatl en las montañas. Y había baile: sólo los

¹⁸ Sahagún, op. cit. p,64.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibidem.

varones: y les cantaban los sacerdotes".²¹

Entre las múltiples manifestaciones de la dualidad dentro de los ritmos diversos del tlatecpanqui, quecholi ofrece una sorpresa. El enfrentamiento entre la actitud chichimeca y la -usualmente- denominada tolteca. Lo chichimeca como representativa de lo joven, viril, beligerante y constructivo; lo tolteca representante de lo sabio, sedentario y reflexivamente teológico.

La segunda celebración de la cuarta fiesta movable dentro de este ciclo correspondería al sexto día de la décimo cuarta veintena que acabamos de mencionar y, por tanto, la quinta fiesta movable destinada a uno flor se celebraría en el día número 19 de la propia quecholi.

La décimo quinta veintena, panquetzaliztli, era para los aztecas una de las más importantes, ya que en ella se re-presentaba mediante el complejo ritual el complejo teológico más cercano para ellos: el ciclo mítico del nacimiento de su dios tutelar Huitzilopochtli. Por supuesto las celebraciones en el gran centro ceremonial de Tenochtitlan eran continuas y casi inimaginables para nosotros por su fastuosidad, riqueza y profundidad de pensamiento.

A la mitad de la veintena, en el día duodécimo, se celebraba la sexta fiesta movable del tonalpohualli. A este indescriptible complejo ritual pertenecía la representación del dios Huitzilopochtli como una figura que era comida ritualmente por el pueblo. Concepto muy cercano al de la transustanciación católica.

En el quinto día de la veintena número 16, atemoztli, se

²¹ Ibid., p. 106.

celebraría la séptima fiesta movable. De los 18 complejos rituales, éste sería el menos agitado en la versión mexicana. Como si el ritmo del tlatecpanqui aquí se detuviera después del clímax que resultaba ser panquetzaliztli. Con todo, existían las ceremonias en honor de Tláloc y la todavía no explicada costumbre de modelar representaciones de las montañas en masa, matarlas y comerlas en alegre convivencia familiar.

La octava fiesta movable, dedicada a las diosas cihuapipiltin, se celebraba en la misma veintena el día número 18.

La novena correspondería al día undécimo de tititli, periodo riquísimo en diversas representaciones; de las que más llama la atención es el combate entre mujeres contra los jóvenes guerreros armados de costales rellenos de materiales suaves. Este enfrentamiento sería uno más -entre decenas- de las representaciones de la dualidad de ometéotl que me parece a mí es el gran tema central del tlatecpanqui.

En la última de las veintenas, atemoztli, el ritmo del tlatecpanqui parecería detenerse: no existían representaciones rituales cruentas de la unión entre seres humanos y dioses. No existían ixiptlas que se convirtieran en dioses. El misterioso complejo ritual correspondía al complejo teológico de Cihuacóatl en sus dos aspectos: la muerte y el nuevo inicio.

Aquí terminaba uno de los ciclos del tlatecpanqui: el xiuhpohualli con sus 18 veintenas, pero el tonalpohualli seguía corriendo con su propio ritmo, ya que apenas se estaría preparando en el templo mayor la décima de las ceremonias que correspondían a

este ciclo. Hasta pasados cincuenta y dos años no habría un punto de reposo.

Pido perdón a mi jurado por una tan complicada descripción poero ésta resulta ser el ejemplo clarísimo de la diferencia fundamental entre la medida del tiempo católico -que hemos discutido en el capítulo anterior- y la riquísima civilización del tiempo mesoamericano. A los dos ciclos, tan escuetamente descritos, en las páginas anteriores habría que agregar un tercero al que Sahagún califica como "otras dos fiestas tenían que en parte eran fijas y en parte eran movibles; eran movibles porque se hacían por años interpolados. La una se hacía de cuatro en cuatro años y la otra de ocho en ocho años; eran fijas porque tenían un año, mes y día señalados".²² Como hemos dicho antes, a estas fiestas habría que agregar la ceremonia que se realizaba cada 13 años y la que cerraba el ciclo de 52 años (xiuhmolpilli).

Así podemos observar que en el universo temporal que plantea el ciclo de 52 años existen por lo menos, tres corrientes de ceremonias que se desarrollan a ritmos diferentes, se entrecruzan, se ignoran, se asimilan, y finalmente, se complementan de manera asombrosa: las fiestas fijas, las fiestas movibles y las fiestas semimovibles.

Aunado a ello existían las fiestas personales. Cada ser humano tenía una fiesta personal secreta que le era otorgada por el tonalpouhque en el momento de leer el tonalámatl. Esta fiesta habría de convertirse en el axis de la aplicación personal del

²² Ibid., p. 62.

sistema litúrgico tlatecpanqui, tomándola como centro de su ritmo ceremonial personal, el individuo escogía las ceremonias que le correspondían por sexo, oficio, edad, estado civil, y -por supuesto- por vocación, para ejercer su propia versión del tlatecpanqui.

Exactamente lo mismo sucedía con la familia. Dentro del ritmo de adecuaciones personales, se sobreimponía la de la familia en la que ciertas ceremonias familiares eran compartidas. Esta adecuación familiar del tlatecpanqui variaba los años en los que nacían nuevos miembros de la familia, en los que alguno de ellos se casaba o moría o acudía a su primera batalla.

Lo mismo podemos decir del gremio ya fuera el de los pintores o el de los comerciantes, el de las "alegradoras" o prostitutas sagradas o el de las mujeres mayores que recogían la sal en la laguna.

Y también tendremos que agregar a estas adecuaciones personales las del barrio o calpulli ya que, en tanto que cada uno de ellos tenía un dios particular "abogado", la celebración del complejo ceremonial que correspondiera a su complejo teológico marcaría el ritmo de la adecuación del barrio.

Para poder llevar a la escena este gigantesco caudal de representaciones rituales era necesario un verdadero ejército de actores, cantantes, bailarines, integrantes de coros, músicos, directores de orquesta, diseñadores (ya que no podían ser escritores) de textos escénicos sagrados, directores de escena, escenógrafos, diseñadores de vestuario, realizadores de joyería,

plumería y vestuario, pintores de escenografía, etcétera.

EL Códex Ramírez nos dice que una de seis personas era sacerdote. En tanto que está sobradamente probado que la ciudad de Tenochtitlan tenía trescientos mil habitantes y la conurbación alrededor de las lagunas casi un millón, podemos deducir que en la ciudad ese ejército de teatristas profesionales llegaba a 50 mil y en todo el valle pasaban de los cien mil. Lo que sucede es que se les conoce con el nombre genérico de sacerdotes pero eran de hecho los realizadores del "teatro perpetuo". No intentaré describirla,²³ haré mención solamente de algunas de sus categorías, ya que serán necesarias para la discusión de los fenómenos teatrales discutidos en el capítulo seis.

En primer lugar, el tlatoani²⁴ que encabezaba la jerarquía eclesiástica no era propiamente un sacerdote. Brundage adelanta la hipótesis de que "we are close to present him as if he were an 'ixiptla' of Tezcatlipoca, the only one known in aztec cult who was no sacrificed."²⁵

De hecho, múltiples fuentes señalan a Moctezuma como "encarnación" de Huitzilopochtli, que es la manifestación azteca del

²³ Miguel León-Portilla ha dedicado un magnífico libro a describir una parte solamente de esta sección del cuerpo social mesoamericano: Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses, México, UNAM, 1958. cfr. también a Sahagún, op. cit. en la Relación de las diferencias de ministros que servían a los dioses, op. cit. pp, 135,6,7.

²⁴ El que habla por el pueblo, el que habla con los dioses.

²⁵ Burr Cartwright Brundage, op.cit., p. 106. "Estamos muy cerca de considerarlo como si fuera un 'ixiptla' de Tezcatlipoca; el único 'ixiptla' en la liturgia azteca que no sería sacrificado".

principio universal denominado Tezcatlipoca.

A no dudarlo, la estructura religiosa que seguía del tlatoani debe haber tenido adecuaciones regionales también, pero hablando de una manera general podemos distinguir ciertas categorías que se aplicaban en la mayoría de las culturas mesoamericanas:

1. Los grandes jerarcas de la estructura llamados en Tenochtitlan Totec Tlamacazqui y Tláloc Tlamacazqui.

2. El cihuacóatl o mujer serpiente, cuya mejor representante fue Tlacaelel.

3. Una enorme variedad de sacerdotes que dedicaban su vida al servicio de un determinado dios. Eran célibes y constituían un corpus ecclesiasticus de una enorme solidez. Aunque no han llegado hasta nosotros los cánones que los organizaban podemos estar seguros que esa organización era sumamente compleja y rígida. Todos ellos eran servidores de algún dios, como hemos dicho y lo llegaban a representar en un momento determinado pero nunca llegaban a alcanzar la categoría ontológica que los ixiptla tenían de "ser" el dios mediante el ritual de pasaje. A estos sacerdotes se les llamaba de manera general tlamacazqui.

4. Guerreros que cumplían funciones sacerdotales y que llegaban a impersonificar a los dioses, a re-presentarlos sin llegar jamás a convertirse en ellos como los ixiptla. A éstos son los que podríamos considerar como "actores profesionales".

5. Aquellos que cumplían temporalmente con el sacerdocio. Eran de muchas naturalezas y sus periodos de servicio variaban de tlatocáyotl en tlatocáyotl y hasta de caso personal, en caso

personal. Obviamente serían los "servidores escénicos" en las grandes representaciones.

Junto a ellos una miríada de profesionales del vestuario, la escenografía, la utilería, los efectos especiales que cambiaban de calpulli en calpulli sus servicios en función de las diversas celebraciones.

Me atrevo a calificarlos como la actual "gente de teatro" que si bien se especializa en algún oficio como electricista o traspunte, puede llegar a resolver cualquier emergencia, hasta la de salir a representar un papel.

Otra categoría teatral que no podemos olvidar es el mismo pueblo. Ya hemos descrito antes cómo todo el cuerpo social recibía durante toda su vida un entrenamiento musical, dancístico, moral, físico y teológico, que lo facultaba para tomar parte en las grandes maquetas que le correspondían y le permitía realizar la enorme cantidad de rituales cotidianos a los que se veía obligado como forma de vida.

Esta infraestructura sostenía pues la gigantesca arquitectura del sistema litúrgico del tlatecpanqui que presidía Moctezuma en Tenochtitlan.

Moctezuma, como todos sabemos, fue escogido por cuatro tlatoque. Los cinco se constituían, pues, en una representación del quincunce sagrado: los cuatro rumbos cósmicos con el centro en donde, precisamente, se da la relación entre el ser humano y los dioses, relación que es el centro de la mecánica universal.

Así, podemos considerar a Moctezuma, como su templo mayor,

como el centro de la maqueta universal, en el centro de su centro ceremonial, en el centro de su ciudad maqueta, en la mitad del lago que es el centro de su valle maqueta, que se constituye, con su vecino valle de Cholula, de Quetzalcóatl, en el centro del universo o cemanáhuac.

Así, amén de ser el centro del universo en el que reina Tezcatlipoca (el centro universal de Cholula solamente está "dedicado" a Quetzalcóatl: el dios no ha regresado a tomar su lugar) es el ixiptla, esto es, el propio dios Tezcatlipoca.

Moctezuma es, con su sistema de maquetas, el ixiptla central del universo regido por Tezcatlipoca: el centro mismo del tlatecpanqui. Es difícil concebir un ser humano más sagrado. Centro, protagonista, ser del dios del sistema que le pertenece pero, sobre todo, concededor de ese orden universal: estremecedoramente consciente de que el tiempo de Tezcatlipoca está por terminar y que en el ciclópeo teatro infinito y universal habrá de hacer su entrada el próximo protagonista, centro ser del dios del sistema universal, el ixiptla de Quetzalcóatl.

El tlatecpanqui reproduce la mecánica universal: el ser cambiante del universo, la flexibilidad de la serpiente de Mixcóatl que es la energía que hace que todo se transforme. Qué remoto resulta para la mentalidad de la "gente de razón" el poder llegar a entender este enjambre de misterios.

Antes de cerrar esta sección del capítulo quisiera señalar la enorme diferencia que existe entre el simplísimo año litúrgico europeo -que hemos observado en el capítulo anterior- y la

culturización mexicana del tiempo. Dentro de la articulación temporal mesoamericana, el año no es un ciclo separado de los otros años: forma una unidad en movimiento que se integra de diversas maneras, teniendo siempre como eje central al ser humano en su relación personal con los dioses todos, con el universo entero.

Aunque resulte sorprendente para sus denostadores, una religión eminentemente humanista.

En esta sección apenas he intentado reseñar uno de los 52 patrones que podía tener el año litúrgico mesoamericano en su adecuación azteca. Pensemos que, por lo menos eran 36 adecuaciones en el momento de la invasión española. No es exagerado afirmar que, frente a la simplísima ordenación litúrgica católica, las mil ochocientas setenta y dos posibilidades de adecuación diferentes, deben haber parecido un aparente caos que los españoles confundieron con torpes idolatrias e infantiles caprichos.

No llegaron a advertir este suntuoso manto de Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, del que apenas conservamos unos cuantos andrajos. Y aun esos andrajos estamos a punto de perderlos como se perdieron tantas y tantas ceremonias, representaciones sagradas, complejos rituales, todos ellos maquetas en movimiento de la mecánica universal. Un prodigioso teatro, muchísimo más rico que el paupérrimo teatro occidental.

4.5. Las representaciones escénicas: maquetas universales

Como hemos visto, el sistema facultaba al hombre para manejar la realidad (naturaleza y cosmos) en vez de ser manejado ciegamente por ella. Esto es: lo facultaba a dar el paso del animal que es manejado por la naturaleza -en el mundo del animal las cosas suceden y él reacciona ante ellas- al hombre que aprende a manejarla y se convierte en su centro.

Así pues, desde mi punto de vista, el sistema al que me he permitido llamar tlatecpanqui resultaba ser una articulación cultural totalizadora abstracta que ordenaba el universo para darle coherencia y sentido. Esto es: civilizar.

Desde ese punto de vista de hombre de teatro, la discusión acerca de ~~si~~ existió o no un teatro prehispánico resulta absolutamente inútil, ya que, como dije antes, esas 40 maquetas dinámicas contienen todos los elementos del teatro occidental: personajes, actores, historias paradigmáticas, escenarios excepcionalizados, uso de efectos especiales, música, coreografía, espectadores, utilería, actores profesionales, directores escénicos, funcionarios encargados de la difusión teatral, escuelas de teatro, ensayos, especialización muy alta de actores, músicos, escenógrafos, utileros, costureras, pero amén de todo esto que son los elementos constitutivos de lo que se llama en Occidente "teatro", una enorme cantidad de otros elementos que el teatro occidental jamás soñó: la participación directa del público como parte del espectáculo, el hecho de que la representación escénica rebasara los límites propios del escenario e invadiera la realidad;

la multiplicidad de escenarios,²⁶ objetos teatrales sagrados reales como la piel del ixiptla de Xipe Totec; la elaboración y consumo de comida especial para cada representación, etcétera.

Es de tal manera feroz el proceso de colonización que sufriera el pueblo mexicano durante tres siglos -y del que ya sería urgente que nos pudiéramos desprender- que tuvieron que ser extranjeros los que vinieran a redescubrir estas características específicas del verdadero teatro mexicano: Antonin Artaud, Grotowski, Séjourné, han señalado con júbilo y asombro estas características.

Con alivio me eximo de esta discusión. Afortunadamente nombres ilustres han tomado posición al respecto afirmando rotundamente que sí existió un teatro prehispánico: Alfonso Caso, el padre Garibay, Miguel León-Portilla, María Sten, Miguel Covarrubias y muchos otros investigadores serios que, al señalar su existencia, me liberan de tan enorme discusión.

Ahora, no existía con las características exteriores del teatro español del siglo XVI que Cervantes describe:

(...) todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellizcos blancos guarnecidos de gudamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras (...) las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo (...) no había en aquel tiempo tramoyas (...) componían el teatro (...) cuatro o seis bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima (...) el adorno del teatro era una manta vieja tirada con cordeles de una parte a la otra (...) detrás

²⁶ Hace poco el teatro norteamericano descubrió el uso de los escenarios simultáneos con la obra Tamara; el teatro mexicano lo descubrió hace mil años.

estaban los músicos cantando sin guitarra.²⁷

Ni tampoco tenía las características de la obra "bien hecha" pequeño burguesa del siglo XIX, preconizada por Scribe. Ni las obras realistas de la primera mitad del siglo XX en el estilo de Miller o Williams. No. Pero tampoco el teatro Noh japonés tiene esas características, ni el teatro griego de Esquilo las tuvo, y no por ello dejan de ser teatro.

Querría concederme el placer de glosar los elementos teatrales que yo advierto en las cuarenta maquetas teatrales pero me he extendido demasiado en este capítulo. Por tanto, de manera muy breve incluyo unas cuantas notas sobre tres -solamente- de las maquetas del xiuhpohualli: tóxcatl, dedicado a Tezcatlipoca, ochpaniztli a nuestra abuela Toci y tititli dedicada a Ilamatecuhтли. Estas notas forman parte de un trabajo en preparación que sí contiene un análisis teatral de las 40 maquetas. Una buena, si bien suscita descripción de las maquetas del xiuhpohualli y del tonalpohualli, la ofrece el autor Brundage.²⁸

Tóxcatl. En la adecuación azteca, corría del actual 3 de mayo al 22. Obviamente en otras adecuaciones cambiaría ligeramente su colocación. Estaba dedicada a honrar al dios del espejo humeante -dios fundamental en la teología mesoamericana en todo el cemanáhuac- y a Huitzilopochtli, colibrí hechicero, dios azteca de

²⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, "Prólogo a las comedias y entremeses", en: Obras completas, Madrid, Aguilar, 1965, p. 179.

²⁸ Burr C. Brundage, The jade steps, a ritual life of the Aztecs, Salt Lake City, University of Utah, 1985.

la guerra y el sol en la adecuación azteca.

Con esta sola descripción podemos advertir uno de los misterios teológicos más alucinantes de la adecuación azteca: la unión del principal dios nocturno con el principal dios diurno. Lo señalo solamente para enfatizar la complejidad del pensamiento teológico mesoamericano.

Con el puro enunciado de la veintena podemos descubrir la adecuación nacional y la regional. Tezcatlipoca era venerado desde el actual territorio norteamericano hasta Nicaragua por todas las culturas contenidas en ese territorio. En tanto que Huitzilopochtli mayormente en el gran valle de México "el ombligo de la luna" y en territorios donde podía llegar la influencia teológica azteca.

Como veremos en unos renglones, el desarrollo anecdótico de la maqueta de tóxcatl se extendía por todo el año y, posiblemente, fuera una de las ligas fundamentales de todo el xiuhpohualli y una de las líneas maestras del tlatecpanqui. Como todas las demás maquetas, se componía de una gran diversidad de "actos" desarrollados en diversos momentos y diferentes escenarios, pero tenía un hilo dramático conductor clarísimo: se escogía un mancebo sin tacha para convertirse en el ixiptla del dios Tezcatlipoca. Durante un año completo el ixiptla sufría un proceso de transformación en el dios, que incluía una esmeradísima educación, una adecuación física y una diaria y ostentosa adoración de parte de todo el pueblo, pues el ixiptla caminaba por la ciudad recibiendo la veneración de sus fieles que lo veían materialmente como al dios.

El proceso se iba acelerando ya que, transcurridos 11 meses, le mudaban las vestiduras y lo casaban con cuatro doncellas -correspondientes a los cuatro rumbos cósmicos- cinco días antes le hacían una enorme fiesta en el barrio de Tecaman, donde guardaban la principal imagen del dios, tres días antes en Tepetzinco; dos días antes en Tepepulco; el día anterior lo llevaban en una lujosísima canoa a Coaltepec, donde en un pequeño y descuidado templo, sufría el ritual de transformación sin otra compañía que los sacerdotes que lo ayudaban a transformarse de manera definitiva en el dios.

Contrastando con la soledad del último momento, esta fiesta era considerada la "pascua" -según dice Durán- y todo el pueblo tenía obligación de tomar parte en ella en diferentes actos: "Los jóvenes guerreros hacían la representación del dios con una imagen de él formada por la masa llamada tzoali tan alta como un hombre hasta la cinta", dice Sahagún,²⁹ y a ella le dedicaban una gran variedad de rituales correspondientes a una fratria masculina, en los muy diversos templos a él consagrados.

Por su parte las doncellas estaban encargadas de realizar otro " a c t o " . S a h a g ú n ³⁰ i n f o r m a :

Llevaban unos papeles o mantas (...) pintadas de negro a manera de virgulas de arriba a abajo (...) y bailaban estas doncellas alrededor del fogón (...) (vigilaban el baile) dos escuderos teñidas las caras con tinta, que traían a cuestras unas como jaulas hechas de tea (...) y ellas y ellos bailaban, saltaban y llamaban a este baile toxcacocholoa que quiere decir bailar o saltar en la fiesta de toxcatl. En todas las

²⁹ Bernardino de Sahagún, op.cit., p. 76.

³⁰ Ibid., p. 77.

casas de las ciudades se sahumaba y veneraba la estatua del dios, se organizaban procesiones y en todos los *telpochcalli* se daban celebraciones especiales en tanto que Tezcatlipoca era el patrón de estas escuelas.

Durán³¹ dice: "Otros muchos entremeses, farsas y regocijos de truhanes y de representantes pudiera contar (que se estilaban en esta fiesta)."

Señalo que en nuestro país se dio este tipo de larga representación que duraba un año completo. El teatro occidental en sus tímidos intentos por romper la sujeción de la función teatral hasta los últimos años del siglo XX se atrevió a presentar una obra de teatro: El Mahabarata de Brooks, en cinco días de funciones.

No será hasta el siglo XX que se encuentre la forma de presentar una "acción" dramática a lo largo de meses en la telenovela.

A mí me resulta asombrosa la absoluta libertad de creación de "acción" dramática que se concedió el ser humano o dios que diseñara la liturgia correspondiente al tlatecpanqui en Mesoamérica.

Ochpaniztli. Décimo primer mes, cuya ceremonia estaba dedicada a nuestra vieja abuela Toci, madre de los dioses y corazón de la tierra.

Por fortuna, esta maqueta teatral ha sido descrita con prolijidad por la mayoría de las fuentes de manera tal que podemos hacernos un cuadro muy claro de cuáles serían sus adecuaciones regionales en el valle de México. Tiempo y ocasión habrá de

³¹ Diego Durán, op.cit., p. 256.

compararla con las maquetas del calendario otomí, michoacano y maya para tener una perspectiva de lo que he llamado "adecuación nacional del tlatecpanqui", ya que ésta es una de las fiestas que tiene una mayor vigencia en todo el territorio mesoamericano. Por ahora sigamos la descripción de dos autores, Sahagún y Durán:

Nos dice Durán:

Cuarenta días antes de la fiesta (celebrada el 17 de septiembre) ofrecían una mujer (...) de cuarenta o de cuarenta y cinco años. A esta india purificaban y lavaban como a los demás esclavos que representaban dioses, en su purificación le ponían el nombre de la diosa Toci, madre de los dioses y corazón de la tierra (...) la encerraban y (...) cumplidos veinte días la sacaban y vestían (...) ni más ni menos que pintamos a la diosa y sacábanla en público para que todos la viesen y adorasen como diosa (...) desde aquella hora la tenía el pueblo como en el lugar de la misma madre de los dioses y le hacía tanta reverencia y acatamiento y honra como a la misma diosa (...) siete días antes la entregaban a siete viejas médicas (...) que la provocaban a reír (...) porque si estos que representaban a los dioses y diosas vivos³² se entristecían acordándose que habían de morir, teniéndolo por mal agüero para todos (...) desde ese día que era el seteno antes de que la sacrificasen entregándola a aquellas viejas, le traían una carga de nequen y haciéndoselo rastrillar y lavar e hilar y componer una una tela y tejer, sacándola a cierta hora a algún lugar del templo donde hiciese ese ejercicio (...) llegada la víspera de la fiesta, acabada la obra de aquella india había tejido que eran unas naguas y una camisa de nequen, llevábanla aquellas viejas al tianguis, y hacíanla sentar ahí, para que vendiese aquello que había hilado y tejido (...) le acompañaban unos servidores vestidos de guastecos (...) que ella tenía cuando vivía (la diosa)(...) y el mismo día de la fiesta matábanla (...) antes de que amaneciese, sacaban esta india santificada en diosa y tomándola un sacerdote a cuestras, boca arriba y teniéndola asida por los brazos, echada boca arriba en las espaldas del indio, llegaba el sacrificador y echaba la mano de los cabellos y degollábala de suerte que el que la tenía se bañaba todo en sangre.³³

³²Es decir, los ixiptlas. El subrayado es mío.

³³ Diego Durán, op.cit., p. 275.

Muerta esta "representadora" le desollaban parte del cuerpo y lo vestía, ahora sí, un actor profesional que habría de personificar a la diosa de aquí en adelante, en una larga sesión de ceremonias teatrales que integraban la segunda parte de la maqueta:

Así aderezado este indio sacábanle en público, saliendo delante de aquel, aquellos guastecos y los demás sus servidores aderezados a punto de guerra (...) entraban todos los principales y caballeros de la ciudad, puestos en ordenanza con sus espadas y rodelas, muy bien armados, con sus coracinas y divisas de plumas ricas en diversas efigies (...) aderezados de oro y plata y joyas y plumas (...) y hacían una fingida escaramuza (entre los caballeros y los servidores) que parecía cosa de veras. Llamaban a este entremés moyohuallicalli (...) acabado el (fingido) combate bailaban trayendo al indio del cuero por guía, cantándole cantares en su honor. Acabado el canto venían los que habían de ser sacrificados (...) el indio que representaba a la diosa y mojábale el dedo de aquella sangre humana y chupábale el dedo con la boca. Acabado de chupar así, inclinado empezaba a gemir dolorosamente. A los cuales gemidos se estremecían todos y cobraban temor. Y dicen que la tierra hacía sentimiento y temblaba en aquel instante (...) acabada la ceremonia que el indio hacía de chupar sangre, bajábale todo el pueblo y ponían el dedo en la tierra (...) y chupábalo comiendo la tierra que en él habían cogido (...) en habiendo comido (la tierra) uno de los caballeros (...) arremetía el lebrillejo de sangre, antes de que otro llegase, atreviéndose a sus pies y ligereza y metía el dedo en el lebrillo y hacía la misma ceremonia que el indio en figura de la diosa había hecho y luego daba vuelta contra todos los que armados (lo atacaban) y defendiéndose de todos salían del templo, unos por herirle, otros por defenderle (...) y era tanta la gente que acudía a la contienda que era cosa espantosa de ver (...) en llegando a la casa de la diosa (...) cesaba el combate y el indio que hasta ahí había venido representando a la diosa con su guasteco y servidores (...) se desnudaban de aquellos disfraces (...) dejándolos ahí como trofeo (y así) (...) se concluía la fiesta.³⁴

Es interesante hacer notar que en esta maqueta encontramos cuatro clases de "representadores":

el público, que toma parte en el combate con riesgo de su vida;

³⁴ Ibid., p. 276.

una esclava que representa, seguramente bajo los efectos de sustancias alucinógenas;

un actor profesional que representa a la diosa y después se va a su casa;

un actor improvisado que representa al transgresor que toma la sangre.

Estas categorías las encontraremos en todas las descripciones de las maquetas. Uno de los factores que ligaba el desarrollo del xiuhpohualli obligatoriamente tendría que ser estos "actores profesionales" entrenados para poder provocar un verdadero y aterrador efecto en el público al "gemir dolorosamente", al encarnar con solemnidad y propiedad a una mujer de 45 años que es Toci; con la gravedad y majestad que corresponde a la madre de los dioses; con la magnífica condición física para poder resistir durante más de cinco km -el trayecto entre el templo y la "ermita" de la diosa- siendo parte fundamental del muy cruento combate fingido que lo acompañaba, y en el que se encontraba -literalmente- en peligro de muerte; que disponía del espacio escénico para poder representar un papel tan femenino como para barrer con su escoba sacralizada en los momentos adecuados de esta "fiesta barrendera" como la califica Durán.

A no dudarlo, los huastecos que la acompañaban "el uno iba vestido de blanco y el otro de colorado y el otro de amarillo y el otro de verde, con sus escobas altas en las manos"³⁵ y que desempeñaban perfectamente el papel asignado, pertenecía también a

³⁵ Ibid., p. 274.

esta clase de actores profesionales que Sahagún señala que si se equivocaban "esa noche eran presos y al día siguiente ejecutados"³⁶ aquellos que con suma tranquilidad podían quitarse los disfraces y regresar a sus casas, después de haber cumplido satisfactoriamente con su profesión. Ruego al lector retener a este notable personaje en la memoria, ya que habrá de volver a aparecer en los siguientes capítulos.

Tititl. Corre del 19 de diciembre al 16 de enero. Su diosa: Illamatecuhtli: la vieja princesa, diosa de la fecundidad, del crecimiento de la semilla en la tierra. Una diosa de los tiempos antiguos, seguramente perteneciente a las viejas adecuaciones toltecas del tlatecpanqui.

Quisiera dedicar el comentario de esta fiesta a insistir en las cuatro categorías de representantes que hemos localizado a lo largo de este trabajo:

el primer nivel: representantes ocasionales, casi comparsas de la representación son aquellos muchachos que jugaban el juego nechichiquauilo.

Para este juego todos los hombres y muchachos (...) hacían unas redecillas o taleguillas (...) (re llenas) desde la flor de la espadaña o de algunos papeles rotos (...) o de hojas de maíz verde (...) y los más traviosos daban de talegazos a las muchachas que pasaban por la calle (...) algunos escondían la talega que llamaban chichiquautli y cuando pasaba alguna mujer dábanle de talegazos.³⁷

En un mundo dual, este inofensivo juego re-presentaba el en-

³⁶ Bernardino de Sahagún, op.cit., p. 87.

³⁷ Ibid., p. 150.

frentamiento de contrarios: hombres contra mujeres, muchachos contra muchachas, representación que encontraremos a lo largo del xiuhpohualli: sacerdotes viejos contra aspirantes a sacerdotes, hombres contra mujeres, luz contra oscuridad, Tezcatlipoca contra Quetzalcóatl.

El segundo nivel: los ixiptla que eran escogidos para encarnar a los dioses en la primera parte de las ceremonias y que se transformaban mediante un ritual de pasaje específico que los "convertía" en el dios. Mediante esa conversión el dios se fortificaba -dicen los cronistas españoles- o bien se establecía un contacto directo entre la física y la metafísica, parecería más lógico decir. Estos representantes se encontraban casi siempre bajo el efecto de sustancias alucinógenas. Sobre ella dijo Sahagún:

Antes de que matasen a esta mujer (la que representaba a la diosa Illamatecuhtli) hacíanla danzar y bailar, y hacíanle el son los viejos y cantábanle los cantares y andando bailando lloraba y suspiraba y angustiábase viendo que tenía cerca la muerte.³⁸

El trabajo de arreglar y maquillar a esta representadora debe haber sido enorme y, por ello, realizado por verdaderos profesionales:

Ataviábanla con unas nahuas blancas y un huipil blanco, y encima de las nahuas poníanle otras de cuero (con correas) y de cada correa colgaba un caracolito y cuando iba andando, los caracolitos chocaban unos contra otros. Y hacían gran ruido (...) las cotaras que llevaban eran blancas y los calcaños eran tejidos de algodón; llevaba también una rodela blanca emblanqueada con greda (...) y llevaba la cara teñida de dos colores, desde la nariz abajo de negro y desde la nariz arriba de amarillo (...) llevaba por corona unas plumas de águila.

Obviamente la arreglaban los sacerdotes menores de los templos,

³⁸ Ibid., p. 149.

algo así como los sastres, maquillistas, costureras, utileros actuales. Obviamente también todos ellos eran profesionales del más alto nivel ya que no se permitían equivocaciones, de lo que podemos deducir que existía toda una sección de la sociedad dedicada a estos menesteres: maquillar, cortar vestuario, bordarlo, inventar utilería, zapatería especial, etcétera.

El actor profesional que representaba a la diosa en la parte estrictamente teatral estaba maquillado, y vestido de manera especializadísima:

Luego le cortaba la cabeza y dábanla al que llevaba los ornamentos de aquella diosa, con que iba vestido, el cual iba delante de todos, y tomábanla por la cabeza y llevábanla colgando e iba bailando con los demás, y levantaba y bajaba la cabeza de la muerta a propósito del baile, y guiaba a todos los demás dioses o personajes de los dioses. Así bailando iban alrededor por lo alto del cu; habiendo dado algunas vueltas tornaban a descender (...) por su orden, como en procesión (...) y luego (...) se esparcían y se iban a sus casas que eran los calpulles donde se guardaban aquellos ornamentos.³⁹

El cuarto nivel de representadores aparece también en esta descripción: los sacerdotes que encarnaban a los dioses

en yéndose los dioses para los calpulles, descendía luego un sátrapa de lo alto del cu, y venía ataviado como mancebo (...) llevaba en la cabeza unos penachos blancos, y atados a los pies como cascabeles, unos pezuños de ciervos, y llevaba una penca de maguey en las manos, y en lo alto de ello una banderilla de papel (...) llegando abajo ibase derecho para el pilón que llamaban quauhxicalco. Allí estaba una casilla, como jaula hecha de teas y lo alto tenía empapelado como tapanco, a esto llamaban la troje de la diosa Illamatecuhtli (...) el sátrapa pegaba fuego a la troje.⁴⁰

Esta descripción muestra que para cada una de estas ceremonias se

³⁹ Idem

⁴⁰ Idem

elaboraba también una escenografía especial que podía ser incendiada por el sacerdote que venía vestido de mancebo.

Esto quiere decir que existían escenógrafos que preparaban estas escenografías.

También quiero señalar que los sacerdotes que habitaban de por vida dentro de los cúes habían sido adiestrados con ejercicios rigurosísimos: constantemente se sacrificaban hundiéndose puntas de maguey en ciertas partes de la piel, practicando una especie de acupuntura que, obviamente, despertaba sensibilidades dormidas en la mayoría de los seres humanos, su inflexible adiestramiento, el hecho de estar en contacto con los "dioses" mediante la ingestión de sustancias alucinógenas, el hecho de impersonificar dioses ante el común de los mortales debe haber dado como resultado seres humanos sumamente especiales, con un grado de percepción que ni siquiera podemos sospechar. Representadores, esto es: actores con una sensibilidad única en la historia, con un entrenamiento también único en la historia.

Con todo lo anterior, podemos ya empezar a señalar algunas características de esos, infortunadamente, tan desconocidos complejos rituales a los que me he permitido llamar "maquetas universales" en tanto que no podría utilizar el término occidental "obra", si bien dentro de cada una de esas "maquetas" podemos encontrar fácilmente varias "obras" tal y como las entendemos en la actualidad.

Como hemos visto, cada una de ellas comprometía al cuerpo social en su totalidad, si bien solamente en unas cuantas ocasiones

todo el cuerpo social participaba en una de ellas. El mejor ejemplo es tóxcatl, al que los cronistas españoles califican como la "pascua" de Mesoamérica. De hecho cada calpulli tenía su propio calendario de fiestas y el sacerdote encargado de él las organizaba conforme a su propia adecuación del tlatecpanqui.

Esta mecánica sobrevive claramente en nuestro país. Nada mejor que el "dicho" popular de "a cada capillita le llega su fiestecita", para ejemplificarlo: cada pueblo celebra "su" fiesta, fiesta de "su" santo patrón pero todo el pueblo mexicano celebra integralmente el día de la virgen de Guadalupe que vendría a ser una festividad equivalente a una "pascua" como lo fuera tóxcatl en la adecuación azteca del tlatecpanqui.

En tanto que el sacerdote encargado del calpulli tenía conocimiento personal de cada una de las familias integrantes del calpulli podía tener un control muy específico acerca de la participación de cada individuo en la maqueta. Esta característica se heredó claramente en el proceso de evangelización donde había encargados de pegarle a los miembros del calpulli que no acudían a la doctrina. Esta figura sobrevivió hasta nuestra época en la persona de los "fiscales" que en los remotos pueblecitos mexicanos todavía tienen autoridad para señalar a cada miembro de la comunidad su participación en la maqueta.

Es necesario hacer la diferencia -sutil, por cierto- entre el sacerdote encargado de los deberes del calpulli y el sacerdote propietario de una determinada fiesta. León-Portilla ha señalado esta función en su libro: Ritos, sacerdotes y atavíos de los

dioses.⁴¹ Nos resulta importante porque para el sacerdote "dueño" de la fiesta esta es una carga, el realizarla se convierte en un "merecimiento" del que no puede sustraerse. Esta milenaria tradición tiene sus manifestaciones actuales en la figura del "mayordomo" de las pastorelas que, cada año tiene que cumplir con su "merecimiento" de organizar el ritual.

Estas figuras de autoridad veían que realmente todo el cuerpo social tomara parte activa en las maquetas, ya fuera actuando, bailando, cantando, interviniendo en los rituales cruentos de pasaje, preparando comida especial, vistiendo a los niños también de manera especial (costumbre que también, afortunadamente, ha sobrevivido hasta nuestros días: pensemos en el día de Corpus en el zócalo).

Como también hemos visto, cada una de estas maquetas era una enorme representación que tenía como escenario principal la plaza ceremonial pero que -simultáneamente- utilizaba otros escenarios para re-presentar la acción universal a la que se refería. Así, se podían utilizar calpultin aledaños, las propias calles, el tianguis, la orilla de las lagunas, otros templos, bosquecillos sacralizados -toda la realidad era sagrada- cuevas, las cumbres de los montes, el centro de la laguna, los caminos, los cruces de los caminos especialmente, etcétera porque cada rincón le pertenecía a algún dios.

Ahora bien, la reproducción de la acción universal podía darse

⁴¹Miguel León-Portilla, Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses, México, UNAM, 1958.

en cualquier parte de la realidad cotidiana pero, obviamente, era necesaria una reenergización sacralizadora, de ahí que se utilizaran flores reales y fabricadas, árboles hechizos, animales enjaulados o amarrados y muertos, para resacralizar, los lugares múltiples donde se sucedían las múltiples acciones que constituían la gran acción universal de la maqueta.

Por eso, las imágenes sagradas podían ser "robadas" y permanecer escondidas públicamente en alguna casa particular durante todo un año, como sigue sucediendo en la actualidad.

La anterior consideración muestra que las estructuras dramáticas de las maquetas eran sumamente abiertas a diferencia de las ejercidas por la cultura occidental, que casi siempre se contienen en un texto que señala el ritmo al que habrá de desarrollarse esa estructura dramática. Excepción notable, claro, existe: la Comedia del Arte que dispone apenas de una guía que puede ser modificada fácilmente por los actores que la siguen.

Las estructuras dramáticas mexicanas eran -son- parte de la gran liturgia del tlatecpanqui y no olvidemos que la característica fundamental del sistema es la flexibilidad unida a la inflexibilidad.

A nuestros ojos resultan absolutamente desconocidas e infinitamente desconcertantes -como lo fueron para Sahagún, Bernal y Durán- pero observadas con atención nos hacen ver que nuestra actual miopía teatral no quiere decir que no hayan constituido un corpus teatral ejemplar, uno de los más importantes en la historia de la humanidad. Podrían haberse perdido las 30 y tantas tragedias

que han sobrevivido. O podrían haber sobrevivido cien. Eso no le quita a la tragedia griega su ejemplaridad dramática. Que se haya destruido o deformado la mayoría de los testimonios del sistema litúrgico del tlatecpanqui no quiere decir que no haya sido un corpus teatral ejemplar.

Obviamente en una actividad sagrada de esta naturaleza resultaba sin sentido el concepto de "autoría teatral". ¿Quién podría haber reclamado la autoría de tóxcatl o de ochpaniztli? Esta característica se heredó en el teatro evangelizador del siglo XVI: ni Motolinía, ni fray Andrés de Olmos reclamaron -como lo hacían los dramaturgos españoles- la paternidad de El sacrificio de Isaac o El día del juicio final.

El alto nivel de abstracción que caracterizaba al teatro mexicano prehispánico permitía que al ejercer cada una de las abstractas maquetas de movimientos universales propuestas por el gran tlatecpanqui, en las adecuaciones regionales se estableciera un código semiótico de significaciones restringidas regionalmente, pero siempre basadas en los grandes lineamientos del tlatecpanqui.

Lineamientos que apenas estamos empezando a sospechar que existen. Esos códigos semióticos enviaban a los "otros" y a nosotros una enorme cantidad de información: quién era quién dentro del cuerpo social, cuál era su calpulli, cuál su historia, cuál su posición social etcétera. Así cada una de las adecuaciones regionales del material teatral adquiría connotaciones muy claramente específicas que le conferían un sentido de identidad definidísimo a cada tlatocáyotl. Característica que ha sobrevivido

hasta nuestros días: la cultura yucateca -siendo plenamente mexicana- se sabe y se ve diferente a la cultura chiapaneca, a la mixteca, a la otomí, etcétera. La diversidad produce la unidad. La unidad cultural permite la diversidad.

Una de esas manifestaciones es la comida: el mole negro difiere del mole rojo que difiere del mole amarillo. Pero todos ellos son comida ritual, sagrada, que puede y debe prepararse y comerse solamente en momentos especiales del año.

Ahora bien, si no sabemos todavía cómo y cuándo se originaron específicamente las pautas que daban origen a las "maquetas", si sabemos que éstas eran dinámicas. Durán informa cómo Moctezuma modificó la maqueta correspondiente a Xipe Totec, dotándola de un sentido específicamente político referido al momento histórico.

Me interesa mucho señalar aquí ese sentido dinámico, ya que es la característica que permitirá la aparición de nuevas ceremonias durante el siglo XVI. En tanto que la transmisión de las características exteriores se daba, esencialmente, por medio de la comunicación oral, cada nuevo sacerdote al cargo de un calpulli habrá modificado -aunque fuera en manera mínima- la puesta en práctica de la maqueta, pero, al mismo tiempo, habría respetado ciertos elementos inmodificables.

Infortunadamente no parece haber indicios que nos permitieran conocer interiormente este proceso. Podemos suponer que, amén de la palabra, los sacerdotes se habrán ayudado de códices, dibujos u objetos sagrados para transmitir ese conocimiento, pero no tenemos mayores indicios. Lo que sí sabemos es que estos sacerdotes

encargados, "dueños" de la festividad del calpulli, sabían perfectamente el ejercicio y aplicación de los códigos semióticos correspondientes a cada rol, según el sexo, la edad, la posición social y la lectura original del tonalámatl de cada persona. Esto es: cumplía todas las disposiciones del actual director de teatro, dramaturgo y productor, amén de muchas más que no sospechamos.

A no dudarlo, el nivel de profesionalismo de los que "producían" -permitaseme usar una expresión de teatro actual- las diversas maquetas tiene que haber variado; obviamente el sacerdote encargado de las varias fiestas de un humilde calpulli en el norte del complejo lacustre debe haber tenido un entrenamiento inferior al de los sacerdotes encargados de maquetas tan enormemente complicadas como panquetzaliztli o tóxcatl.

A partir de las descripciones de los cronistas, los escenógrafos, utileros, maestros de coros, maestros de danza, diseñadores de vestuario, etcétera, que servían en el gran recinto sagrado de Tenochtitlan tienen que haber sido los más notables profesionales de labores de teatro en ese momento en todo el planeta.

Esta "gente de teatro" en el más literal sentido del término ha sido dividida de muchas maneras; desde la división que nos ofrece Sahagún, hasta las más modernas como la de Brundage. Permitaseme ofrecer una, que ya he mencionado antes, que me parece a mí correspondería con el quehacer diario teatral:

1. Un primer nivel que se constituía con "todos" los integrantes del cuerpo social. Todos eran actores entrenados durante

toda su vida que, a través de cantos, danzas y diversas conductas sagradas, se integraban a las maquetas.

2. Un segundo nivel que se constituía por esclavos y esclavas, prisioneros de guerra, niños señalados por los sacerdotes que habrían de convertirse en los ixiptla de los dioses. Eran los que, a través del ritual cruento de transformación o de pasaje habrían de convertirse en materia del dios. Todo parece indicar que casi siempre representaban este rol mediante la ingestión de diversas -y obviamente de uso muy codificado- sustancias sicotrópicas, y que en muchísimas ocasiones representaban ese papel de manera voluntaria y hasta con júbilo.

3. Un tercer nivel de actores altamente profesionales. Debían estar dotados de un entrenamiento escénico verdaderamente excepcional; y, obviamente, su nivel de profesionalismo era asombroso como para poder realizar las muy complicadas tareas escénicas que les eran encomendadas en los roles teatrales complementarios de cada representación ritual.

4. Un cuarto nivel constituido por sacerdotes-actores que disponían también de un magnífico entrenamiento teatral pero que eran solamente servidores del dios. Ellos sí, lo re-presentaban, no se convertían en materia divina.

Se advierten también en todas las maquetas otros roles. Por ejemplo, la de el tiamatinime u hombre sabio que dispone de la capacidad de poner en palabras los enormes lineamientos teológicos dictaminados por el tlatecpangui. El que encuentra las palabras correspondientes y las armas de manera mágicamente efectiva. Rol

parecido al actual dramaturgo.

Quizá este mismo hombre podría haber ejercido el rol del dictaminador teológico que podría haber señalado si la "producción" de la maqueta correspondería al del tono del dios. Cito de nuevo la correspondiente a Xipe Totec. Obviamente, el "tono" del drama cósmico representado ante el público participante debe haber sido de una grandeza y solemnidad casi inimaginable para nosotros: aterrador y conmovedor, feroz, teológico, grandioso. La gente de teatro sabemos muy bien que ese tono, al que podríamos calificar de "wagneriano", no se puede producir si no se tiene un absoluto control de todos los elementos teatrales que lo integran. Esto es: para llegar al tono solemne y majestuoso de Las troyanas dirigida por José Solé en 1961, fue necesario contar con la presencia de Ofelia Guilmáin, Carmen Montejo, Julio Prieto y ensayar cuatro meses todos los días. Para llegar a estos desmesurados tonos eran necesarios, pues, miles de participantes, ixiptlas drogados que iban vestidos de manera prodigiosa, músicos, danzantes, coros de cientos pero también lo que en la actualidad llamamos "efectos especiales". Sahagún informa: "En este mes (izcalli) hacían fiesta al señor del fuego que llamaban Xiuhtecuhtli (...) hacían una imagen a su honra de gran artificio que parecía que echaba llamas de sí". Obviamente para que la imagen pudiera aterrar a los miles de participantes en la maqueta necesitaría una mecánica que echara las llamas de manera espectacular, pero también necesitaría una mecánica altamente efectiva para producir esas llamas, personas especializadas que la manejaran y que fueran coordinadas por

alguien para lanzar el efecto sin que el público advirtiera su presencia. Esta tercera persona estaría efectuando los oficios del actual "traspunte", los segundos los de los actuales "utileros", y el primero, el de un especialista de efectos especiales.

Un último ejemplo: la ceremonia de Xochiquetzal. Durán la describe muy sencillamente:

(...) hacían una casa de rosas y hacían unos árboles a manos, muy llenos de flores olorosas, a donde hacían sentar a la diosa Xochiquetzal. Mientras bailaban descendían unos muchachos vestidos todos como pájaros, y otros, como mariposas, muy bien aderezados de plumas ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas. Subíanse por estos árboles y andaban de rama en rama chupando el rocío de aquellas rosas. Luego salían los dioses, vestido cada uno con sus aderezos, como en los altares estaban, vistiendo indios a la misma manera, y con sus cerbatanas en las manos, andaban a tirar a los pajaritos fingidos que andaban por los árboles, de donde salía la diosa de las rosas que era Xochiquetzal, a recibirlos los y tomaba de las manos y los hacía sentar junto a sí, haciéndoles mucha honra y acatamiento, como a tales dioses merecían.⁴²

Es claro que en esta descripción están todos los elementos de una "obra" de teatro:

a) Personajes claramente especificados: Xochiquetzal y sus huéspedes, los pájaros y sus antagonistas los sacerdotes, como en cualquier obra realista.

b) Una historia que incluye, por lo menos, una peripecia, según la tradición aristotélica: los pájaros vuelan y son cazados por los dioses. No necesitó Esquilo más anécdota para escribir "Las suplicantes".

c) Textos claramente especificados por personajes. Aquéllos con los que la diosa honraba a sus huéspedes y cómo éstos

⁴²Diego Durán, op.cit., p. 193.

respondían. A no dudarlo, los textos tienen que haber estado referidos a los misterios universales. Se trataba de una conversación teológica ritual. (¿Qué otra cosa son los autos sacramentales de Calderón?)

d) Escenografía especial: "árboles hechos a mano", muy llenos de flores olorosas (naturales), diseñados y realizados de forma tan teatral que permitieran que los niños acróbatas que figuraban los pájaros pudieran "volar" con gracia y gentileza. Obviamente para llegar a este momento era necesaria una serie de etapas previas:

1. Diseño y construcción de una escenografía especial que permitiera el vuelo, con andamios disimulados de los que pendieran delgadísimas cuerdas.

2. Diseño y construcción de los artilugios mecánicos -cuerdas, poleas, etc.-, que permitieran el efecto especial.

3. Adiestramiento de niños acróbatas.

4. Ensayos para lograr la perfección de la representación.

5. Diseño del vestuario de los dioses a medida de los "actores" que los representaban y conforme a la imagen de los dioses en los altares.

6. Ensayo de la "caza" con cerbatanas y la caída espectacular de los niños. Obviamente esta caída era teatral, fingida, ya que no se trataba de un ritual de transformación en el que los niños murieran. Era teatro puro.

7. Diseño del texto de la plática entre los dioses.

8. Ensayos correspondientes.

9. Diseño y realización de un trazo escénico: "salía la diosa

y los hacía sentar junto a sí".

Como se advierte, se dispone de todos los elementos y procedimientos del teatro actual. Existía también un "público" para el que estaba realizada la representación. ¿Entonces por qué insistir en que no era teatro?

Lo he afirmado antes: no era un teatro con las características occidentales. No podía serlo. No se habían dado los contactos entre ambas culturas. Pero era un sistema teatral en toda la extensión de la palabra.

Un sistema teatral flexible, profesional, imaginativo, ejercido por un sector de la población altamente especializado-profesional, diríamos ahora. Grandes espectáculos, grandes coros, grandes actores, grandes temas, grandes escenografías, grandes masas de público... un teatro perpetuo y grandioso. Un sistema que representa el universo y la marcha del universo. Parte esencial del tlatecpanqui: su ilustración, la forma de estar en la realidad cotidiana del prodigioso sistema con el que nuestros abuelos civilizaron el tiempo.

La sola lectura de los cronistas de la época nos lleva rápidamente a la teoría de las adecuaciones del tlatecpanqui. Sahagún y Durán casi coinciden en sus descripciones de las fiestas. Casi, pero hay una diferencia entre la adecuación de Texcoco y la de Tepepulco. Y Motolinía casi coincide, pero también muestra las diferencias de la adecuación del tlatecpanqui de Tlaxcala. Algún día, quizá, podremos reconstruir las diversas versiones de tóxcatl alrededor de la laguna en las nueve tlatocáyotl principales,

utilizando un programa de computadora diseñado especialmente.

Y compararlas con las de Tlaxcala y Michoacán, y Yucatán. Las muy diversas variantes de la misma línea mítico ritual: aquella dedicada al dios rojo y negro, el del espejo que humea nocturnamente y que es gemelo contradictorio y complementario del dios que anuncia el amanecer con el caracoleo del viento. Esto es, como una serpiente de plumas que sale victoriosa de entre las sombras para reinar durante un día y después dejarse vencer por el misterio de su hermano gemelo.

Mundo dual inventado hace tres mil años en México. Ceremonias que explican el mito, lo actualizan o lo generan. Ceremonias en las que hasta el nombre del dios puede cambiar, pero no la esencia del enfrentamiento. Ceremonias que se presentan en ciclos: geográficos, temporales, culturales. Pero que son parte de la misma matriz. Movimiento cósmico que se generó hace miles de años y que campea a través del tlatecpanqui dándole identidad profunda al México profundo.⁴³

Concluyo: hemos visto el año litúrgico católico y uno de los 52 años litúrgicos mexicas. Ambos habrán de fundirse para que pueda nacer la nacionalidad mexicana. Para hacerlo tendrán que desaparecer individualmente para fundirse en uno tercero. Pero antes de hablar de ese proceso que va de 1520 a 1572, aproximadamente, y que tiene un magnífico resultado: el **teatro ritual popular mexicano**, será necesario hacer una pausa y pedir -a

⁴³Espléndida expresión acuñada por Guillermo Bonfil Batalla, q.p.d.

la manera de López Velarde- un "intermedio" para hablar de aquello que tradicionalmente se ha llamado la "conquista de México".

5. EL MOMENTO DE CONTACTO

El objetivo principal de este marco teórico es el de presentar algunos indicios que nos hacen pensar en la posibilidad de que en el territorio actualmente conocido como México y Centroamérica, se ha dado una tradición de "representaciones escénicas rituales" que se iniciara -por lo menos- hace tres mil años ya que formaban parte obligada de la asombrosa articulación temporal prehispánica, y utilizar ciertos recursos para energetizar esa tradición.

Esas representaciones escénicas sufrieron, como hemos visto en el capítulo anterior, una serie de transformaciones exteriores en las diversas adecuaciones regionales del gran sistema, sin que, aparentemente, por ello perdieran sus características internas más profundas.

En los siguientes capítulos se intentará observar cómo estas representaciones escénicas rituales volvieron a sufrir nuevas -y podríamos llamar severísimas- transformaciones en la llamada actualmente "época de contacto"¹ durante la cual se empezó a conformar una tercera articulación con las actividades del teatro evangelizador;² para sufrir nuevas metamorfosis -esto es: nuevas adecuaciones- en los siglos XVII, XVIII, XIX y XX.

¹Amos Segala, *op.cit.*, p. 83. Durante la famosa época del contacto (así se prefiere denominar hoy día a las nociones ya superadas de "descubrimiento" y de "conquista").

² En el próximo capítulo intentaré señalar por qué yo prefiero llamar a este movimiento teatral único en el mundo "teatro evangelizador idolátrico", como gustaba de llamarlo la Inquisición al perseguirlo.

Esta enorme capacidad de transformación de las representaciones mexicanas milenarias parece haberse visto muy seriamente agredida y disminuida por la irrupción en el siglo XX de la llamada "tecnología moderna" característica fundamental de la cultura sajona protestante de Norteamérica y por el "materialismo dialéctico marxista" que, materialmente, se impuso como moda intelectual pasajera entre los estratos medios de la comunidad universitaria; como todos sabemos ambas posiciones -se esté o no de acuerdo con ellas- presuponen un mundo totalmente desacralizado ante el cual el sistema representacional mexicano solamente pudo adquirir el tristísimo papel de "fiestas populares para que los turistas puedan fotografiarlas" o bien "manifestaciones retrógradas de minorías explotadas".

De hecho el aterrador fenómeno de la desaparición de decenas, cientos -me atrevería a decir miles- de representaciones escénicas rituales mexicanas en los últimos años es indescriptible. Desaparecen pastorelas, se pierden santiagos, se acaban fiestas patronales, se olvidan "toritos" y "muertos", "arrieros", "culebras", "Isakes", "chirrioneros", "charros", sin que a nadie parezca importarle la inminente desaparición de esta milenaria tradición mexicana que es uno de los axis de nuestra nacionalidad.

En el anexo de este marco conceptual se presentan a la consideración del jurado algunos procedimientos prácticos y concretos, estudiados por el autor durante casi 30 años, y que se han aplicado casuísticamente con, aparentemente, buenos resultados; esos resultados dan pie para suponer que, de

aplicarse de manera general en todo el territorio, podría energetizarse la tradición cumpliendo nuevas funciones sociales.

Se trata de observar el tipo de comportamiento que desarrollara la tradición durante más de tres mil años y de esa observación derivar los procedimientos específicamente teatrales sociales que permitan una nueva transformación de esa tradición mexicana dentro del contexto cada vez más universal de nuestra época.

En tanto que esas representaciones forman parte del sistema litúrgico originado por el enfrentamiento y asimilación de las dos articulaciones temporales que hemos visto en los capítulos anteriores será conveniente detenernos un momento en ese instante de la historia del mundo en el que se enfrentan la articulación temporal católica española con la articulación mesoamericana para producir una notable novedad cultural la **ritualística indoeuropea**.

Detenernos y realizar unas rápidas -y obligatoriamente superficiales- reflexiones desde el punto de vista que a nosotros importa: los sistemas de representaciones de ese momento de "contacto" entre ambas culturas y al que tradicionalmente se le ha llamado "conquista de México".

Habré de ser obligatoriamente breve, ya que esa discusión toca tangencialmente la indole de mi trabajo; pero por muy tangencial que sea, no puedo entender la historia del teatro de México, esto es, el gran teatro tradicional de México con una tradición de tres mil años ininterrumpida, si no reflexiono un momento acerca de la "conquista".

5.1. Una reflexión: México, nepantla

Escribo estas notas en castellano: soy mestizo. Vivo en un entorno mestizo. Trabajosamente intento romper el estigma de colonización que durante cientos de años ha pesado en mi país y ha lastrado muchos miembros de mi familia, entre ellos a mi padre. Intento trabajosamente romper viejos moldes intelectuales, acedos comportamientos morales, visiones ajenas que me impusieron -que nos impusieron- como nuestras; concepciones extrañas que otros me han hecho creer que forman parte realmente de mi estructura intelectual.

Muchas: "indio patarrajada", "indio bajado del cerro a tamborazos", "primero Dios y luego los gringos", "tercer mundo", "Mexicalpan de las tunas", "la cortina de nopal", "Mexiquito", "el problema de México es el indio", "es muy pendejo: parece indio", "sacrificio humano", "eran antropófagos". Entre tantas pautas inventadas, hay algunas especialmente nocivas, una de ellas es: "la conquista de México".

Se me ha dicho que 400 valerosos españoles -ayudados, apenas, por unos casi invisibles tlaxcaltecas, que además por eso son traidores- han derrotado a un imperio tan grande como Europa Central. Con una población de más de 25 millones de personas y con el ejército más disciplinado y ferozmente entrenado del planeta en ese momento. Conclusión: ¡Qué maravillosos resultan ser mis abuelos europeos! ¡Qué admirables sus hechos de armas! ¡Qué prodigiosa su epopeya!

Y, por contraste, claro, ¡qué enorme vocación de derrota de mis abuelos indígenas! ¡Qué pena que además de antropófagos,

sacrificadores insaciables de seres humanos y furiosos imperialistas, hayan sido tan cobardes y apocados que se hayan dejado vencer por un puñado de gloriosos europeos! Todo esto, claro, ha marcado mi destino y el de mi país. Habré de sentirme orgulloso de la gotita de sangre española que corre por mi infravalorado cuerpo de indígena. Habré de conformarme con mi destino de pueblo colonizado agradeciendo siempre los dones del colonizador. Mi destino está claro: con mi país, habré de conformarme con ser una colonia más en ese imperio donde no se pone el sol jamás. Y cuando desaparezca ese imperio, será necesario encontrar otro para poder someterme con alegría: llámese Maximiliano o Bloomingdale's.

Durante siglos, más o menos esa ha sido la historia de la autoapreciación de la mayoría de los mexicanos. Afortunadamente, el mundo está a punto de cambiar de manera que ni siquiera podíamos sospechar hace diez años, y mi país -y yo con mi país- habré de tener la capacidad de evolución o aceptar la desaparición en el gigantesco torbellino cultural de la modernidad.

No hay marcha atrás: México nepantla³: escindido entre el mundo de los "indios" y el mundo de la "gente de razón". O bien México manejando su propio proceso de integración. El enorme peligro que se avizora ante las proposiciones de modernidad es el de homologarnos rápidamente a las neocolonias maquiladoras en el estilo de Corea, Hong Kong, Taiwan. ¿Y los tres mil años de

³ En náhuatl: Enmedio de, entre dos cosas.

cultura mexicana? ¿Vamos a permitir que se conviertan en un recuerdo vago o en motivo de discurso político solamente? ¿Existe la posibilidad de que los mexicanos modernos del siglo XXI conserven -cualesquiera que puedan llegar a ser sus "mores"⁴- la identidad cultural que su nación forjó durante tres milenios? Obviamente, esa tradición conviviendo con computadoras, televisión de alta definición por satélite y red mundial de TV?

¿Cómo vamos a lograr que nuestros nietos no exclamen "fuimos mexicanos", como infortunadamente han llegado a exclamarlo ya los filipinos y están a punto de hacerlo los puertorriqueños?

Para ello, creo, es necesario volver a leer la historia de México. Olvidarnos de las lecturas colonizadoras que nos heredaron durante siglos. Dejar en paz a España y contemplarla solamente como una nación hermana que comparte con nosotros una enorme cantidad de valores: la lengua, la literatura de los siglos de oro, etcétera, y disfrutar cómodamente nuestra herencia cultural de tres mil años, dejando atrás las agresiones patrioterías que no llegan a ser patrióticas y solamente lastran.

Observar a nuestra patria como lo que es: una vigorosa corriente cultural milenaria que se vió alimentada, en su momento, por olmecas, mayas, toltecas, otomíes, purépechas, chichimecas, españoles, árabes, franceses, israelitas y ahora por norteamericanos.

⁴ En latín: mor-moris: las costumbres.

Un complejo cultural tan perfectamente estructurado que puede tomar con serenidad aportaciones de otras culturas sin perder su propia identidad.

Dejar de observar nuestra historia con la división, heredada directamente de la Inquisición española de un México prehispánico, otro México colonial, otro México independiente, y otro México contemporáneo. Observar así a nuestra patria implica que el México profundo (según la afortunada expresión de Bonfil Batalla) acabó súbitamente con el desembarco de Cortés. Hecho éste que nos permitió ingresar a la historia del mundo.

No es así: México ha estado presente en este territorio durante miles de años y la llegada de los españoles fue un acontecimiento traumatizante, de acuerdo, pero solamente uno, entre muchos otros.

Dividir de esa manera la historia de México, sin establecer un periodo de transición que señale claramente el proceso de integración de la cultura española a nuestra gran corriente cultural milenaria, es menospreciar más de tres milenios de civilización riquísima y profunda. Renunciar a tres mil años de teatro ritual mexicano y pensar que el teatro de México se inicia con los balbuceos de Gonzalez de Eslava.

5.2. Cinco posibles lecturas que no agotan el término "conquista de México"

Primera lectura. La de los conquistadores: Cortés, Bernal, Cabeza de Vaca. Automáticamente al leerlos no puede uno dejar de recordar las novelas de caballería: Amadís y las tierras encan-

tadas por conquistar. La visión que nos presentan de sí mismos, aun en el caso del tan mexicanizado Bernal, recuerdan inmediatamente al posterior Cervantes y sus soldados maltrechos y sometidos a injusticias y humillaciones sin fin.

Según su propio concepto resultan ser caballeros andantes que se lanzan a la conquista de una terra ignota llena de peligros, guerreros salvajes y sanguinarios, y tesoros inimaginables. Cito a Bernal:

Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha y vamos camino de Estapalapa. Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel como iba a México, nos quedamos admirados y decíamos que parecían a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadis, por las grandes torres y cues y edificios que tenían adentro en el agua y todos de calicanto y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños, y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello, que no se cómo lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni aún soñadas, como veíamos.⁵

La autora estadounidense Peggy Liss señala:

Cortés personificó la vieja mentalidad militar castellana exaltando sus cualidades heroicas en sus despachos y reclamando la conducta española con conceptos de heroísmo clásico y caballeresco.⁶

Bernal parece confirmar lo anterior cuando exclama: "(...) de manera tan magnífica estamos hechos los soldados españoles".⁷

⁵ Bernal Díaz del Castillo, Historia verdadera de la conquista de Nueva España, México, Porrúa, 1983, p. 159.

⁶ Peggy K. Liss, Orígenes de la nacionalidad mexicana, 1521-1556, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 61.

⁷ Bernal Díaz del Castillo, op.cit., p. 258.

Parecería que se está hablando de un pequeño ejército de Don Quijotes, de caballeros andantes, cuando la realidad es que se trata de un hato de aventureros desclasados y muchos de ellos exconvictos. Tanto así llegamos a idealizarlos que se nos olvida que en este grupo de aventureros existían también las prostitutas. Una frase perdida en el capítulo CXXVIII de Bernal lo atestigua cuando describe la "noche triste": "(...) el contento que recibimos de ver viva a nuestra Doña Marina y a Doña Luisa, la hija de Xicotenga (...) y también una mujer que se decía María de Estrada que no teníamos otra mujer de Castilla en México sino aquella".⁸

Esta actitud heroica se ve confirmada en todas y cada una de las Cartas de Relación de Hernán Cortés, en los escritos de Cabeza de Vaca. Tanto así que el propio Bernal se asombra y escribe muchos años después "muchas veces, ahora que soy viejo, me paro a considerar las cosas heroicas que en aquel tiempo pasamos, que me parece las veo presentes y digo que nuestros hechos que no los hacíamos nosotros sino que venían todos encaminados por Dios".⁹

¿Y por qué no habrían de serlo si desde su llegada a estas tierras se les habían rendido los caciques gordos, se les habían aliado centenares de guerreros consumados, se les habían rendido las Doñas Malinches y Doñas Luisas -las hijas de tlatohque y principales?

⁸ Ibid., p. 185.

⁹ Ibid

¿Qué más se necesitaba para saber que estaban envueltos en un destino manifiestamente planeado por el mismo Dios? ¿Que las promesas de las novelas de caballería eran ciertas? ¿Que su interpretación de la presencia de los europeos en las Indias Occidentales era la única correcta?

Los "hombres de Cortés", como un glorioso ejército movido por la obligatoriedad de llevar la verdadera fe a los pueblos bárbaros. El de lograr que su rey sea reconocido como el más justo y bueno, señalado por el dedo de Dios omnisapiente para ser regidor universal. Héroes portadores de varias verdades absolutas y cubiertos por el manto del honor y la gloria, para quienes las extrañas ceremonias que se encontraban a su paso, eran solamente motivo de asco, desagrado y repulsa. Y en el mejor de los casos de divertido asombro.

Segunda lectura. La de la orden franciscana,¹⁰ fundada en el siglo XIII como una reacción a los excesos de la iglesia católica (reacción muy semejante a la de Jan Hus en Europa del centro, la de Calvino y Lutero en el norte). Los franciscanos creían firmemente que el Apocalipsis de San Juan en el Evangelio tenía la razón: que habría de descubrirse un "Nuevo Mundo" en donde se

¹⁰ De aquí en adelante habré de señalar las fuentes concretas para cada cita, pero adelanto que toda mi argumentación está basada en los espléndidos estudios de Georges Baudot contenidos, principalmente, en los libros: Utopía e historia en México, Madrid, Espasa Universitaria, 1983, y La pugna franciscana por México, México, Alianza Editorial Mexicana, 1990. Así también: El sueño milenarista de los franciscanos en el Nuevo Mundo de John Phelan, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972.

fundaría la Nueva Jerusalén; ese nuevo mundo no tendría los vicios y la corrupción de la civilización europea.

En ese mundo, todos los seres humanos renunciarían de motu proprio al dinero, las llaves y las pertenencias terrenas. Dedicarían sus fuerzas a ayudar al prójimo, se establecerían sistemas sociales en los que no habría injusticia, en los que los ricos desaparecerían, acompañados por los reyes y poderosos y reinaría en este mundo nuevo la hermandad y la gentileza. Que pasados mil años de este mundo nuevo, vendría el día del Juicio Final y aquellos que no hubieren respondido a estas proposiciones serían aniquilados directamente por Cristo, inspirado por el Espíritu Santo.

Por ello es que apenas saben que se ha descubierto un "Nuevo Mundo" y que está siendo conquistado de una manera milagrosa, franciscanos de todas nacionalidades intentan llegar a Mesoamérica. En la actualidad los llamaríamos "utópicos"; así se les llamó en su momento también.

Venían descalzos, sin ropa, sin una sola pertenencia, pidiendo limosna a los indígenas, dispuestos a construir el nuevo mundo de Dios sobre la tierra: nunca pensaron en el regreso a Europa. Poseídos por el "santo entusiasmo" llegaban dispuestos a entregar su vida a la causa del nuevo mundo de Dios. ¿Y con quién habría de realizarse esa tarea? Obviamente con los indígenas que, a pesar de haber sido engañados por el diablo que los había conducido a un bárbaro e ininteligible sistema de ceremonias diabólicas y monstruosas en donde se les rendía culto a los demonios de las maneras más repugnantes posibles (lo mismo

matando cientos de seres humanos, como comiéndose los cadáveres y horadándose la lengua) eran, esencialmente, buenos.

En el fondo, tan buenos que los buscaban desesperadamente para convertirse a la fe católica, aun sin saber hablar el castellano, sin entender quién era Cristo, qué cosa era la santa iglesia católica, sin tener la más remota idea de quién podía ser Carlos V, ni el Papa, sin sospechar siquiera los dogmas de la Iglesia, los buscaban desesperadamente para recibir el bautizo.

¿Qué otra cosa podía entenderse sino el hecho de que Dios todopoderoso estaba tan totalmente del lado de ellos que inspiraba a los indígenas a pedir a voces el bautizo?

Y todo ello perfectamente comprobado, ya que desde la llegada de fray Pedro de Gante en 1522 a estas tierras, los indígenas habían corrido a pedirle el bautizo, los sacerdotes mesoamericanos -los teopixque- habían huido aterrados ante su presencia y los gobernantes habían bajado la cabeza en señal de respeto? ¿Qué más se necesitaba para saber que ellos estaban envueltos y comprometidos en una empresa absolutamente sancionada por Dios?

¿Qué las promesas de Joaquín de Fiore (el gran teólogo franciscano inventor de la teoría del milenio) eran absolutamente ciertas?

¿Qué su interpretación de la presencia de los europeos en América era perfectamente cierta? Venían, obviamente, para dar la buena nueva del fin del mundo, la promesa del Apocalipsis del Evangelio a los indígenas que la esperaban con ansia exaltada.

Tercera lectura. La de Carlos V. Hijo de Fernando e Isabel, los reyes católicos. Lectura plenamente apoyada por la iglesia católica y, por supuesto, las autoridades virreinales.

Los abuelos de Carlos habían soñado en una Europa unida bajo el mando de sus hijos y nietos. Para ello, Fernando había casado a sus hijos y se había casado él mismo, con príncipes y princesas que pudieran traer más poder a la familia real. Había concertado alianzas y desalianzas con el Papa y los reyes europeos, había intervenido en aventuras aparentemente fantásticas como la de Colón, había despojado a sus propios hijos de reinos y derechos. Todo para integrar una España imperial.

Y Carlos V lo había logrado: heredero de los reinos de León y Nápoles de su padre, usurpador de la herencia de su madre Juana "la loca": Castilla y las Indias occidentales; heredero de su tía Margarita de los Países Bajos; heredero de su abuelo Maximiliano de los restos del Imperio Romano de Occidente; aspirante al trono de Francia, cuñado del rey de Portugal, pariente del de Inglaterra...y gran aliado de la iglesia católica y de su brazo destructor: la Inquisición.

A Carlos le había sido entregado por el propio Papa en el Tratado de Tordesillas (sí, donde había quedado recluida su madre reputada como loca) la integridad de lo que descubriera en América con la única condición de enseñarle las "verdades del evangelio" a los indígenas que, repito, las esperaban con ansia exaltada.

Tenia todo el derecho del mundo a ocupar América: su abuela había dado sus joyas a Colón. El Cardenal Cisneros -uno de sus

formadores- tenía la verdad absoluta en la mano, su abuelo se había encargado de reunirle el poder imperial, su padre había muerto justo a tiempo para que él pudiera reinar 50 años y su madre estaba convenientemente loca y recluida.

Si Moctezuma se le había rendido tan rápidamente y en ausencia, si ni siquiera era necesario guerrear -¿qué era el sitio de Tenochtitlan defendida tardiamente por sus habitantes, sino una pequeñísima escaramuza para ganar un continente? América bien vale una batalla de 45 días. Si todos los guerreros mesoamericanos se rendían con sólo pronunciar su nombre. Si en unos cuantos años su reino había crecido cien veces; si, cien veces. ¿Qué más se necesitaba para saber que él, sus representantes directos los virreyes, sus ayudadores: los oidores, sus sacerdotes seculares, la Iglesia, la Inquisición y las leyes de Indias estaban en lo justo?

¿Qué su interpretación de la presencia de los europeos era perfectamente cierta?

Ginés de Sepúlveda en su Tratado de las justas causas de la guerra contra los indios definió todo este razonamiento de manera aparentemente impecable. "Compara estas dotes de los españoles de prudencia, ingenio, magnanimidad, templanza, humanidad y religión, con las que tienen esos hombrecillos (los indígenas) en los cuales apenas encontrarás vestigios de humanidad; que no sólo

no poseen ciencia alguna, sino que ni siquiera conocen las letras"¹¹

Durante cuatro siglos México creyó una mezcla de la lectura "conquistadora" heroica renacentista y la imperial: Los españoles tenían el derecho divino para "conquistarnos", y con esa "conquista" nos trajeron los inmensos beneficios de su lengua y su cultura. La lectura franciscana fue ferozmente suprimida por la iglesia católica desde 1572.¹² Solamente sobrevivió en los estratos indígenas más recónditos.

No será hasta principios de este siglo que nuevas lecturas de la historia de México empiecen a aparecer; primero tímidamente, después con un ímpetu enorme. Gracias a Del Paso, Caso, Garibay y León Portilla empezamos a escuchar una nueva versión de la "conquista", la visión de nosotros.¹³

Cuarta lectura. La de los "aparentemente" vencidos: aztecas, mayas, otomíes, popolocas, purépechas, chichimecas y decenas de etcéteras. Y digo aparentemente vencidos, porque este México que corre el peligro de perderse en la vorágine de la modernización inmediata (que como todas las cosas inmediatas y súbitas corre el peligro de la muerte súbita, también) acepta que lo que le da su ser, lo que le confiere identidad y la convierte en una entidad

¹¹Juan Ginés de Sepúlveda Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p 105.

¹² Vid. capítulo 6.

¹³ Respeto infinitamente el grandioso trabajo del doctor León-Portilla, sin embargo no quiero usar el título La visión de los vencidos.

cultural autosuficiente y autónoma frente al resto de los países, son, precisamente, los restos de esas culturas. Después de cinco siglos los que permanecen son ellos; lo que vencieron fueron ellos; los que son el orgullo de este país son ellos. Y, sin embargo, qué poco se ha estudiado la lectura de ellos. Sí: se han publicado traducciones de los muy paupérrimos restos de sus textos. Pero faltan cientos. Falta un programa de computadora fácilmente accesible desde México que contenga el menú de la documenta en náhuatl y otras lenguas mexicanas, dispersa en decenas de universidades estadounidenses: Tulane, Austin, Washington, Dallas, etcétera.

Y faltan interpretaciones cruzadas de esas crónicas. No solamente la traducción ad littera -que mucho sirve, desde luego.

Amos Segala ha iniciado la tarea: tratar de entender, estableciendo grandes porciones contextuales en vez de analizar temas aislados. Y, me parece a mí, su Literatura náhuatl¹⁴ logra dar visiones más grandes, con horizontes intelectuales más vastos. Quizás se le pueda discutir el detalle pero la intención totalizadora es fundamental. Lo mismo trata de hacer el poeta Rubén Bonifaz Nuño: utiliza su visión poética de Tiresias para derrumbar muros y abrirle puertas al mundo mexicano anterior al contacto de las culturas. Parecería que el gran regalo que el año de 1992 le hará a México no serán los tan discutidos "festejos" sino una nueva lectura de los textos, una lectura más abierta, más generosa. Regresemos:

¹⁴ Amos Segala, Literatura náhuatl, México, Grijalbo, 1990.

Ahora sabemos que el mundo mesoamericano se movía, antes que nada y primero que todo, por la interacción de mito y rito. Que su cosmogonía y teología envolvían de manera absoluta la vida de todos y cada uno de los habitantes de las regiones del golfo, de los de la planicie del sureste, de los de la altiplanicie... de todos los habitantes de nuestra Mesoamérica "[...] sabemos que la vida de los aztecas estaba marcada por una cantidad extraordinaria de obligaciones rituales que los acompañaban sin cesar a lo largo de su vida y de sus días".¹⁵ Que una de las constantes de su mitología eran los enfrentamientos y complementariedades de dos gemelos divinos que en el siglo XVI eran llamados en la altiplanicie central Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. Que los aztecas se movían por las órdenes -trasmitidas directamente a sus sacerdotes- de su dios tutelar Huitzilopochtli, que era una encarnación del dios Tezcatlipoca; que a él pertenecía la ciudad de Tenochtitlan, erigida artificialmente en medio del lago y que se encontraba presidida por el templo mayor de Huitzilopochtli. Ciudad tezcatlipoquetza, nocturna, acuática y lunar, dedicada a servir al misterioso dios del espejo humeante.

En tanto que Cholula y Huejotzingo y Tlaxcala y Huaquechula y Atlixco, ciudades enclavadas en el valle gemelo de Cholula estaban dedicadas a servir al dios Quetzalcóatl, aquel que, por las intrigas de los sacerdotes de Tezcatlipoca, se había visto

¹⁵ Amos Segala, op.cit., p. 201.

obligado a huir en una extraña nave por el golfo en dirección del mar desconocido.

Los dos valles guerreaban constantemente reproduciendo en combates rituales llamados "guerras floridas" el enfrentamiento entre los dos gemelos divinos. Estos rituales formaban parte de un intrincadísimo sistema que quizá algún día podamos llegar a entender cabalmente. Todo el mundo sabía que el dios Quetzalcóatl habría de regresar a tomar posesión de su reino -todo el cemanáhuac: la totalidad de lo creado- y que los representantes de Tezcatlipoca se verían expulsados de él. Quetzalcóatl era blanco, barbado.

Cuando Cortés llegó con sus tropas, se corrió la voz, como reguero de pólvora que Quetzalcóatl había regresado por el reino que le pertenecía. Que habría de vencer a Tezcatlipoca. Ahora bien, Tezcatlipoca era el dios en abstracto, en tanto que Moctezuma era el ixiptla,¹⁶ la encarnación de Huitzilopochtli y el cihuacóatl (mujer serpiente) era el jefe de los sacerdotes que servían a Tezcatlipoca.

Hasta aquí los datos son conocidos y manejados inclusive en las escuelas primarias de nuestro país. Sin embargo, de manera asombrosa poca gente hace el seguimiento de esta secuela: Quetzalcóatl tenía que vencer en un combate ritual a Tezcatlipoca, Huitzilopochtli, Moctezuma, Cihuacóatl. Y ¿quién iba a vencerlo? pues Quetzalcóatl, Hernán Cortés y aquellos que Hernán Cortés declara ser sus sacerdotes principales. En el mundo

¹⁶ Vid. supra capítulo 4.

mágico religioso en el que vivían los habitantes de Mesoamérica, en el que de manera normal paseaban los dioses entre los humanos, como lo hemos visto, resultaba perfectamente lógico que si Cortés era el representante de Quetzalcóatl y se decía el representante del binomio religión cristiana, Cristo y emperador Carlos, al dios Quetzalcóatl se le atribuyeran las personalidades de Cristo o Carlos. Que si Moctezuma era la encarnación real del dios negro y rojo, Cortés lo fuera de Quetzalcóatl; y si el cihuacóatl era el jefe de los sacerdotes dedicados a servir a Tezcatlipoca, los franciscanos fueran los teopixque de Quetzalcóatl.

Veamos: cuando llegó la misión de los 12 franciscanos en 1524, Cortés mandó llamar a todos los caciques del valle para salir a recibirlos. Delante de todos bajó del caballo, se arrodilló respetuosamente y besó la mano de fray Martín de Valencia -el jefe de la misión apostólica- delante de los asombrados ojos de los caciques que veían con horror y asombro que el representante directo de Quetzalcóatl se arrodillara ante estos hombres descalzos, que no se bañaban, que no hablaban náhuatl y que se atrevían a despreciar tanto el uso de bestias de carga como el de las parihuelas indígenas.

Y los nombraron teopixque frailes. En este término español-náhuatl, queda definida claramente la personalidad de los franciscanos en la interpretación indígena: teopixque, quiere decir los que sirven a los dioses; los frailes, como ellos se denominaban -pues hay que recordar que no todos eran realmente sacerdotes ordenados- eran los grandes sacerdotes de Cortés-Quetzalcóatl, tan grandes y tan poderosos que el propio

dios se había inclinado ante ellos, tan poderosos que no necesitaban arma ofensiva para combatir a Tezcatlipoca.

Así, Cortés los cubrió con toda su autoridad que era la autoridad de Quetzalcóatl.¹⁷ Desde ese momento los frailes franciscanos se vieron depositarios de todo el gigantesco poder teológico de Quetzalcóatl, el dios triunfante, y del poder político de Cortés. No es de extrañar que Motolinía se atreviera a viajar solo y descalzo por entre la sierra, ya que el rumor de que un teopixque fraile -esto es, un sacerdote representante de Quetzalcóatl- llegaba a cualquier poblado, provocaba una casi total adhesión de aquellos que durante más de 40 años, esto es: toda su vida, esperaban el regreso del dios. Eso explica también las reacciones contrarias: los suicidios de aquellos que se

¹⁷ Las alusiones al hecho de que Cortés era el ixiptla de Quetzalcóatl son infinitas. Inclusive se podría escribir un libro con ellas para demostrar que teológicamente Moctezuma y Cortés tenían la misma categoría ontológica de ixiptla, otorgada, claro, por la teología mesoamericana. Señalo un ejemplo entre decenas. Lo asienta Georges Baudot al describir el capítulo quinto del Código Florentino (Georges Baudot y Tzvetan Todorov, Relatos aztecas de la conquista, México, Grijalbo, 1990:) "[...] entonces ataviaron al capitán (los embajadores de Moctezuma) lo vistieron con la máscara de serpiente de turquesas, la armadura de las plumas de quetzal, [...] los aretes de serpiente de jade [...] y le pusieron en las manos el escudo cruzado de oro y sembrado de conchas de oro con franja de plumas de quetzal". (p. 71). Y más adelante: "Moctezuma los creía dioses, los tomaba por dioses, les rendía culto como a dioses". (p. 76). Y todavía: Después de morir Moctezuma, Otoncoatl, Tlacatecutli de Teocalhueyacan se dirige así a Cortés: "Han pasado por muchos trabajos. Han sido atormentados nuestros señores los dioses. Que descansen". (p. 126). Los ejemplos son innumerables. Lo mismo Motolinía que Sahagún, Alva Ixtlilxóchitl que Bernal constantemente hacen referencia a esta creencia profundamente establecida en la mente de todos los habitantes de Mesoamérica de que Cortés era el ixiptla del dios Quetzalcóatl. No nos deben extrañar pues las constantes alusiones al hecho de que Cortés y Moctezuma eran "hermanos", las cuales también encontramos en las crónicas.

sentían pertenecer de manera definitiva a Tezcatlipoca, quizá porque el tonalpouhque lo había señalado así en la lectura del tonalámatl.

Toda Mesoamérica sabía perfectamente que Quetzalcóatl era el verdadero dueño de todo y que estos extrañísimos hombres eran sus sacerdotes. Esto nos explica una enorme cantidad de hechos que de otra manera resultan inexplicables o absurdos o increíbles, como el de bautizar cinco mil personas en un día; el que los indígenas pidieran el bautizo a gritos; el que el teatro mestizo evangelizador fuera uno de los movimientos teatrales más poderosos y rápidos en la historia de la cultura humana, ya que las sencillas representaciones con las que los teopixque frailes franciscanos trataban de ilustrar sus balbuceantes sermones en náhuatl eran leídas como las nuevas ceremonias ordenadas por Quetzalcóatl y convertidas, por los prodigiosos profesionales que realizaban los 40 rituales del tlatecpanqui, en representaciones teatrales alucinantes para los ojos de los propios franciscanos. A la luz de esta interpretación dejan de existir contradicciones. Claro que los renacentistas exconvictos tenían razón: sí, se les rendían las ciudades no por miedo a ese puñado de guerreros extrañamente vestidos, sino por la obligatoriedad de recibir a los representantes de Quetzalcóatl. No olvidemos que el concepto de divinidad era mucho más difuso en América que en Europa que había heredado el concepto del muy personalizado Dios Padre, el muy personalizado Cristo. En Mesoamérica el dios era muchas cosas al mismo tiempo: cuatrocientos de algo que en nahuatl quiere decir algo así como "un chingo", muchísimos de algo, los

cuatrocientos "tlaloque", -hijos hermanos de Tlaloc-los cuatrocientos surianos -hermanos de Coyolxauhqui, los cuatrocientos soldados de Cortés; pero el concepto teológico además implicaba ixiptlas, implicaba procesos, colores, rumbos cósmicos, destinoos codificados, rituales multitudinarios etcetera. Así pues el complejo teológico de Quetzalcoatl estaba formado por Cortés, Cristo, soldados y teopixque-frailes amén de "cuatrocientas " cosas más.

Y lo mismo sucede con la imperial versión de Carlos V: claro que se les ofrecían los sacerdotes-gobernantes que vivían inmersos en un mundo de plantas alucinógenas y pensamiento mítico ritual. Creían que se estaban rindiendo al verdadero poseedor del mundo. La Malinche contribuyó muchísimo a este efecto: siempre inició sus traducciones diciendo "Dice el Dios que..."

Y claro que los evangelizadores no mentían al describir que los indígenas pedían el bautizo a gritos. Obviamente éstos creían que el bautizo era una de las nuevas ceremonias de Quetzalcóatl, así como las representaciones en El sacrificio de Isaac, La expulsión de Adán y Eva del paraíso, La adoración de los reves, eran las nuevas celebraciones en honor de Quetzalcóatl, como habremos de ver en el próximo capítulo.

Desde mi punto de vista, para la mayoría de los habitantes de Mesoamérica, lo que llamamos "conquista" no fue sino una gigantesca discusión teológica que duró, por lo menos, los 20 o 30 primeros años de la presencia de los españoles en el actual territorio de México. Prueba de ello es que Motolinía se queja de que los sigan considerando "dioses" después de 1538.

Por supuesto que también influyeron circunstancias muy concretas como el odio que los muchos sojuzgados por los aztecas les tenían; el desgaste de las clases sacerdotales que durante más de 40 años se habían visto sometidos a una grave presión psicológica provocada por las profecías, a un grado tal que, seguramente, dejaron de "escuchar" al fardo del dios Huitzilopochtli; el crecimiento desmesurado de Tenochtitlan como un centro de poder, enormemente fuerte y enormemente débil al mismo tiempo, que permitió un sitio tan largo y tan destinado al fracaso desde el primer momento.

Quinta lectura. La de los que no creyeron que Cortés fuera el ixiptla de Quetzalcóatl. Los "blasfemos" desde el punto de vista de la teología mesoamericana: Cuauhtémoc y Cuitláhuac. Los que intentaron combatir a Cortés considerándolo un ser humano, pero fueron derrotados por dos razones fundamentales: la -para nosotros- inconcebible religiosidad imperante en Mesoamérica y la enorme flexibilidad del tlatecpangui que permitía que cada cultura, cada pequeño reino manejara su propio tiempo con independencia y, por tanto los calpulli mesoamericanos, no advirtieran la presencia de Cortés como un mal universal, sino como una gravísima contrariedad para los aztecas a quienes tantos veían con rencor. La caída de Tenochtitlan no implicaba amenaza para el reino purépecha o para el maya, desde el punto de vista de la historia independiente de cada calpulli o tlatocáyotl.

Nunca llegaremos a saber con certeza cuál de las dos razones pesó más en el ánimo de los tlaxcaltecas para decidirlos a unirse a Cortés, pero no hay que olvidar que todo el Valle de Cholula,

y por tanto, las ciudades que lo civilizaban: Huejotzingo, Tlaxcala, Cholula, Atlixco eran adoradores de la versión local de Quetzalcóatl; por tanto resultaba lógico que se unieran entusiastamente a Cortés por motivaciones de índole teológica.

Propongo, pues, que revisemos el concepto de "conquista" y lo sustituyamos por una visión pluricausal más de acuerdo con la realidad. Lo que hemos llamado durante cuatro siglos "conquista" es, en realidad, un cúmulo de interpretaciones contradictorias y complementarias de hechos que cada vez resultan más complejos.

De la revisión serena de los cinco puntos de vista, habrá de salir la próxima visión que el mexicano tenga de sí mismo y de la historia de su patria. Una visión que si bien acepte sin rencor que la expansión de la cultura occidental modificó de manera radical la evolución de más de tres mil años de las culturas mesoamericanas, esta evolución sigue existiendo y esa modificación fue mundial, pues afectó la enorme mayoría de las culturas antiguas.

Podemos hablar, y tenemos que hacerlo, de tres mil años de culturas mesoamericanas; que las tesis de la fractura total y completa de la evolución de la cultura mexicana son de escritorio y cubículo y no atienden a una realidad concreta: la vida cotidiana de siete millones de seres humanos que de manera sencilla y digna han conservado la herencia del tlatecpanqui, los indígenas de México: centro y corazón del país. La "gente de razón" solamente merodeamos a su alrededor.

Cuando, alrededor de 1570 las pestes acabaron con el 90% de la población indígena, la utopía franciscana se derrumbó, los

conquistadores fueron expulsados a los rincones de Nueva España para que medraran los virreyes, cuando la Inquisición inició una feroz persecución en contra de estas actividades franciscanas milenaristas y de los que las practicaban fue el mismo momento en el que los habitantes de Mesoamérica descubrieron que nada había cierto: Quetzalcóatl no había regresado; Cortés no había sido el representante del dios; los teopixque frailes no eran los nuevos sacerdotes del dios... los dioses habían callado... entonces fueron las etnias las que se cerraron al resto del mundo. Enmudecieron. Cerraron las puertas. Y los ojos y los oídos. Dejaron que un México mestizo, ladino, manejado por las remotas "gentes de razón", los que hablaban "castilla", transcurriera junto a la eternidad en la que ellos se refugiaban. Huyeron hacia adentro y se llevaron las ceremonias que habían heredado tanto de su cihuacóatl cuanto de sus teopixque frailes. Durante más de tres siglos guardaron las ceremonias escondidas en una gigantesca barrera de incomprensión y pintoresquismo. Cada vez más explotados, más utilizados, cada vez más destruidos, cada vez más mal nutridos. Pero a salvo, dentro de la cápsula de sus propias culturas. Viviendo, y reviviendo en sus maquetas ceremoniales, el proceso del enfrentamiento de los dioses: la "conquista"; conformando un teatro ritual único en el mundo.

Y las cinco versiones no se agotan en el siglo XVI, sobreviven y llegan a nuestros días:

los conquistadores se convierten en encomenderos, después en pequeños nobles feudales de los dos siglos de la colonia, luego

en hacendados porfirianos, ahora en caciques priistas y concentradores del poder.

Como tampoco desaparece totalmente la visión de Carlos V al triunfo de Miguel Hidalgo; ni tampoco desaparece totalmente la versión que observa al tlatoni con carácter casi divino. El sistema piramidal de poder que heredó Santa Ana para heredarlo a Díaz, lo hereda el mexicano todopoderoso que habite en Palacio Nacional, sea cual fuere su nombre.

Como tampoco desaparece totalmente la visión utópica de los franciscanos que se contradice con la perspectiva de la iglesia católica -perfectamente integrada al sistema de poder- y que tiene como descendientes a maestros rurales, a maestros misioneros y a varios cientos de intelectuales que siguen soñando con un mundo nuevo en el nuevo mundo. Con una Jerusalén-Cuba donde no hubiera injusticia social, ni tortura, ni explotación del hombre por el hombre. Pero, infortunadamente, como los franciscanos, nunca diseñaron las infraestructuras eficientes y cotidianas que les hubieran permitido realizar su sueño.

Y la discusión teológica de los aparentemente "vencidos" sigue apareciendo en el sometimiento a "la voluntad de Diosito", (de qué "diosito"?, ¿de "diosito" floque nahuaque?, ¿de diosito Quetzlacóatl?, ¿de "diosito" Dios Padre?) en el apasionado vivir para sus fiestas que ahora se hacen en honor de Santiago, que no es más que la máscara de un dios de la guerra o de señora Santa Ana que no es más que nuestra abuela Toci, o la Virgen de Guadalupe que no es menos que todo: la gigantesca síntesis del panteón prehispánico.

La actual nacionalidad mexicana se sustenta en esas cinco versiones de la "conquista". Y las cinco son verdaderas. Y contradictorias: México.

5.3. La muerte del tlatecpanqui

Como hemos visto en el capítulo cuatro, las principales características del tlatecpanqui son: su inflexibilidad, su flexibilidad.

Era de tal manera perfecta, asombrosa y megalómana la articulación temporal, que se otorgaba el derecho de ordenar todo el universo teniendo como centro al ser humano. Por ello, un agente exógeno era intolerable. Podía manejar perfectamente la figura del ixiptla de Quetzalcóatl, lo que le resultaba imposible era codificar la figura de Hernán Cortés.

Con la mayor facilidad, dentro de los ritmos secretos que lo conforman, podía admitir a los teopixque-frailles, nuevos sacerdotes del dios que regresaba. Lo que resultaba imposible era procesar el dogma católico.

Así como había admitido a Tlazoltéotl y a Huitzilopochtli, podía admitir a Cristo -además tan cercano al dios sacrificado en tóxcatl- y a María Santísima -también tan cercana a Tonantzin- a Santiago -tan similar a un dios de la guerra barbado- encarnación de un Quetzalcóatl guerrero. ¿Cómo no admitir dentro del teocalli a un dios emplumado como San Miguel Arcángel?

Lo que era imposible era aceptar la inmovilidad conceptual del dogma católico. ¿Cómo aceptarlo si el sentido y la razón del tlatecpanqui era la dinámica? Heráclito hubiera conversado fluidamente con un tonalpouhque.

Ahora bien: el tlatecpanqui no murió de un solo golpe. Sobrevive. Munro Edmonson¹⁸ ha probado que todavía entre los quichés sigue rigiendo el tiempo de manera subrepticia. Las dos articulaciones se enfrentaron. De manera violenta, frailes y soldados prohibieron rotundamente que se practicaran ceremonias que ni remotamente se parecieran a las del tlatecpanqui.

Y ellos eran los ixiptla del dios y los teopixque del dios: tenían derecho a establecer disposiciones teológicas y l i t ú r g i c a s .

Las ceremonias se suspendieron a la primera indicación. Hubo, claro, algunos pocos como don Carlos de Texcoco, que se resistieron, pero la mayoría lo aceptó, como le habían enseñado a aceptar las órdenes de los dioses: sin discutir.

Se aceptó de tajo que existía enero y un día 31 que no tenía jeroglífico sino santo patrón, que ya no había cinco días vacíos, que ya no había dioses nocturnos que ocuparan sigilosamente el espacio que los rodeaba, que el tonalámatl era posesión del demonio, que estaba prohibido cantar las alabanzas de Xochiquetzal, que ya no existían las intercalaciones del tonalpohualli, que ya no se podía decir tóxcatl ni panquetzaliztli, que la articulación se desarticulaba por orden directa e irrefutable del ixiptla del dios vencedor en la gigantesca, ciclópea, universal guerra florida que había sido el enfrentamiento de los dos grandes ixiptla: Tezcatlipoca-Moctezuma y Quetzalcóatl-Cortés.

¹⁸ Munro Edmonson, op.cit.

Así terminó el ejercicio milenario tres veces de la más hermosa, profunda, sabia articulación temporal en la historia de la humanidad.

Así como venció Quetzalcóatl, venció su articulación temporal; pero no totalmente: sólo en la superficie. De hecho las dos vencieron. Las dos articulaciones sobrevivieron en una tercera: la mexicana, la nuestra.

Con nuevos trajes -los anteriores estaban prohibidos-, con nuevos cantos -los anteriores estaban prohibidos-, con nuevos textos sagrados -los anteriores estaban prohibidos-, reinventaron en unos cuantos años todo el sistema litúrgico del nuevo tlatecpangui. En unos cuantos años y con unos cuantos hombres. A ese proceso la "gente de razón" llamó simplemente "conquista espiritual". Pero fue otra cosa: el nacimiento de la nueva articulación, el nacimiento de la **Ritualística Indoeuropea**, el nacimiento de **El Gran Teatro de México**.

6. Un nuevo producto cultural: La ritualística indoeuropea

Como hemos apuntado en el capítulo anterior, el enorme y misterioso complejo de circunstancias que se dieron durante los primeros 30 años del contacto cultural entre las civilizaciones occidentales y las mesoamericanas solamente ha sido estudiado desde uno de sus puntos de vista: el de los colonizadores "triunfadores". ¿Cuánta razón tiene el poeta Bonifaz Nuño al convocar a un seminario que propugne por la descolonización de México! Descolonización que nos permitiría conocer verdaderamente la historia de nuestro país al conocer el punto de vista del "otro" que, paradójicamente, somos nosotros.

Qué importancia fundamental tendría la tarea -postergada casi cinco siglos- de conocer realmente la versión de aquellos acontecimientos desde la óptica de los tan religiosos indígenas mesoamericanos. ¿Cuánto tiempo creyeron realmente que Cortés y sus secuaces eran in totum la representación de Quetzalcóatl? ¿Cuántas y cuántas de las -aparentemente- inexplicables acciones que se dieron durante esos 30 años (y que se siguen dando en la actualidad) se generaron en ese pleno convencimiento del regreso del dios? El hecho de que 400 hombres "conquistaran" en un año un imperio de 25 millones; las apariciones de deidades como el Señor Santiago y la Virgen de Extremadura; la desesperada petición de bautizo de miles y miles de indígenas que jamás habían oído hablar de la religión católica y tantos y tantos más etcéteras. Y no sólo eso. ¿Qué obligatoria y urgente es una explicación lógica de la óptica de los franciscanos. ¿En qué consistió de veras el "experimento etnográfico franciscano"? ¿ Realmente

24
29
RWO II

intentaron lograr la independencia de Nueva España tan temprano como 1570? ¿Qué intentaban lograr verdaderamente al realizar esa excepcional tarea de recuperación cultural de la que nos han quedado apenas algunos vestigios?

¿Cómo hubiera sido este país sin esa tarea sin precedente en la historia? ¿Qué urgente tarea la de confrontar las diversas visiones: la de los virreyes triunfadores tomados del brazo de los señores inquisidores, con la de los soldados conquistadores "heroicos", sometidos a todo tipo de juicios de residencia, despojos, humillaciones y parálisis después de los hechos, con la desencantada de los indígenas y con la delirante de los franciscanos!'

Nos hemos quedado con la visión y la versión que nos entregaron, ni siquiera los españoles, sino los españoles que, aprovechándose del fervor religioso de los franciscanos, del impulso aventurero de los soldados de Cortés y de la infinita religiosidad de los habitantes de Mesoamérica, crearon un orden social colonizado e injusto; devastaron sin piedad la cultura mesoamericana; justificaron sus excesos con el torpísimo concepto de "sacrificio humano"; nos dieron una visión paupérrima y despreciable de nuestros abuelos mesoamericanos.

En aceptar esos conceptos consiste la colonización. En revisarlos, confrontarlos en igualdad de circunstancias con los

¹ Esa técnica de confrontación ante los diversos hechos históricos es la que he intentado usar en las telenovelas históricas que me ha sido dado escribir: La tormenta (1967), Los caudillos (1969), La Constitución (1970), El carruaje (1971), Senda de gloria (1987), Los insurgentes (1992), y, próximamente, Nuevo Mundo.

antagónicos y lograr una visión justa y equilibrada de los acontecimientos contradictorios y poco estudiados a los que englobamos de manera torpe bajo el nombre de "conquista de México" consistiría uno de los pasos fundamentales de esa "descolonización" soñada por el poeta. No me corresponde a mí hacerlo en tanto que ni soy historiador, ni este trabajo intenta pertenecer a ese ámbito universitario. Soy hombre de teatro y he redactado este trabajo para llegar a la conclusión donde habré de presentar una proposición específica para renergetizar los tres mil años de tradición de teatro ritual mexicano.

Desde ese punto de vista -teatral solamente- es que propongo que llamemos **ritualística indoeuropea** a todas las manifestaciones que se dieron durante los primeros años del contacto y antes de que se iniciara la historia del "teatro colonial" con González de Eslava.

Propongo este procedimiento en función de que el verdadero problema metodológico es que no disponemos de un nombre que agrupe todas las actividades representacionales que incluyen elementos europeos y mesoamericanos ya sean consideradas solamente como danzas u obras de teatro o hasta procesiones. Actividades que se generaron durante la primera mitad del siglo XVI sin el concurso de actores españoles profesionales y se basaron en la habilidad extrema de los profesionales mesoamericanos que realizaban los 40 rituales prehispánicos. De estas actividades representacionales habrá de nacer el corpus que yo llamo **teatro ritual popular mexicano** y que, obviamente, será un nuevo producto de esa tan novedosa **ritualística indoeuropea**.

Durante todo este siglo le hemos dado el nombre de la especie - hablando en términos aristotélicos- al género: hemos llamado al magnífico movimiento de teatro en lenguas vernáculas "evangelizador" solamente, olvidándonos de que esta palabra deja fuera la famosa representación de moros y cristianos consignada por Bernal en 1524 en Coatzacoalcos², las misteriosísimas representaciones de La batalla de los salvajes, y la misma Toma de Jerusalén, reseñada por Motolinia³.

Aunque, aparentemente, voy a decir una herejía, la verdad es que el teatro mexicano realizado en la primera mitad del siglo XVI en náhuatl, otomí, purépecha, maya, etcétera, no se caracteriza, solamente, por haber servido para ilustrar los sermones de los franciscanos, como se ha afirmado durante decenios, sino que dispone de otra característica paralela, que es la de haber sido generado por los teatristas profesionales indígenas, partiendo de las indicaciones e ideas de los frailes europeos, en función de haberse "leído" como las nuevas manifestaciones religiosas del dios Quetzalcóatl. De hecho nuestros abuelos indígenas y españoles no tenían la obligación de conocer el reduccionismo al que habría de llegar el teatro del siglo XX que solamente considera como "verdadero teatro" aquél escrito por un dramaturgo en la soledad de su cubículo.

² Arturo Warman, La danza de moros y cristianos, México, Secretaría de Educación Pública, 1972 (Sepsetentas, 46).

³ Fray Toribio de Benavente o Motolinia, Historia de los Indios de la Nueva España México, Editorial Porrúa 1969, p. 67.

En ese momento histórico, las representaciones de la Expulsión de Adán y Eva, la Danza de moros y cristianos, La batalla de los salvajes, el Te Deum, La Adoración de los Reyes etcétera, comparten las mismas características de representaciones novedosas, sugeridas u ordenadas por los representantes del dios Quetzalcóatl y realizadas por los maravillosos profesionales mesoamericanos. Lo mismo El día del juicio final que Las tentaciones del Señor Jesucristo, que los neixcuitiles, ilustradores del sermón, forman parte de la ritualística indoeuropea generada en la primera mitad del siglo XVI como uno de los primeros productos del contacto cultural, antes de que surgieran las formas teatrales coloniales.

De ella habrán de nacer también, los rituales teatrales guerreros mexicanos: "Santiagos", "Carlos Magnos", "Danzas de conquista", "Negritos", "Apaches", "Cincos de mayo", "Moctezumas" y cientos y cientos de representaciones rituales que constan de anécdota, personajes, diálogos, coreografías, cantos especiales, música especial y vestuario teatral; que necesitan de largos meses de ensayos, de un "maestro de cuaderno" que escriba o reescriba el texto, al que en nuestro occidentalizado lenguaje llamaríamos "dramaturgo", de un "Mayordomo" que en nuestro lenguaje llamaríamos "productor", de un maestro de baile y de canto. Teatro mexicano. Y todas estas representaciones guerreras, que se generaron directamente de las actividades deportivas de los soldados de Cortés, no podemos incluirlas en el teatro evangelizador que será el objeto de estudio de nuestro siguiente capítulo. Es por ello que para englobar a ellas y a

peregrinaciones, conjuros, limpieas, obras pías etc, utilizo el término **Ritualística indoeuropea** que incluiría todas estas manifestaciones producto del contacto entre las culturas.

Al observar las características del **teatro ritual popular mexicano**, como gran depositario de tres mil años de cultura mexicana y, sobre todo, como gran generador de la cultura popular (ya que a su alrededor se generan nuevas versiones de las danzas, los cantos, las representaciones, el vestuario, la escenografía, la comida, etcétera) se tiene que incluir forzosamente esta relación de atracción-rechazo con la iglesia católica que si bien ha patrocinado una gran parte de este caudal cultural, tales como las representaciones de semana santa, las del santo patrón del pueblo, las del nacimiento del niño dios y su adoración por los reyes magos, etcétera, prestando su atrio y sus fechas oficiales para la celebración de ellas; también ha combatido ferozmente otras: las guerras fingidas, las celebraciones de muertos, los carnavales, etcétera.

Lo mismo sucede con oraciones y discursos. Los franciscanos recogieron y adaptaron para sus propios fines los bellísimos huehuetlatolli mesoamericanos, pero la iglesia católica oficial, los ha rechazado y suprimido. Los cantos prehispánicos han sobrevivido en los cantos de semana santa, pero fueron ferozmente perseguidos por los inquisidores como Hernando Ruiz de Alarcón y Serna.

La iglesia católica le quitó su espacio sagrado al mexicano: la pirámide y la plaza mayor, el calmecac y la cucicalli; en ocasiones le presta el espacio sagrado del atrio y la fachada de

la iglesia para aquellas celebraciones que le parecen convenientes. Pero solamente para aquellas que le parecen convenientes.

Durante cinco siglos los mexicanos hemos carecido de un local propio donde podamos ejercer los restos de nuestra antigua religión sin cortapisas; donde se puedan ejercer las modernas adecuaciones del milenario tlatecpanqui . No hemos tenido un lugar donde podamos guardar y recitar la "palabra de los viejos" los huehuetlatolli, como fueron nuestros calmecac, un espacio especial donde podamos recitar y cantar nuestra poesía -como fueron nuestras cuicacalli, donde podamos bailar en honor de nuestras deidades, un lugar donde podamos cantar -utilizando los resonadores propios de nuestra fisiología, utilizando los ritmos propios de nuestra configuración corporal-, nuestros viejos lamentos milenarios en honor de las fuerzas del universo. Un lugar donde se guarden los "cuadernos" actualizados de nuestras representaciones, donde podamos ejercer las formas de integración a las fuerzas universales a través del canto y de la danza, en donde podamos celebrar los rituales personales de la vida del individuo que marcan su paso de un estadio vital al siguiente. Un lugar donde podamos ejercer nuestras tradiciones con elegancia y gallardía; sin mostrarnos avergonzados de no ser españoles.

Ante el embate de soldados, franciscanos, curas, virreyes e inquisidores, la religión mexicana se perdió, pero quedan supervivencias de ella escondidas detrás de las ceremonias católicas y detrás de las llamadas "fiestas mexicanas". De la misma manera se perdió el código, pero sus restos sobreviven en

nuestros, aparentemente, inútiles papeles amates. Al igual que se perdió la escalofriante técnica de colocación de voz que se enseñaba en los cuicacalli, en los telpochcalli y en los calmécac, en resonadores completamente diferentes a los europeos, pero seguimos escuchando sus pobres restos en los estremecedores "alabados" de Michoacán y Guanajuato.

Sería importante que la gente de teatro actual revisáramos las aparentemente "extrañas" formas de cantar de nuestros indígenas, su tan especial manera de recitar subiendo los brazos, su mecánica corporal -que le permite cargar un peso mayor al suyo propio, así como estamos recuperando los textos de las primeras obras de teatro mexicanas.

Todo el material generado por ese teatro indoeuropeo del siglo XVI debe ser estudiado, sistematizado y reintegrado a donde pertenece: México. Formas culturales que han sobrevivido milagrosamente durante cinco siglos y que pertenecen a todos los mexicanos por ser los primeros productos de nuestra cultura mestiza tan amenazada en estos momentos.

6.1. Algunas noticias sobre actividades guerreras dentro del teatro indoeuropeo del siglo XVI

La más famosa de estas noticias nos la ha entregado Bernal. La hemos citado varias veces y seguiremos haciéndolo porque resulta un punto de partida fundamental para nuestro trabajo, así como el famoso "Himno" de fray Pedro de Gante en Texcoco. Si bien ambos datos, perfectamente comprobados, nos resultan dos cómodos puntos de partida para nuestro estudio, no dudo que deben haberse

dado otros eventos de esta naturaleza que jamás llegaremos a conocer y de los que habrán nacido otras manifestaciones del riquísimo teatro ritual popular mexicano actual.

El investigador Arturo Warman, nos informa, basándose en Francisco de Florencia:⁴

En el año de 1531 [...] el día de la colocación de la Virgen de Guadalupe en su iglesia en el cerro del Tepeyac, hubo "...un festejo militar que hicieron los indios, al uso de su nación, entre mexicanos y chichimecas...", [y añade, aunque con reservas, que en Querétaro] "...se hizo la guerra [...] entre mexicanos católicos y chichimecas paganos. Al ser derrotados éstos gracias a la aparición de "...el señor Santiago Apóstol... y el señor San Francisco y la Virgen Santísima..." quienes pararon el sol y los aterrizaron, [y] en señal de arrepentimiento pidieron la instalación de una cruz, a la que "...venían bailando, haciendo escaramuza [...]...."

Bernal, quien varias veces nos habla de estas guerras fingidas, nos da la noticia de una, en 1538 -citado por Warman-:

Hubo una escena de cacería donde los unos salvajes con los otros revuelven una cuestión de soberbia entre ellos, que fue harto de ver cómo batallaban a pie [...] Dejemos esto que no fue nada para la invención de jinetes y de negros y negras con su rey y reina y todos a caballo, que eran más de cincuenta [...] y luego van contra los salvajes y tienen otra cuestión sobre la caza.

Fray Antonio de Ciudad Rodrigo, en el libro de Motolinía, nos describe la famosa conquista de Jerusalén, descripción que glosaremos minuciosamente más adelante y que nos permitirá realmente entender la magnificencia asombrosa de este tipo de guerras fingidas que no formaban realmente parte del teatro de evangelización pero sí de una ritualística indoeuropea. Bernal también habla de La conquista de Rodas en el año de 1538.

⁴ Arturo Warman, op.cit., p. 86.

Estas celebraciones llegan tan lejos como el actual sur de los Estados Unidos. Warman dice:

Los soldados españoles celebran, por ejemplo, un festejo de moros y cristianos, a orillas del río Bravo para celebrar la toma de Acoma en 1598, cuyo texto, ya que el festejo tuvo un carácter dramático, fue escrito por el Capitán Farfán.⁵

Baste con estas pocas noticias que podríamos extender ad infinitum, pues por todas partes brotan descripciones de este tipo de festejos guerreros españoles que son asimilados rápidamente por los mesoamericanos.

6.1.1. Otras fuentes

He señalado arriba mi sospecha de que seguramente existieron otras fuentes de las actuales representaciones rituales mexicanas; antes de pasar a la segunda parte de este capítulo donde habré de examinar la más importante de todas las fuentes: el "teatro evangelizador", permitaseme señalar la labor jesuita de catequización -que no de evangelización- que se habrá de dar a finales del siglo XVI, pero que habrá de enriquecer el concepto de una ritualística indoeuropea. En el apartado referido a la pastorela habremos de detenernos en estas formas rituales jesuitas que han sobrevivido hasta la fecha.

De manera sorprendente, veremos que a estas fuentes originales, que durante mucho tiempo se consideraron las únicas que habrían influido en el teatro ritual popular, habrán de sumarse otras a lo largo de los siglos. Todavía en el XIX veremos aparecer nuevas formas del teatro ritual popular mexicano, basadas en melodramas románticos españoles como El

⁵ Ibid., p. 94.

mártir del Gólgota de donde está tomado parte del texto, nada menos que de la representación sagrada por excelencia de la ciudad de México: La pasión de Ixtapalapa.

Y es interesante señalar también que el conjunto de danzas celebradas en Huejotzingo durante los años de la Colonia adquieren la forma definitiva de su actual Carnaval tan tarde como el final del siglo XIX. Esta característica de poder adquirir nuevas formas será recordada más adelante.

6.2. El teatro idolátrico franciscano evangelizador mestizo, representado en náhuatl en el siglo XVI en Nueva España y perseguido ferozmente por la Inquisición de 1572 en adelante

Creo firmemente que esta acumulación de conceptos apenas describe la complejidad del fenómeno : necesitaríamos realmente entender la teología mesoamericana para poder llegar a establecer la "lectura" que le habrán dado nuestros abuelos mesoamericanos a las dulces puestas en escena promovidas por Fray Pedro de Gante en colaboración con los tlamatimine texcocoanos y a las apocalípticas derivadas de la ciclópea visión ritual de los tlacazqui aztecas y tlatelolcos organizados por Fray Andrés de Olmos.

6.2.1. La visión de los "no vencidos"

Para comenzar este apartado quisiera insertar algunas citas textuales que darán pie para iniciar mi argumentación.

Acerca de los miles de indigenas que acudian a ser bautizados:

Vienen a el bautismo muchos, no sólo los domingos y días que para esto están señalados, sino cada día de ordinario, niños y adultos, sanos y enfermos, de todas las comarcas; y cuando los frailes andan visitando, les salen los indios al camino con los niños en los brazos, y con los dolientes a cuestras, y hasta los viejos decrepitos sacan para que los bauticen [...] Cuando van al bautismo, los unos van rogando, otros importunando, otros lo piden de rodillas, otros alzando y poniendo las manos, gimiendo y encogiéndose, otros lo demandan y reciben llorando y con suspiros. [.....] en Tlaxcala [...] hay semana que se bautizan niños de pila trescientos, y semana de cuatrocientos, otras de quinientos [.....] en esta cuaresma pasada del año de 1537, en sola la provincia de Tepeaca se han bautizado por cuenta más de sesenta mil ánimas; por manera que, a mi juicio y verdaderamente, serán bautizados en este tiempo que digo, que serán quince años, más de nueve millones de ánimas de indios.⁶

Sobre las grandes construcciones que hicieron en unos cuantos años los franciscanos sin ayuda de españoles:

En un principio, los misioneros descalzos, vestidos con hábitos de áspera tela, convivieron con los indios, comieron los mismos alimentos, durmieron en portales y aceptaron las rudas condiciones de su existencia, como ningún otro grupo de colonizadores. (...) Sin embargo, el testimonio conclusivo de estos hechos es la extraordinaria actividad constructiva llevada a cabo por unos cuantos frailes, que trabajaron sin ningún apoyo en los primeros años de la evangelización y lograron levantar un sorprendente número de edificios, ganándose también la lealtad y el afecto de grandes grupos indigenas.⁷

En relación a la labor educativa de los franciscanos:

Los indios enviados a la capital se preparaban en centros afiliados a la gran escuela de artes y oficios del esta-

⁶ Toribio de Benavente Motolinía, Historia de los indios de la Nueva España, estudio critico, apéndices, notas e índice de Edmundo O'Gorman, México, Porrúa, 1984, p. 84-85 (Sepan cuantos, 129).

⁷ George Kubler, Arquitectura mexicana del siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 138.

blecimiento franciscano de la ciudad de México, localizado cerca de la capilla de San José de los Naturales, escuela fundada y dirigida por el notable hermano lego Pedro de Gante, quien en talleres creados para este propósito enseñaba a los indígenas adultos toda clase de artes y oficios, con el objeto de proveer artesanos para la construcción, decoración y amueblado de los templos. Mendieta nos relata que en la escuela de indios aprendían el uso de las herramientas de metales, tales como zapapicos, cinceles, etc. También aprendían a construir todo tipo de arcos, puertas, ventanas, columnas y pilastras.⁸

¿Es cierto todo esto? ¿Cómo es posible que un solo religioso pudiera vivir con miles indígenas sin que lo mataran y que además construyeran para él esos gigantescos conventos fortaleza como el de Huejotzingo, Tochimilco, Huaquechula y 80 más? ¿Cómo es posible que miles de indígenas se lanzaran a suplicarles el bautizo, cuando los franciscanos no hablaban náhuatl todavía y mal hubieran podido explicar los dogmas de la fe católica? ¿Cómo es posible que los principales mandaran gustosamente a sus hijos -a sus herederos- a que los franciscanos los educaran en sus escuelas?

¿Quiénes eran estos extraordinarios hombres que lograron esas proezas culturales únicas en unos cuantos años? ¿Qué espíritu los animaba? La respuesta será necesario buscarla unos siglos atrás.

Alrededor del año mil se inició en Europa una serie de desórdenes suscitada por la terrible corrupción de la iglesia católica. Muchos monjes de órdenes antiguas fueron condenados por haber protestado contra esa corrupción. Entre ellos, caso notable

⁸ Ibid., p. 154. Cfr. fray Gerónimo de Mendieta, Historia eclesiástica indiana, México, Porrúa, 1980, p. 407-410 (Biblioteca Porrúa, 46).

es el del cisterciense Joaquín de Fiore, a quien ya he citado, que en dos libros escribió una teoría que habría de revolucionar al mundo occidental: Concordia Novi ac Veteris Testamenti y Liber introductorius in expositionem in Apocalipsim. El investigador francés Georges Baudot asienta:⁹

Joaquín presentaba una lectura esencialmente "histórica" del Apocalipsis y discernía, a partir del Antiguo Testamento, el anuncio del Nuevo y los signos de un tercer tiempo aún por venir; el del Espíritu Santo o tiempo de la comprensión espiritual. De acuerdo con lo que precede, la historia de los hombres abarcaba estas tres edades: el tiempo de la letra del Antiguo Testamento, el tiempo de la letra del Nuevo Testamento, el tiempo de la comprensión espiritual.

Esta tercera edad o tiempo del milenio sería anunciada por la presencia de un joven Cristo que destruiría a la Babilonia en la que se había convertido la iglesia católica. Esta profecía de un milenio donde se realizaría el tiempo de la comprensión y del entendimiento, la localizó De Fiore en el misterioso texto con que finaliza el Nuevo Testamento: el Apocalipsis de San Juan. A nuestros ojos, el Apocalipsis es un texto oscuro, arrebatado y con múltiples lecturas. Sin embargo, la Edad Media lo vivía como una verdad absoluta.

Cuando San Francisco de Asís inició su prédica el 24 de febrero de 1209, estableció que la pobreza -esto es, la ausencia de dinero como representante de la riqueza- es la clave para entrar al reino de los cielos. Un mundo sin ricos y sin llaves.

⁹ Si bien se transcribirá una cita cada vez que se haga referencia a Baudot, debe hacerse constar que su libro es la plataforma de este capítulo. Como ya lo he asentado, se recomienda muy vivamente su lectura: Georges Baudot, Utopía e historia en México: los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569), Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 89.

Un mundo utópico donde todos seríamos hermanos y viviríamos solamente para ayudarnos los unos a los otros, para encontrar el verdadero camino hacia la salvación.

San Francisco aceptaba con entusiasmo la teoría de De Fiore y su idea del mundo del milenio, de esos mil años descritos por San Juan, en el que Cristo y sus seguidores habrían de reinar en armonía.

B a u d o t d i c e ¹⁰ :

El Milenio, reino de la caridad pura, igualitaria, pertenecía con toda naturalidad, a los pobres, a los más humildes, a los últimos de todo. La Nueva Jerusalén sólo podía ser construida por los pobres, fuera de toda institución jerarquizada (y por lo tanto, fuera de la iglesia sacerdotal preparusiaca¹¹) y los religiosos, sal de la tierra entre los más pobres, eran los instrumentos elegidos para dirigir el fin del mundo.

Es famoso el debate interno en la orden de los franciscanos, en el que una tendencia exaltada exigía el cumplimiento de la pobreza hasta sus últimas consecuencias, se adhería a las posiciones milenaristas con devoción, y clamaba por seguir las enseñanzas de Cristo hasta el último extremo. A esta opción se ha llamado los "espirituales". Dentro de la propia orden, los "conventuales" proponían una praxis mucho menos severa. En la tendencia de los "espirituales" se distinguió Pedro de Juan Olivio que, en 1295 en su libro Lectura super Apocalypsim¹²,

¹⁰ Georges Baudot, op.cit., p. 90.

¹¹ Parusia: (Del griego parusia, llegada). Advenimiento glorioso de Jesucristo al fin de los tiempos. Diccionario de la Real Academia Española, p. 1019.

¹² Georges Baudot, op.cit., p.91, apud.

llevó a sus últimas consecuencias las teorías de De Fiore, señalando a San Francisco -muerto 69 años antes- como el nuevo Mesías.

La pasión por seguir las enseñanzas de Cristo de pobreza y renunciamiento al matrimonio fue tan feroz que varios de los espirituales fueron quemados públicamente¹³.

Esta pasión por la utopía, esta lectura apasionada del Apocalipsis llevó a que la tradicional figura sociológica de la "fratria" que se da en todas las culturas del mundo, adquiriera en la orden franciscana una dimensión enorme. Un mundo de abnegación y sacrificio donde el ideal impulsaba a todos los integrantes de la fratria a trabajar sin descanso y sin agobio para la consecución del ideal común.

El descubrimiento de América y el saber que existía una raza de seres humanos "puros", intocados por la corrupción europea, provocó un nuevo ímpetu en las concepciones milenaristas que predecían un "mundo nuevo". ¿Cómo no creer que finalmente se llegaba a la tercera etapa de la humanidad, si todos los signos así lo señalaban?

Fray Juan de Guadalupe, franciscano nacido en la Extremadura española, vecino del santuario de Guadalupe y del pueblo de Medellín, donde naciera Cortés, obtuvo del papa Alejandro VI la bula Sacrosanctae Militantis Ecclesiae que "planteaba los principios de una auténtica vuelta al ideal franciscano más ab-

¹³ Este tema lo ha tocado de manera maestra Umberto Eco en su célebre novela El nombre de la rosa.

soluto, autorizando para este fin la fundación de una casa experimental en Granada"¹⁴.

El cronista Torrubia dice¹⁵:

(...) angostaron el hábito, poniéndole remiendos, acortaron los mantos, ciñéronse con gruesas cuerdas de esparto y (...) se descalzaron totalmente (...) y (como al final) cada uno de ellos parecía un verdadero apóstol y un Evangelio vivo, les llamaron Frailes del Santo Evangelio(...)

Estos frailes tenían una filiación claramente joaquinista y se adherían con entusiasmo a la concepción del milenio, esto es a la llegada de un "mundo nuevo" en el que se pudiera poner en práctica la profecía de fundar una Nueva Jerusalén (habrá de recordarse este concepto cuando comencemos a ver las obras que sobre Jerusalén proliferan en el teatro franciscano).

De ahí que, desde los primeros viajes de Colón y Cortés, se encuentren franciscanos en las expediciones, frailes anhelantes de conocer el Nuevo Mundo, de enfrentar a esa gente pura y sencilla que lo habitaba, aquélla que no conocía el valor del dinero ni de las llaves, y que habría de fundar con ellos el reino del milenio, de la esperanza, de un mundo sin corrupción que regresara a las enseñanzas de la pobreza, humildad y fraternidad de Jesucristo.

Los frailes Juan de Tecto, Juan de Ayora y Pedro de Gante pisaron tierras mexicanas desde 1522, embargados por el entusiasmo de iniciar el proceso de evangelización. La primera ac-

¹⁴ Georges Baudot, op.cit., p. 92.

¹⁵ Ibid, p. 93, apud Torrubia, Crónica...

tividad de Gante y Tecto habrá de mostrar de manera clara su adhesión a la causa apostólica milenarista. En lugar de salir a evangelizar a los indígenas que conquista Cortés en sus frecuentes viajes, tratando de utilizar el castellano, permanecieron en lo que fuera el palacio del rey Nezahualcóyotl para aprender el náhuatl y estar preparados para iniciar su labor en la lengua de los que querían convertir.

Este primer gesto franciscano revela la posición de la orden los próximos 50 años respecto a las culturas mesoamericanas: respeto profundo por ellas, interés enorme por conocer sus orígenes, inclusive el de inventar teorías que parecen descabelladas a primera lectura pero que después -dentro de un contexto milenarista- no lo son tanto, como el de suponer que Quetzalcóatl era el mismísimo Santo Tomás, que en su peregrinar habría llegado a tierras americanas. Esto se explica claramente porque era necesario insertar a las culturas indígenas en la genealogía adánica, para que pudieran ser auténticos "hijos de Dios", con alma que pudiera ser salvada.

A ese respecto, es obligatorio recordar la posición tomada por Isabel la Católica a diferencia de la Iglesia, ya que la reina desde finales del siglo XV sostuvo audazmente que los indígenas que le había presentado Colón "si tenían alma". No hay que olvidar que hasta avanzado el siguiente siglo, en 1537, el papa Paulo III en la bula Sublimis Deus¹⁶ aceptó finalmente que

¹⁶ Mariano Cuevas, Historia de la Iglesia en México, vol. I, México, 1928, p. 235-237, apud, Lino Gómez Canedo, "¿Hombres o bestias? (Nuevo examen crítico de un viejo tópico)", Estudios de Historia Novohispana, vol. I, México, UNAM, Instituto de In-

los indígenas eran hombres racionales; esto es, después de casi veinte años que había caído la gran Tenochtitlan y cuando ya había tomado posesión el primer virrey de la Nueva España¹⁷.

Para los franciscanos no había duda: los indígenas no eran animales sin razón, tenían un alma que era necesario salvar y por tanto susceptibles de recibir el evangelio. Y ¿cómo no, si entre ellos y los frailes habría de construirse el nuevo mundo de Cristo, la nueva edad del milenio?.

Fue tan firme la convicción franciscana en México que tan tarde como el año de 1594 se asentaba:¹⁸

...Débese considerar esta república de la Nueva España, que consiste de dos naciones, Scilicet, la española y la de los indios. La de los indios es natural, que están en su propia tierra, donde se les promulga el Santo Evangelio y ellos le recibieron de muy gran voluntad... La nación de los españoles es advenediza y acrecentada, que ha venido a seguir su suerte en estos reinos... son repúblicas independientes y es injusticia que se ordene la una a la otra, y que la natural sea sierva de la advenediza y extranjera...¹⁹

vestigaciones Históricas, 1966, p. 40-43.

¹⁷ Para la controversia sobre el considerar a los indios racionales o irracionales vid. Lino Gómez Canedo, op.cit., p. 29-51.

¹⁸ Georges Baudot, op.cit., p. 99, apud. Parecer del P. Provincial y otros religiosos teólogos de la orden de San Francisco, dado a México a 8 de marzo de 1594, acerca de los Indios que se dan en repartimiento a los Españoles, en Cartas de Religiosos, o.c., núm. XXIII, p. 163-167.

¹⁹ Esto es: tan temprano como 1594 y antes, se discutía normalmente el hecho de que México fuera dos países: el de los españoles y el de los indios. El de la "gente de razón" y el de los indios. Y eran los propios franciscanos los que defendían esta posición. Amén, claro, de encomenderos, virreyes, inquisidores, etc. A toda la "gente de razón" convenía esta distinción que implicaba despojar

Después de haber separado a las dos naciones, habría sido posible a los Frailes Menores, y evidentemente bajo su dirección exclusiva, construir con los indios la otra cristiandad, próxima a la pureza evangélica, conforme al reinado del Espíritu Santo... En resumen, un estado indígena y cristiano, no hispanizado, parece haber representado el ideal que inspiraba sus ilusiones de 1524 a 1564.²⁰

De ahí que desde la caída de la gran Tenochtitlan los franciscanos flamencos, catalanes, castellanos y, posteriormente, los italianos y franceses se hayan sumado de manera natural al impetu evangelizador en la Nueva España.

Dentro de esta posición resulta clara la tarea de fray Pedro de Gante que, aun sin hablar bien el castellano, se lanzó a la tarea de evangelización, pues ésta habría de realizarse en náhuatl, idioma que llegó a dominar de manera magistral, cosa que jamás logró con el español.

Fray Pedro se instaló en el calmécac de Texcoco en 1523 y ahí empezó su tarea pedagógica que habría de llevar hasta San José de los Naturales, en la ciudad de México, y al Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco. Este fraile tomó con naturalidad la institución del calmécac, cambió algunas cosas pero continuó con sus mismos métodos, actitud que después habría de describir el propio Sahagún:

(...) como hallamos que en su república antigua criaban los muchachos y las muchachas en los templos, y allí los disciplinaban y enseñaban la cultura de sus dioses y la sujeción a su república, tomamos aquel estilo de criar a los

a los indígenas de su país.

²⁰ Baudot, op. cit, p 95

muchachos en nuestras casas y dormían en la casa que para ellos estaba edificada junto a la nuestra (...)²¹

Si se observa el audaz catecismo de fray Pedro de Gante²², se advierte de inmediato que es una especie de código -dibujado por algún tlacuilo-, solamente que sus semas de significación pertenecen ya a la cultura europea. Esto es, fray Pedro no se inhibió de tomar el sistema de comunicación de los códigos prehispánicos. Esta actitud la encontraremos en todos los ámbitos: se aceptó el calmécac, el código, el enorme patio prehispánico cuadrado con sus cuatro adoratorios en las esquinas, inclusive el náhuatl como lengua franca del nuevo reino de Dios sobre la tierra.

Dentro de esta actitud se entiende perfectamente que tan temprano como 1528 haya surgido un franciscano con la idea de realizar estudios etnográficos serios sobre las culturas.

Las obras de fray Andrés de Olmos primero, Motolinía después, el franciscano anónimo de la Relación de Michoacán, fray Francisco de las Navas y, finalmente, el monumental trabajo de fray Bernardino de Sahagún indican claramente la decisión seria de los religiosos de reconstruir y preservar el pasado mesoamericano.²³

²¹ Bernardino de Sahagún, Historia general de las cosas de Nueva España, México, Porrúa, 1956, tomo III, libro X, p. 161.

²² Publicado en edición facsimilar por la Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1989.

²³ Amos Segala, Literatura náhuatl; fuentes, identidades, representaciones, México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990 (Los noventa, 49), p. 95.

La actitud de absoluta confianza en que lo que sucedía no era otra cosa sino el cumplimiento de las profecías joaquinianas, les daría una seguridad en sí mismos y en la validez de su labor de evangelización, que no les asombrarían los acontecimientos casi milagrosos que su paso suscitara.

Por ejemplo, el hecho de que miles de indígenas materialmente los hayan perseguido para recibir el bautizo. ¿Por qué no, si Dios mismo había trazado la marcha de los acontecimientos? ¿Por qué no, si todo estaba previsto por Joaquín de Fiore, San Francisco, Pedro de Juan Olívio? Este comportamiento de los neófitos les resultaba a los propios frailes extraordinario, pero pensaban que se trataba de la intervención directa de Dios, que quería que se evangelizaran estas tierras para poder arribar a la escatología.

6.2.2. La visión de la "gente de razón"

Decía yo que los franciscanos se atrevieron a entrar en los territorios indígenas sin que nadie los acompañara: descalzos, con hábitos raídos, pidiendo limosna a los indígenas y sonriendo, porque tenían la absoluta certeza de que estaban en lo justo. Sin ofender a nadie porque sabían que estaban construyendo el nuevo mundo en el mundo nuevo; porque entre todos vivían ya el sueño del milenio, el sueño del reino de Dios sobre la tierra.

Cuando fray Pedro de Gante se encontraba en Texcoco, recibió la noticia de la llegada de la misión evangélica que representaba el inicio de la nueva era: doce apóstoles de San Francisco que

seguían los entusiasmos enigmáticos de San Juan en el Apocalipsis. Hoy día quizá resulte absurdo, pero para ellos era claro, coherente, entusiasmante.

Los Doce salieron de Belvis -el pueblecito medieval extremeño construido al pie del ciclópeo castillo medieval-descalzos, y caminaron hasta Andalucía. Después de tres meses de travesía llegaron a Veracruz; luego, entraron a la destruida Tenochtitlan.

Ahí, ante los atónitos indígenas, Quetzalcóatl-Cortés se bajó del caballo y besó la mano de fray Martín de Valencia, ante la sonrisa de Motolinia, Fuensalida, Ciudad Rodrigo y los otros frailes descalzos. Con la presencia de la mayoría de los tlatohque del valle que se presentaron haciendo gala del más enorme lujo, Quetzalcóatl-Cortés se hincó ante estos teopixque; los entronizó, les dio toda la autoridad: representaban los nuevos sacerdotes por orden, mandato y decisión de Quetzalcóatl-Cortés. la nueva jerarquía eclesiástica. Seguramente la noticia corrió como reguero de pólvora por los dos valles: llegaron los nuevos teopixque de Quetzalcóatl.

Cuando se encuentran los Doce con fray Pedro de Gante y Fray Juan de Tecto que se encontraban en Texcoco desde dos años atrás, los recién llegados le reprochan a él y sus compañeros que no hayan iniciado la tarea de evangelización, a lo que Tecto respondió audazmente:

"Aprendemos la teología que de todo punto ignoró S. Augustin," llamando teología a la lengua de los indios, y dándoles a

entender el provecho grande que de saber la lengua de los naturales se había de sacar.²⁴ Lo cual no podrían hacer nunca fray Martín de Valencia (que murió sin poder hablar en náhuatl) y el propio fray Juan de Zumárraga, quien 12 años después escribió desesperado al rey pidiendo autorización de comunicarse con los indios en latín, ya que no había podido aprender el idioma mexicano.

Fray Pedro de Gante se dedicó con decisión a unirse al mundo de Texcoco: a vivir en su calmécac (lugar lógico para un teopixque), ahí aprendió "los himnos de sus dioses" que seguían cantando normalmente, a estudiar la labor de los tlacuilos y su técnica de realización de los códices (de donde sacó su catecismo que es un códice), a aprender sus huehuetlatolli que con Olmos y Sahagún habría de salvar para la historia. Para 1524 ya había fijado los principios básicos de lo que habría de ser la "metodología franciscana", gracias a la cual se realizaría la contradictoria empresa que ellos llamaron ingenuamente "evangelización" y que fue varias cosas según el punto de vista que se observe. Uno de esos puntos podría ser el mio: la muy acelerada desarticulación del tlatecpangui, estremecedor proceso al que contribuyeron la multiplicidad de lecturas de los hechos.

Afortunadamente, se cuenta con el catecismo de Gante: ni una sola palabra en castellano, sólo dibujos de tlacuilo representando a Dios, la Virgen, el Espíritu Santo. Con ese libro en náhuatl, fray Pedro enseñaba a los indios que escuchaban

²⁴ Gerónimo de Mendieta, Historia eclesiástica indiana, México, Porrúa, 1980 (Biblioteca Porrúa, 46), p. 606.

ávidamente sus palabras: se enteraron de que Quetzalcóatl-Cortés lo entronizó como a uno de sus sacerdotes, y un pueblo tan infinitamente religioso se refugió de inmediato en los sacerdotes que les habrían de enseñar la nueva religión de Quetzalcóatl, los nuevos ritos, los nuevos himnos. Años después fray Pedro escribía a su sobrino Felipe II:²⁵

(...) hice llamar á todos los convidados de toda la tierra, de veinte leguas alrededor de México para que viniesen á la fiesta de la Natividad de Cristo nuestro Redemptor, (...) y unos venian de siete y ocho leguas, en hamacas enfermos, y otros de seis y diez por agua (...)

Venian de tan lejos porque todo el mundo conocia el ritual de panquetzaliztli, muy diferente al suyo, en el que se representaba en el Templo Mayor el nacimiento de Huitzilopochtli: una diosa virgen (Coatlicue), embarazada de manera mágica, daba a luz de manera mágica también, a un dios niño, Huitzilopochtli. Por este motivo, un rey, Moctezuma, que era rey y mago, iniciaba una simbólica peregrinación desde su palacio hasta el Templo Mayor para llevarle regalos a la diosa madre y al Niño Dios, acompañado por sus dos sacerdotes principales.

Ahora la representación consistía en tres reyes magos que realizaban una simbólica peregrinación para encontrar a la diosa Virgen María que acababa de dar a luz de manera mágica -virgen antes del parto, en él, después de él-, a un Niño Dios, después de un embarazo mágico provocado por el Espíritu Santo.

²⁵ Othón Arróniz, Teatro de evangelización en Nueva España, México, UNAM, 1979, p. 31-32, apud "Carta de fray Pedro de Gante al Rey Felipe II", en García Icazbalceta: Nueva colección de documentos para la historia de México, México, 1886, vol. II, p. 223.

¡Qué cercanas las historias!... Claro, los trajes cambiaron: en vez de la falda de mazorcas y calaveras, la diosa virgen tiene un manto azul, el niño en vez de penacho está desnudo, son tres emperadores (tlatoque) en vez de uno... Pero en el fondo -pienso como gente de teatro- ¡qué semejantes las representaciones!, ¡qué cercanas a mi experiencia! Me faltaría quizá la pequeña huella de Huitzilopochtli en la masa, pero -en cambio- la representación escénica tiene un nuevo elemento: el teopixque-fraile sonríe. Porque siempre está al frente de la ¿representación? ¿ceremonia? que se llama neixcuitilli y me explica la ¿ceremonia? ¿representación? y se dirige a mí personalmente, a pesar de que soy macehual y me hace sentir que me tiene amor... a mí que soy pobre, humilde y estoy confuso porque durante toda mi vida me han estado anunciando que todo esto iba a suceder: que regresaría el dios Quetzalcóatl con sus servidores e ixiptlas y entonces el sol se acabaría y el mundo estaría en peligro de perecer. Y de repente sucede, y en unos cuantos meses muere Moctezuma y la furia del ixiptla de Quetzalcóatl destruye de una manera escalofriante los templos de Tezcatlipoca, de una manera que se llama bombazos y yo no entiendo. Y Tezcatlipoca y los demás dioses aterrados por la furia de Quetzalcóatl quedan callados y sus sacerdotes salen huyendo de Tenochtitlan y Coyoacan y Tezcoco y dejan abandonados los templos para que los destruya Quetzalcóatl. Y ante mis ojos veo cómo se derrumba el imperio azteca que no forma parte real de mi tlatocáyotl, ni de mi calpulli, ni de mi propio tiempo y de mi historia; los aztecas que durante cien años me han impuesto tributos y sacrificios.

Y los teopixque de Quetzalcóatl, al enseñarme su primera ¿ceremonia? ¿representación?, en vez de exigirme el cuerpo de mi hijo para ser sacrificado, me hablan de amor, me sonrien y se dirigen a mí en náhuatl -todavía torpe, que me hace sonreír un poco, pero que le entiendo... no necesito intérpretes para entenderlo. Cortés y sus cuatrocientos nunca se han dirigido a mí en náhuatl sino en castellano: yo tengo la obligación de entender su idioma, tan extraño, lleno de sonidos que no puedo decir con mi boca. Los teopixque-frailes me hablan en mi lengua, no en "castilla", y me enseñan figuras en su librito que me recuerda los códices que me mostraban solemnemente en el calmécac los teopixque de Tezcatlipoca. Me sonrien y me piden una limosna para comer -como me la pedían los negros sacerdotes de Tezcatlipoca-, pero con los ojos llenos de amor y esperanza. ¿Cómo no amarlos? ¿Cómo no aceptar su sencilla ceremonia de echarme agua en la cabeza y ya con eso me van a proteger de la furia de Tezcatlipoca, y Quetzalcóatl me va a proteger y voy a estar integrado al mundo otra vez?

La gente habla de pueblo en pueblo alrededor de la gigantesca laguna y alrededor de los volcanes: los teopixque no matan, sonrien: piden limosna sonriendo. Uno de los primeros que llegó, fray Pedro de Gante, hizo un neixcuitilli, un ejemplo, una representación del nacimiento de... y de repente las palabras se confunden... del nacimiento de... ¿de quién? ¿de Huitzilopochtli, el niño Dios, niño hijo de la diosa virgen Coatlicue, o de Cristo, el Dios niño, hijo de la diosa Virgen Maria? Es el Dios de los teopixque nuevos... Y llegamos y lo adoramos en náhuatl.

"Gaspar: ¡Tlacatlé, totecuyoyé, tlazochalchiuhtlé, quetzalé, teoxihuetlé, maquiztlé!

Gaspar: ¡Noble señor nuestro, jade precioso, pluma de quetzal, turquesa, pulsera".²⁶

El fraile llevó a cabo este neixcuitilli en náhuatl, representando escénicamente a la Virgen, San José, el ángel y los reyes magos; en él cantaron ángeles católicos en náhuatl: teatro mexicano ya; no español, no azteca: mexicano.

(...) como yo vi esto y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la Ley de Dios y de la fe, y cómo Dios se hizo hombre por salvar el linaje humano, y cómo nació de la Virgen María, quedando ella pura é sin mácula; y esto dos meses poco más ó menos antes de la Natividad de Cristo, y también díles libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas, porque así se usaba entre ellos, conforme á los bailes y á los cantares que ellos cantaban (...)²⁷

¿Quiénes lo cantaron? Mancebos educados en el telpochcalli de Nezahualcóyotl, vestidos con sencillas batas blancas de manta cosidas por ellos mismos y adornadas con alas de pluma. De pluma, precisamente en un mundo que se distinguía por su maravillosa capacidad de fabricar mosaicos y figuras de pluma. Las alas de esos mancebos deben haber maravillado al propio fray Pedro.

¿Cómo lo representaron? "Conforme a los bailes y los cantares que ellos estaban acostumbrados a cantar en sus ceremonias", nos dice fray Pedro. Seguramente un coro prodigioso que le

²⁶ Escena donde el rey mago Gaspar se presenta a adorar al Niño Dios, de la obra "La adoración de los reyes". Texto náhuatl recopilado por Francisco del Paso y Troncoso, traducción de Librado Silva.

²⁷ Othón Arróniz, ibid.

dio dimensión excepcional a los versos que fray Pedro habrá sugerido al epcohua tepitoc-ton

El oficio del sacerdote de epcohua tepitoc-ton era el siguiente: disponía lo referente a los cantos. Cuando alguien componía cantos, se lo decía a él para que presentara, diera órdenes a los cantores, de modo que fueran a cantar a su casa. Cuando alguien componía cantos, él daba su fallo acerca de ellos.²⁸

Los mancebos -¿cuántos habrán sido? Las noticias que tenemos es que cantaban este tipo de himnos cientos de personas y en ocasiones hasta miles. Decenas, por lo menos, de mancebos cantándole y bailándole en un espectáculo maravilloso al Niño Dios Cristo-Quetzalcóatl que nace de su madre Tonantzin María. Cantando y bailando de manera perfecta como durante milenios los habitantes de Mesoamérica habían cantado y bailado al nacimiento de sus dioses.

Para fray Pedro era una sencilla representación escénica realizada de manera tan espectacular y prodigiosa que en España nadie podría creerlo. Allá apenas unos cuantos campesinos bailaban torpemente y torpemente cantaban villancicos al pesebre. Aquí, cientos de mancebos perfectamente entrenados durante años y años cantan y bailan de manera prodigiosa pero en náhuatl... al dios Cristo... pero en náhuatl... "Dos meses antes poco más o menos de la navidad" tuvieron todo el tiempo necesario para realizar una ¿ceremonia? ¿representación? Para fray Pedro una representación muy bella pero sin valor teológico; para los que

²⁸ Códice Matritense del Real Palacio, f. 260r, según lo cita Amos Segala, op.cit., p. 81.

venían de seis y 20 leguas a la redonda con sus enfermos, una ceremonia. Una nueva ceremonia dedicada a Quetzalcóatl que iniciaba su tiempo de dominio sobre el cemanáhuac.

La presencia de los enfermos que fray Pedro señala tan claramente nos hace ver que este evento tiene ya dos lecturas: la del fraile: una sencilla representación de navidad de cómo los ángeles adoraron la llegada del Niño Dios; para los indígenas: una ceremonia sagrada, un ritual fundamental en el que se celebra el nacimiento del dios.

Teatro mexicano, ni ceremonia española solamente, ni ritual azteca solamente: teatro mexicano.

Esta doble lectura, que se presenta con claridad meridiana en esta primera representación, a la que podemos calificar como el punto de partida de todo el grandioso movimiento de teatro evangelizador idolátrico, habrá de mantenerse durante todo el siglo XVI y el XVII y los que sigan hasta nuestros días. T a n debilitado y todo, el teatro ritual popular mexicano en nuestra época todavía presenta dos lecturas: una pastorela es una ingenua representación que mueve a risa por su humorismo involuntario -según la gente de razón-; una pastorela es una ceremonia que se "baila" para que haya lluvia o para agradecer que hubo lluvia y hubo cosecha, o para "limpiar" una casa. Y todavía encontraremos nuevas lecturas a estas ceremonias.

Tomando como modelos los himnos traducidos por el padre Garibay me he permitido realizar una investigación in situ, conforme a ella, realicé una reconstrucción hipotética de lo que podría haber sido el himno de fray Pedro. No intenta ser el

himno, quiere solamente dar una visión de un hombre de teatro, para teatristas contemporáneos de cómo pudo ser la primera actividad teatral mexicana. Esto es: mestiza, utilizando elementos de ambas culturas. Lo redacté en castellano, el maestro Librado Silva lo tradujo al náhuatl y de este idioma fue traducido al castellano, de regreso, por la maestra Guadalupe Martínez. Incluyo un fragmento, como nota de pie de página, porque no tiene, no puede tener, la validez científica como para formar parte de una tesis académica. Sin embargo puede resultar útil para el hombre o la mujer de teatro que alguna vez consultaren este trabajo.²⁹

2

9

UNA RECONSTRUCCION HIPOTETICA DEL HIMNO DE FRAY PEDRO DE GANTE.

En Belem, por el rumbo por el que nace Tonatiuh
habitaba una mujer
tenía su casa una mujer sagrada
llamada María, la virgen.
Casada estaba con un ancianito, José
tenía boda con un ancianito bueno llamado José.
Y un día, el dios Espiritu Santo
en la forma de una palomita blanca,
como una bola de blancas plumas finas
llegó hasta su pecho y la embarazó.
La diosa María quedó encinta
de manera milagrosa por la presencia del Espiritu Santo
Y un día, un ángel venido del cielo trece
con sus alas blancas se apareció ante la mujer sagrada
y le dijo: bendita seas tú, María,
y bendito sea el fruto de tu vientre
el niño Dios que habrá de nacer y que habrá de llamarse Jesús.
Ella se hincó ante las palabras del espíritu blanco con alas
que venía desde el cielo trece y aceptó humildemente
el anuncio de su embarazo sagrado.

Y el viejecito José, que era el marido de la mujer sagrada virgen
la cuidó con cariño, durante cuatro veces veinte días
y otra vez regresó el espíritu blanco -ángel- y habló con ella y
le dijo:
Dios te salve, María, llena eres de gracia
bendita eres entre todas las mujeres
y bendito será el fruto de tu vientre: el niño Dios Jesús.

Ahora bien, el actor profesional que unos meses antes había impersonificado a la diosa Toci en su solemne ceremonia, después de que el ixiptla de la diosa había sufrido el ritual cruento de pasaje, puede haber representado a la virgen María; algunos de los muchos "farsantes" que nos describen los frailes en sus crónicas podría haber hecho el papel de "viejito"; quizá fray Pedro incluyó a tres actores más realizando la impersonificación de los tres reyes magos pero... ¿y los demás cientos de tlamacazqui que rondaban ansiosos el calmécac del que habían huido los sacerdotes de Tezcatlipoca dejándoles el lugar a fray Pedro? ¿Y los otros?, los que fueron adiestrados durante toda su vida para tomar parte en los rituales -y vuelvo a pensar como gente de teatro-, ¿por qué unos y no todos? Hay que recurrir al teopixque fray Pedro para pedirle que lo dejen a uno tomar parte en el ritual." Para eso fui educado. Para eso durante años y años

Y el viejecito José que era el marido de la mujer sagrada virgen la cuidó con respeto durante cuatro veces veinte días. Y entonces sucedió que el tlatoani Herodes de esa tierra ordenó que todos los habitantes fueran a apuntarse en un códice para que él pudiera saber con cuánta gente contaba su calpulli. María y José estaban muy asustados estaban muy atemorizados el corazón les temblaba como un animal pequeño.

Y el ángel que venía del cielo trece le pudo conseguir un burrito pequeño blanco, como un ciervo grande para que en él viajara la virgen sagrada para que no fuera a sangrar de los pies. Y entonces empezaron a caminar.

Primera caminata de la virgen y San José guiados por el mancebo que hacia el ángel, posiblemente por el espacio en el que se estaba construyendo el patio de la construcción que sería dos años más tarde el convento de Texcoco. Etcétera.

he hecho todo tipo de sacrificios. ¡Déjenme hacerlo! Tengo derecho".

Seguramente fray Pedro de Gante, ante este entusiasmo, acepta. Así como incorporó con absoluta naturalidad el calmécac a sus formas de trabajo y el código a su catecismo, y posteriormente la propia pirámide a la capilla abierta de segundo nivel y la plaza prehispánica al patio franciscano, así admitió a todos los que hacían representaciones rituales para usar el mejor recurso didáctico y propedéutico conocido: el teatro. En la primavera de 1525 y ante el éxito del Himno debió representarse inmediatamente otra obra, ¿la caída de Adán y Eva? Parecería lógico... después del nacimiento de Cristo... después del tono dulce de los reyes magos... Contamos con maravillosas descripciones insertas en el libro de Motolinia diez años después de estas obras de teatro realizadas en un tono dulce y gentil. Ahí³⁰ se indica que el 24 de junio de 1538 se representó: La anunciación de la natividad de San Juan Bautista, La anunciación de Nuestra Señora y La visitación de Nuestra Señora a Santa Elisabet. Posteriormente se señala en el mismo libro que el 16 de abril de 1539 tuvo lugar la escenificación de La caída de nuestros primeros padres:

Tenían cerca de la puerta del hospital aparejado para representar un auto, que fue la caída de nuestros primeros padres, y al parecer de todos los que lo vieron fue una de las cosas notables que se han hecho en la Nueva España. Estaba tan adornada la morada de Adán y Eva, que bien parecía paraíso de la tierra, con diversos árboles con frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro; en los árboles mucha

³⁰ Toribio de Benavente Motolinia, op.cit., p. 63.

diversidad de aves, desde búho y otras aves de rapiña, hasta pajaritos pequeños, y sobre todo tenía muy muchos papagayos, y era tanto el hablar y gritar que tenían, que a veces estorbaban la representación (.....) Este auto fue representado por los indios en su propia lengua, y así muchos de ellos tuvieron lágrimas y mucho sentimiento, en especial cuando Adán fue desterrado y puesto en el mundo.³¹

Muy semejantes tienen que haber sido los humildes comienzos en Texcoco.

Para mediados de 1525, los franciscanos empezaron a distribuirse alrededor de los volcanes para iniciar la tarea de evangelización. Se lanzaron por las ciudades que formaban el gigantesco complejo conurbado, a practicar los muy rudimentarios rituales católicos que les permitían las circunstancias, especialmente el bautizo.

Hay que recordar que entre la religión católica occidental y el gran complejo religioso de los valles y del Anáhuac, se daba una serie de coincidencias que parece asombrosa:

Los mexicanos creían en la divinidad (para ellos Ometeuhtli: Señor Dos); en la creación del hombre por los dioses; en una diosa madre (Tonantzin), en santos heroicos Topiltzin-Quetzalcóatl; en espíritus buenos y malos; en mandamientos, milagros, la confesión, la penitencia y la comunión; en lugares santos y peregrinaciones; y en una vida
d e s p u é s d e l a m u e r t e .³²

Esto nos dice Horcasitas y añado yo: y en la sacralidad absoluta de la cruz. Pero estas similitudes religiosas serán productivas porque la religión mesoamericana tenía la característica de la

³¹ Ibid., p. 65-67.

³² Fernando Horcasitas, El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna, México, UNAM, 1974, p. 74-75.

flexibilidad "El culto del jaguar venía de la zona tropical del sureste, la metalurgia probablemente de la región Guerrero-Oaxaca (...), el culto de Tlazolteotl de la Huasteca."³³ Aquí yo añadiría el culto de Huitzilopochtli de las regiones áridas chichimecas.

La religión católica se basa esencialmente en el dogma como piedra de fe que inmoviliza la concepción teológica. La compleja religión mesoamericana funcionaba de manera exactamente contraria: la presidía el concepto del movimiento universal, el ollín. El cambio era la ley suprema entronizada por Ometéotl que resultaba ser la conjugación armónica de la dualidad complementaria y contradictoria.

Estas similitudes exteriores ayudaron enormemente a la labor que los franciscanos desarrollaron en los valles, sin ninguna cortapisa por parte de los indígenas, durante los próximos 15 años. Los valles habían quedado desquiciados políticamente por la derrota de los aztecas; pero la vida civil prosiguió. Insisto: sólo la enorme confusión teológica que habría producido la desarticulación y desautorización del tlatecpangui nos puede ayudar a entender estos quince o veinte primeros años de contacto.

Fray Martín de Valencia, autoridad provisional del grupo de los Doce, dispuso que se distribuyeran en cuatro grupos y que se instalaran en Texcoco, Huejotzingo, Tlaxcala y Tenochtitlan. Las actividades desarrolladas por los grupos fueron obligatoriamente

³³ Ibid., p. 57.

limitadas, ya que de los 13 frailes el único que podía hablar el náhuatl era fray Pedro de Gante.

¡Doce frailes que no hablaban náhuatl para convertir a un millón de personas!

Las andanzas de estos pequeños grupos de desharrapados teopixque-frailes por los cuatro grandes centros urbanos y las pequeñas poblaciones que formaban las respectivas conurbaciones deben haber provocado asombro, y en ocasiones hasta risa, ya que por medio de gestos trataban de explicar que Dios estaba en el cielo -¿cuál de los 13 cielos en los que creían los indígenas?- y que el diablo moraba en el infierno abajo de la tierra: el infierno, la morada de las llamas -cuando para el indígena el Mictlan (lugar de muertos) era un lugar frío y húmedo.

Se sabe que fray Martín de Valencia en Tlalmanalco, Ciudad Rodrigo en Tlaxcala, y otros, siguieron el patrón establecido por fray Pedro de Gante: catecismos que parecen códigos, grandes telones didácticos que tanto se parecen a los murales teológicos de los templos prehispánicos; himnos en náhuatl representando acciones católicas, colegios de niños que en realidad son calmécac, capillas abiertas de segundo nivel que en realidad son pirámides.

Los religiosos se asentaron en las ciudades que eran centros de adoración de los dioses prehispánicos, pues era necesario extirpar al demonio de estas tierras para que floreciera el sueño milenarista. Cholula, Tlaxcala, Atlixco, Huejotzingo, Tecalli, Tepeyacac: en cada una de ellas el solitario franciscano se encontró a los mismos cientos de actores, bailarines, cantantes

que querían seguir ejerciendo su oficio. ¿Hay que admirarnos de que en unos cuantos meses se haya desarrollado el movimiento de teatro más importante del planeta en el siglo XVI? Asombroso sería que no hubiera sido así. Era un teatro sin dramaturgos conocidos: lo último que hubiera faltado era que un franciscano milenarista se peleara por los derechos de autor o que un tlamatinime, cuyo oficio de inventar himnos a los dioses era considerado una misión sagrada, se pusiera a firmarlos. Lo que existía era un muy notable impulso de colaboración: "Las inconguitudes que hablamos en los sermones (...) ellos nos las enmiendan; y cualquier cosa que se ha de convertir en su lengua, si no va con ellos examinada, no puede ir sin defecto", nos avisa Sahagún.³⁴

Los textos nacen de las indicaciones de los franciscanos y de la pluma asombrosa de los tlacuilos que ya para estos momentos están empezando a aprender a escribir en náhuatl. Se complementan con los sermones del franciscano para los que las representaciones eran neixcuitilli. Esto es: ejemplos, ilustraciones. Ahí hay una pista más. Al consultar los sermonarios en náhuatl de Sahagún y de fray Juan Bautista, se verán los parlamentos exactos con los que iniciaba cada obra. Esto es, el franciscano comenzaba la representación diciendo qué se vería y con qué sentido; de hecho, era "su" sermón y en función de eso, continuaba con naturalidad interrumpiendo la obra, y al terminar, hacía una reflexión moral sobre lo que se había visto.

³⁴ Citado por Amos Segala, op.cit., p. 111.

Afortunadamente se cuenta con un parlamento de esta naturaleza en la obra El día del juicio final, cuando al concluir el sacerdote dice:

"Teopixqui: ;Notlazopilhuané, cristianome, Dios itlachihualtztzinhuané! Ca ye ohuanquimotillique in tetzauhtlamahuizolli. Ca melahuac ca teamopan icuillihtoc. Ma ximatican, ximozcalica, ximotezcahuican in yuhqui ipan omochiuh inamoanpoauh macamo noyuhqui amopan mochihuaz. Ca machiotl, octacatl technomaquilia in totecuyo Dios.

Sacerdote: ;Oh, amados hijos míos, oh cristianos, oh criaturas de Dios! Y habéis visto esta cosa terrible, espantosa. Y todo es verdad, pues está escrito en los libros sagrados. ;Sabed, despertad, mirad en vuestro propio espejo! Para que lo que sucedió (en la comedia) no os vaya a pasar. Esta lección, este ejemplo, nos lo da Dios."³⁵

La noticia de los nuevos rituales tiene que haberse extendido rápidamente entre los asentamientos de los dos valles, que se encontraban perfectamente comunicados. Para las visitas que los franciscanos se hacían entre sí, (recordemos que una de las reglas de construcción de los conventos era que no estuvieran más lejanos entre sí que lo que pudiera andar un hombre a caballo en un día) en estos momentos febriles y llenos de felicidad y esperanza milenarista, el hecho de que las representaciones teatrales entusiasaban a los indígenas debió haber sido una magnífica noticia.

Obviamente el representar el nacimiento del Niño Dios en un "nacimiento" o Belén -como lo había inventado San Francisco- era una actividad perfectamente aceptable dentro del nuevo reino del milenio y lo mismo sucedía con las representaciones de La caída

³⁵ Fernando Horcasitas, op.cit., p. 590, 591.

de Adán y Eva, La anunciación a María, La visita a Santa Isabel y El nacimiento de San Juan Bautista.

Las primeras fundaciones conventuales fueron, en 1524, México, Tlatelolco, Texcoco, Tlaxcala y Huejotzingo, para 1525, Cuernavaca y Xochimilco; y, en medio de las fundaciones grandes, una enorme cantidad de pueblecitos: Oxtotipac, Tepetzotlán, Tochimilco, empezaron a levantar adoratorios católicos. En cada una de estas fundaciones había cientos de profesionales del teatro que se lanzaban ávidos a representar lo que se había hecho en el convento de junto. Y cada quien añadía, quitaba, adicionaba, modificaba. Aquel que tenía organizado en su calpulli un coro que sabía cantar en la festividad de Coatlicue, lo hacía actuar para la Virgen María y el que dirigía a un grupo para bailar en honor de Xipe Totec, hacía que bailara como diablos del infierno, como ánimas del purgatorio o como soldados romanos que persiguen a los reyes magos.

Recordemos la multicitada noticia de Bernal de que se había organizado una magnífica celebración indígena de moros y cristianos en Coatzacoalcos en 1524.³⁶

El mismo Bernal registró que para 1538 se celebraron guerras fingidas en el zócalo de la ciudad:

(...) en mitad de la misma plaza mayor (...) quiero decir cómo estaban en una emboscada metidas dos capitánias de turcos muy al natural, a la turquesa, con riquísimos vestidos de seda y de carmesí y grana con mucho oro y ricas

³⁶ Bernal Díaz del Castillo, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, México, Porrúa, 1977 (Biblioteca Porrúa, 7), tomo II, p. 191.

caperuzas, como ellos los traen en su tierra, y todos a caballo (...) Ya que llevaban los turcos los ganados y pastores, salen los comendadores y tienen una batalla entre los unos y los otros, que les quitaron la presa del ganado; y vienen otros escuadrones de turcos por otra parte sobre Rodas, y tienen otras batallas con los comendadores, y prendieron muchos de los turcos; y sobre esto, luego sueltan toros bravos para despartirlos.³⁷

De repente en los valles todo se había vuelto teatro: momento prodigioso de verdadero encuentro cultural para realizar un producto nuevo, mestizo, único, gran teatro del reino de Dios en el milenio de este Nuevo Mundo.

La región ocupada por los franciscanos era un río de palabras, colores, danzas, cantos, himnos, máscaras, tapetes de flores, arcos floridos, capillas abiertas, conventos en construcción, sermonarios en náhuatl, cientos de actores que cantaban, bailaban y recitaban tan ordenadamente como hacia unos cuantos años realizaban las 40 maquetas del tlatecpangui en honor de Huitzilopochtli, Quetzalcóatl, Camaxtle, Xipe Totec, Coatlicue. Ahora empiezan a hacerlo en honor de Cristo, la Virgen, Dios Padre, San Miguel, etcétera.

La absoluta certeza con la que uno o dos franciscanos entraban a un pueblo totalmente desconocido, se dirigían con tranquilidad a la plaza ceremonial, se encaramaban rápidamente por la pirámide principal, derrumbaban las figuras de los dioses prehispánicos -destrozaban los "bultos", que eran los dioses-, instalaban en su lugar cruces; bajaban, iniciaban la tarea del bautizo, pedían limosna con naturalidad, sin que uno solo de los

³⁷ Ibid., p. 312.

habitantes del lugar protestara o intentara matarlos, nos resulta absolutamente increíble sin tomar en cuenta las profecías del regreso de Quetzalcóatl y las profecías de la certeza de la organización de un "mundo nuevo" de De Fiore.

Los franciscanos se sentían transmisores legales de la "buena nueva" del evangelio cristiano. Para ofrecer esa buena nueva a los que ellos creían que la esperaban, utilizaban un arma principal: el sermón, la palabra. Los himnos y representaciones que se dieron a partir del himno teatral de fray Pedro de Gante estaban considerados por el franciscano como ilustraciones con una lectura unívoca del sermón. El nombre neixcuitilli quiere decir "ejemplo". No podía haber equivocación.

Ahora bien, otra coincidencia asombrosa: la enorme mayoría de la trama moral, sumamente rígida, que mantenía en estrechísima relación a los miembros de las diversas tlatocáyotl se daba a través del muy hermoso sistema de los huehuetlatolli. Discursos morales mediante los cuales los mayores enseñaban a los más jóvenes cómo era el mundo, cómo estaba constituida la sociedad, cuáles eran las obligaciones y derechos de cada uno de los miembros del calpulli en su relación con los otros. La intervención del franciscano en el neixcuitilli tiene toda la apariencia de un huehuetlatolli, forma de comunicación que cada uno de los habitantes de Mesoamérica estaba acostumbrado a manejar desde su nacimiento hasta su muerte. Existían huehuetlatolli que la partera decía al recién nacido en el momento del parto, los que los padres decían a los hijos en el momento de llevarlos al calmécac, los que se decían en las bodas,

inclusive existen huehuetlatolli que los viejos decían al nuevo tlatoani en el momento de darle posesión de su cargo.

Es por ello que los largos parlamentos que antecedian, interrumpían y terminaban las obras -dichos casi siempre por el sacerdote en náhuatl o, cuando no podía articularlos claramente, por un ángel- eran tomados con un infinito respeto por la audiencia.

Gracias a todas las circunstancias antes señaladas, en unos cuantos años México generó una forma teatral única en la historia de la cultura humana, con unas características tan definitorias que apenas puede compararse con la importancia de la tragedia y la comedia griegas, con la obra de cinco actos entremezclados con entremeses de la Europa renacentista, con el trazo específico del teatro Noh y unos cuantos ejemplos más en el mundo.

La forma esencialmente mexicana consistió en:

1. Se erige un gigantesco patio ceremonial (heredero de la plaza prehispánica) con cuatro construcciones sagradas dirigidas a cada punto cardinal (las capillas posas); a este patio da la enorme fachada de la iglesia con su gigantesca puerta; a un lado se encuentra la "capilla de peregrinos" o pequeña arcada que es la entrada al convento; a la derecha o a la izquierda de la fachada de la iglesia se establece una capilla abierta de primer o segundo nivel. Recordemos el famoso grabado de Vetancourt ³⁸

³⁸ Se incluye una copia del grabado de Vetancourt como anexo.

2. Se construyen plataformas de una altura de un metro adosadas contra la pared principal. Se adornan profusamente. A la capilla abierta de primer nivel se le teatraliza con flores, pájaros, etcétera; en el caso de existir la capilla abierta de segundo nivel, se le adosa un "peñón" de madera -según los denomina Motolinía-, adornado con plantas naturales y artificiales, jaulas con aves, animales amarrados, velas, musgo, incensarios, heno, platos con comida, etcétera. Exactamente como se adornaban las pirámides para los días de ceremonia, exactamente como adornamos actualmente un "nacimiento" o un altar de muertos. En casi todas las obras vamos a encontrar referencias a esa "pirámide" por la cual se puede subir y bajar y actuar -inclusive- en medio: San Miguel baja en El día del juicio final, Abraham e Isaac suben en El sacrificio de Isaac, los reyes magos suben a adorar a la virgen, Juan Diego sube tres veces al "cerrito" para hablar con la Tonantzin en el Nican mopohua, Cristo y Satán están en lo "alto" y el demonio "cae" dentro del peñón que está hueco, etcétera.

3. Después de convocar al público de grado o por fuerza -inclusive los "fiscales" usaban golpes- el público se acomoda en el gigantesco atrio. Fray Pedro nos avisa que los principales en hamacas y esteras; muchos de ellos traen su propia silla, otros permanecen de pie. Los niños -con la anuencia de los franciscanos- se suben a la barda del patio.

4. Los actores terminan de vestirse bajo la estricta vigilancia del franciscano cuidando que no usen ninguno de los

"amuletos" o cometan alguna "abusión" idolátrica la que -por supuesto- los actores están impacientes por cometer.

Los actores se encuentran dentro de la nave principal o en el interior del convento de donde pasarán a la capilla de peregrinos o se distribuirán por todas las ventanas y salientes de la fachada de la iglesia. Colocación, claro, que recuerda las colocaciones rituales en los diversos niveles de la pirámide mesoamericana.

5. En muchas ocasiones se sucederán acciones teatrales-rituales antes de la propia representación: procesiones de los actores y el público encabezados por el franciscano de capilla posa en capilla posa -siguen la costumbre prehispánica de dedicar las ceremonias a los cuatro rumbos cósmicos- juegos de actores ante el escenario principal e inclusive cantos del propio público, según nos describe el secretario del Padre Ponce ³⁹.

6. Finalmente -seguramente mediante el tañido de una campana a ras del suelo como las que se siguen usando en Sonora, en tanto que los campanarios todavía no estaban permitidos- o el sonido del caracol mesoamericano, se llamaba la atención del público para que se iniciara la experiencia teatral.

Primero, el franciscano se dirigía directamente al público y en un trabajoso náhuatl invocaba el nombre de Dios para justificar la experiencia a la que iba a someter a la audiencia.

³⁹ "En la fiesta de la Epifanía de 1578 el franciscano fray Alonso Ponce presenció una representación de la adoración de los Reyes en Tlaxomulco" Horcasitas; Op. cit. p. 329

Afortunadamente -ya lo he dicho antes- nos quedan muestras de estos introitos, interrupciones y corolarios que, en la mayoría de los casos, eran improvisaciones sobre todo cuando el franciscano era un experto nahuatlato como fuera el caso de fray Pedro y fray Andrés de Olmos. Pero hubo otros como fray Juan de Zumárraga que jamás pudieron llegar a expresarse en náhuatl, para ellos se debe haber inventado la figura del ángel que iniciaba y cerraba las obras.

Transcribo íntegramente uno de estos fragmentos para darle al lector una idea del tono y el ritmo de estos espectáculos tenían. Utilizo la amonestación que abre la obra La educación de los hijos.

Amonestación

(¿San Miguel? ¿Un sacerdote?): ¡Que Dios Nuestro Señor, siempre digno de alabanza, os dé consuelo! En la tierra Nuestra Señora Noble y Soberana nos muestra, nos da el tiempo de su amada y gloriosa compasión. El mundo está lleno desu compasión en todas partes, ahora en el querido y precioso tiempo en que vivimos.

Oh amados, oh buenos hombres: aquí os sigue el que mucho purifica, el que mucho brilla en todas partes del mundo, el amado y glorioso rostro divino. Sale, mana sobre esta reunión espiritual, sobre esta asamblea santa que se ha juntado aquí según las órdenes de Nuestra Madre la Santa Iglesia. Cae como las hojas de los árboles, como el jade precioso, como el oro, como la plata. Relumbra, brilla como el agua que cae gota por gota. Y nosotros lo rechazamos y dejamos que se pierda como flores que se queman cuando se quemán los campos, cuando ya no las necesitamos. ¿Pero acaso sólo son flores las que se pierden? La Amada Madre de Dios exhibe su compasión, se inclina ante nosotros, se humilla. Muestra su tristeza, su llanto. Y nosotros sólo nos desentendemos de sus lágrimas, vertidas aquí en la tierra por nuestros pecados. Sólo se desperdició la preciosa sangre de nuestro bueno y querido Salvador Jesucristo.

Ahora se nos da, se nos muestra la amada y gloriosa pasión a todos nosotros los pecadores. Y el que lo sirva amorosamente y con corazón limpio en la tierra, se le

estimaré mucho y recibirá la felicidad como ahora veréis.
¡Sed paciente un rato, amado pueblo!⁴⁰

Aparentemente, no todas las obras se desarrollaban en ese tono sombrío y amenazante que proponen La educación de los hijos, El pochteca, El día del juicio final, también había obras que sin dejar de ser neixcuitiles tenían un tono mucho más amable como La adoración de los reyes, etcétera.

7. Se desarrollaba el cuerpo de la obra bajo la mirada alerta del franciscano que tendría que vigilar que ni los sacerdotes actores ni los asistentes actores realizaran prácticas idolátricas en medio de las representaciones. Este desarrollo se daría de manera muy esquemática y rigidizada.⁴¹

Obviamente tanto el vestuario como la escenografía era realizada por los propios tlamacazqui. Seguramente el franciscano les dibujaba cómo serían los trajes de los personajes bíblicos o,

⁴⁰ Traducción de Fernando Horcasitas.

⁴¹ He organizado representaciones con actores profesionales en las capillas abiertas de Huaquechula, Tochimilco, Tlalmanalco, etcétera, para tratar de localizar el tipo de actuación que se desarrollaría en estas representaciones. Lo comento a largo en otro lugar. Aquí sólo quiero señalar una experiencia conmovedora: probando la acústica de la capilla abierta de segundo nivel de Huaquechula pedí al actor David Villalpando que recitara desde ahí cualquier parlamento. A él se le ocurrió decir el monólogo de arrepentimiento de la "entretenedora" Lucía de la obra El día del juicio final. Frente a nosotros se había congregado un grupo de habitantes del pueblo, todos nahuaparlantes. Al terminar el monólogo una señora se levantó y airadamente le reclamó a Villalpando que hubiera dicho las palabras de una "cualquiera" en la capilla. El actor le preguntó que dónde debería haberlas dicho y la anciana nahuaparlante fue señalando específicamente dónde debía estar la "entretenedora", dónde los ángeles, dónde Cristo, etc. La muy rígida codificación escénica de las obras evangelizadoras ha sobrevivido a siglos de olvido y desprecio de la "gente de razón" pero ha quedado en la memoria de la raza de los indios mexicanos.

en el mejor de los casos, debe haberles mostrado grabados alusivos. Obviamente los trajes -aunque basados en esos dibujos- deben haber tenido una enorme influencia mesoamericana. En tanto que no quedó dibujo de ninguna de las puestas en escena, a los teatristas del siglo XX no nos queda otro recurso que tratar de realizar reconstrucciones basadas en los testimonios de la época y de los murales pintados en el interior de las iglesias como los que pintó el indígena Juan Gerson en Tecamachalco, de estos espectáculos maravillosos e irrepetibles. Grandes espectáculos apenas comparables con las tragedias griegas, con las obras del teatro noh o con las representaciones del katakali. Por supuesto, muy remotas del tipo de teatro occidental que practicamos en la actualidad.

8. Aparentemente la mayoría de las obras se realizaban de día pero hay noticias muy claras que también se dieron representaciones nocturnas que tendrán que haber sido alumbradas de manera muy rudimentaria.⁴²

9. El efecto en el público era contundente. Amén de los testimonios de la época que describen el "asombro", el "terror", el "maravillarse" del público, la rapidez de la llamada conquista espiritual franciscana nos atestiguan el enorme efecto que deben haber tenido en el público. El haber creado un ethos en la naciente sociedad mestiza que fue el antecedente de las miles de

⁴² Consúltese la descripción del padre Ponce, en: Fernando Horcasitas, op.cit., p. 330.

representaciones pertenecientes al teatro ritual popular mexicano, nos habla también del profundísimo efecto producido en las múltiples audiencias.

Nuestro olvidado local teatral

De ninguna de las maneras quiero decir que la capilla abierta de segundo nivel haya sido la única escenografía usada durante los 50 años en los que se representaron cientos de obras de este tipo, pero a no dudarlo, en ese periodo de extrema libertad de creación, México descubrió -para luego olvidar- el único local teatral arquitectónico esencialmente nuestro: la capilla abierta de segundo nivel aderezada con un "peñón" de madera. Las pruebas arquitectónicas se encuentran por todo el altiplano de México: Tochimilco, Huaquechula, Acolman, Tlalmililolpan, etcétera, son clarísimos ejemplos de esta sorprendente forma arquitectónica que ya no es la pirámide mesoamericana pero que nada tiene que ver con la fachada de la iglesia española: un local teatral arquitectónico verdaderamente mexicano. Disponemos de, por lo menos, cincuenta diseños completamente diferentes de capillas abiertas. Ojalá algún día los arquitectos mexicanos quieran utilizarlas como modelo para llegar a establecer, de nuevo, el local teatral mexicano.

Pocos años después, los teatristas criollos habrán de ir copiando las formas teatrales arquitectónicas europeas. Primero la cazuela, después el teatro italiano de palcos, luego el teatro francés de telar hasta las copias de la arquitectura norteamericana: Teatro Hidalgo, Tepeyac, Xola, San Rafael, Insurgentes, etcétera.

Regreso al franciscano. En su afán de que se entienda claramente este sermón ilustrado, decía yo que el fraile detiene la acción en ocasiones e improvisa en náhuatl dirigiéndose al público. Qué conmoción mundial causó Tadeusz Kantor al utilizar hace diez años este recurso, cuando el teatro mexicano lo inventó hace más de 400.

Al terminar la acción presentada como ejemplo, el franciscano se dirige directamente al público de nuevo, lo bendice y le da las últimas recomendaciones. Obviamente no hay boleto de entrada. Ni el indígena sabía lo que era el dinero, ni el franciscano quería acordarse de él. Los dos participaban en el evento movidos por una profunda convicción religiosa: sin esperar remuneración, sin necesitar de crédito, uno lo hacía impulsado por su sueño milenarista de establecer un "mundo nuevo" en el que se utilizaba el sermón ilustrado para preparar a los integrantes de ese mundo nuevo para que entendieran la parusia, el milenio, la escatología, el apocalipsis, tan remotos todos ellos de las concepciones católicas; el otro lo hacía como "merecimiento" al dios Quetzalcóatl que había arribado. Imposible para nosotros poder llegar a entender estas motivaciones en la actualidad. Lo que sí podemos entender es la conmoción grave que le deben haber provocado este tipo de espectáculos al primer inquisidor que la presencié: "blasfemia sobre blasfemia", debe haber exclamado.

En ese río se encontrarían obras que se fueron uniendo y formando ciclos como las varias versiones de La adoración de los reyes, El día del juicio final. Obras que se perdieron, experimentos que no tuvieron descendencia, ya que servían para un

momento exacto solamente, como El día del juicio final, Las ánimas y los albaceas o El pochteca. Otras obras constituyeron ciclos tan vigorosos que subsisten en náhuatl, otomí y tarasco hasta la fecha: las diversas versiones de La adoración de los reyes, los enfrentamientos entre San Miguel y Luzbel, las guerras fingidas donde se toma simbólicamente Jerusalén y Rodas, el sacrificio de algún dios, etcétera.

En la urgencia de organizar este nuevo mundo milenario, los franciscanos no archivaron, conservaron ni clasificaron las obras. Éstas sirvieron para ilustrar el sermón correspondiente o para luchar contra un concepto en una circunstancia determinada, como El sacrificio de Isaac que se empleó para hablar mal de los sacrificios humanos o El día del juicio final, dedicada a ilustrar cómo sería el fin del milenio franciscano y condenar a las entretenedoras prehispánicas. Es decir, las obras teatrales tuvieron un fin utilitario. Los tlamatinime indígenas las consignaban escuetamente en papeles muy frágiles para los poquisimos ensayos que se tenían (Motolinia nos advierte que escribían una obra en tres días y las montaban en dos, gracias al altísimo nivel profesional de los ejecutantes). Ha sido gracias a esos frágiles papeles que se conservaron un puñado de ellas sin las cuales todo el grandioso movimiento se hubiera sepultado en el olvido.

6.3. Diversidad de los esfuerzos

Con los dioses extranjeros llegaron ritos nuevos sin que las deidades recién llegadas invalidaran a las antiguas. Así, durante esta década prodigiosa aparecieron otros rituales en los valles

como estallidos de flores en la primavera: los reyes adorando a la Virgen, la Virgen platicando con ángeles, los ángeles expulsando a Adán y Eva del paraíso ante la sorna de la serpiente, la serpiente luchando contra San Miguel, San Miguel y Santiago Apóstol como deidades de la guerra, las guerras fingidas en las que "combatían" los ejércitos chichimecas con los austriacos y los huastecos con los italianos; en esas representaciones sagradas San Francisco predicaba a las aves y Dios Padre detenía la mano de Abraham indicando que se habían acabado los sacrificios humanos. Tono dulce, franciscano en el, estilo de Fray Pedro; hasta que en 1528 apareció una variante: Zumárraga y Olmos.

También franciscanos, llegaron a Nueva España en el mismo barco; Zumárraga ya había sido nombrado obispo. Pero a diferencia de los milenaristas de Belvis, ellos venían de Vizcaya, de la caza de brujas (los había nombrado Carlos V para extirpar la idolatría). Y a las brujas se les quemaba en la hoguera. No había perdón. Esta implacabilidad coincidió con elementos del Apocalipsis: la condena absoluta en contra de Jezabel, los alaridos de San Juan en contra de los enemigos.

Por otra parte, vendría el primer enfrentamiento de los franciscanos con el país que proponía Carlos V: México como colonia de España; la Audiencia así lo consideraba. ¿El país milenarista? ¿El nuevo mundo? ¡No señor: la Nueva España! Colonia hecha para sacarle el oro a las minas y a las riquezas naturales todo el jugo que se le pueda sacar. Choque. En 1529 los franciscanos materialmente expulsaron a la primera Audiencia

mandada por la Corona. No querían escuchar a los oidores del gobierno civil. Los echaron. Además, suprimieron el castellano de sus colegios: latín y náhuatl. Qué infinita osadía nos parece en la actualidad. Qué lógico dentro del ritmo de su pensamiento.

Aquel Olmos, que con Zumárraga quemó brujas en Vizcaya y condenó ferozmente a la Jezabel, fue el promotor del espectáculo más importante en ese siglo: El día del juicio final.

Algunos investigadores -como Margarita Mendoza López- le atribuyen a fray Andrés directamente la redacción del texto y consignan El día del juicio final, "primera obra mexicana de fray Andrés de Olmos".

Creo que al respecto de la autoría no podemos establecer más que un criterio casuístico. A la lectura de los textos de Motolinía se advierte claramente -sobre todo por el asombro que muestra ante los espectáculos- que no fue él, el tlacuilo que los redactó. Prefiero adoptar la posición del sistema de gradientes: hubo una estrechísima colaboración entre el franciscano que daba la idea de la obra y el poeta prehispánico que la redactaba. ¿Hasta dónde se dio esta colaboración? Creo que es imposible establecer una tabla rasa.

En los casos de fray Pedro de Gante y fray Andrés de Olmos que llegaron a dominar el náhuatl tan maravillosamente no sería absurdo pensar en una mayor intervención en la redacción del texto; pero en los casos de franciscanos que jamás pudieron llegar a hablar el náhuatl ni siquiera correctamente, es absurdo pensar que pudieren haber redactado directamente los textos.

Los sermonarios que han sobrevivido -como el de Sahagún- proveían al franciscano del desarrollo del sermón en náhuatl. Sabemos, porque nos lo aclara el propio Sahagún, que cada uno lo leía ante sus colaboradores indígenas que le corregían pronunciación y ritmo. Algunos de ellos repetían solamente el sermón escrito por Sahagún, otros, seguramente -como Olmos- ni siquiera necesitaban consultar esos sermonarios, ya que su perfecto dominio del idioma los facultaba para poder improvisar durante el desarrollo del neixcuitilli.

Aquí tocamos otro de los problemas gravísimos con los que la gente de teatro se enfrenta: ninguno de los franciscanos intentó siquiera una cronología o, por lo menos, lista de las obras que se pusieron. Hay que pensar que si en una sola festividad en Tlaxcala en 1538 Motolinía consigna seis obras,⁴³ lo lógico es que durante el año se hubieran puesto unas 20 para celebrar diferentes momentos de la nueva articulación temporal que se gestaba, cruza entre la articulación europea y el tlatecpanqui.

Veinte espectáculos durante los 30 años que constituyeron el momento climático de este movimiento implica, solamente en Tlaxcala, 200 obras. Pero Tlatelolco las realizaba también y si sus habitantes estaban acostumbrados a la celebración de las 40 maquetas del tlatecpanqui anualmente, no es exagerado pensar que se realizaran 20 obras de esta naturaleza, de las que las versiones de El día del juicio final son las únicas que nos han

⁴³ Casas, Bartolomé de las, Apologética historia sumaria, México, UNAM, 1967, tomo I, p. 334.

quedado como pruebas. Y también Texcoco y Cholula y Azapozalco y Cuernavaca y Tochimilco y Huaquechula y... saquemos cuentas. La ritualística indoeuropea generada durante esos primeros años se ha perdido en su enorme mayoría, pero sus espléndidas descendientes nos siguen acompañando como parte esencial de la cultura del México contemporáneo.

6.4. Una cronología hipotética del teatro evangelizador

Tomando en cuenta lo anterior, me atrevo a presentar aquí una maqueta de cómo creo yo que pudiera haberse desarrollado el teatro evangelizador idolátrico de 1525 a 1531. De ahí en adelante la cronología es la aceptada comunmente.

1524. El Himno de fray Pedro de Gante.

1525. Repetición del Himno y aparición de pequeños neixcuitiles en el mismo "tono": La anunciación a María, por ejemplo. Se necesitarían solamente dos actores para reproducir el muy primitivo diálogo y un contingente de ángeles que podría ser enorme o pequeño y, por supuesto, la figura del franciscano explicando quién era la Virgen María, quien el Arcángel Gabriel y qué cosa era la oración a la Virgen.

1526. Posibles versiones diversas en diversos pueblecitos cercanos a Texcoco tanto del Himno cuanto de la Anunciación. Posible aparición de pequeñas obras sobre la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel que tenemos noticia que se puso en Tlaxcala diez años después. Así como La natividad de San Juan Bautista y La anunciación de la natividad de San Juan Bautista.

1527. Más experimentos de esta naturaleza "dulce", quizá por entonces aparece la primera Expulsión de Adán y Eva del paraíso que Motolinía nos describirá diez años después en Tlaxcala.

1528. Aparición de la primera obra "grande", El diluvio, en la que ya se tienen que haber utilizado recursos que provenían directamente de las maquetas del tlatecpanqui. No olvidemos que la

Audiencia intenta empezar a funcionar en estos años.¹

1529. Seguiríanse sucediendo las obras de teatro "dulces", en diferentes versiones de cada una de las tlatocáyotl que habitaban los dos valles, en este proceso de "adecuación" de rituales que hemos descrito en el capítulo precedente. Seguirían apareciendo nuevas obras de tipo "dulce" como La predicación a las aves, en las que se conjugarían los oficios de los niños de la ceremonia de Xochiquétzal que hacían el papel de pájaros, un actor profesional que hiciera el papel de la bestia, tres buenos actores cómicos que hicieron los papeles de los borrachos, amén de otros tres buenos actores que hicieron las tres hechiceras. Motolinía nos ha dejado una magnífica descripción de la obra y yo he realizado una reconstrucción teatral.²

Horcasitas sitúa también una Pasión en Cuernavaca en este año. 1530. El río de obras pequeñas, franciscanas, con elementos como sermones dulces, aves, ángeles, animalitos, pequeños milagros, cobran cada vez mayor fuerza. Se empiezan a preparar ya los grandes espectáculos de la década siguiente.

¹ Incluyo también como larga nota de pie de página una hipotética descripción de este espectáculo basándome solamente en la frase localizada por León-Portilla. Obviamente solamente mi entrenamiento como gente de teatro me faculta a establecer esta hipótesis. Espero que en el futuro aparezcan nuevos datos que confirmen mi suposición.

² He reconstruido: el Himno de fray Pedro, La caída de nuestros primeros padres, Las tentaciones de Nuestro Señor Jesucristo, La predicación de las aves, exclusivamente como un intento de llegar a entender cómo funcionaban las obras desde un punto de vista de puesta en escena, por ello es que no las incluyo dentro del acervo de obras evangelizadoras idolátricas.

1531. En el Tepeyac se representan obras de teatro. Supongo que tendrían un tema específicamente mariano. Usigli supone que la leyenda de la aparición se genera en una obra ahora perdida.³

1532. El día del juicio final en Tlatelolco. La más importante obra del siglo.

De aquí en adelante sigo la cronología establecida por Fernando Horcasitas.

1531-1535. México-Tlatelolco. El juicio final.

1535. Cuernavaca. Auto de la pasión.

1535. Cuernavaca. Los tres Reyes.

1536. Cholula (?). Tlaxcala (?). El ofrecimiento de los Reyes.

1538. Tlaxcala. La anunciación de la natividad de San Juan Bautista.

1538. Tlaxcala. La anunciación de Nuestra Señora.

1538. Tlaxcala. La visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel.

1538. Tlaxcala. La natividad de San Juan Bautista.

1538. Tlaxcala. La caída de nuestros primeros padres.

1538. Tlaxcala. La ascunción de Nuestra Señora.

1539. México. La conquista de Rodas.

1539. México. La batalla de los salvajes.

1539. Tlaxcala. La conquista de Jerusalén.

1539. Tlaxcala. La tentación del Señor.

1539. Tlaxcala. El sacrificio de Isaac.

1539. Tlaxcala. La predicación a las aves.

³ Corona de luz, Obras completas de Rodolfo Usigli, México, Fondo de Cultura Económica.

1539. Tlaxcala. San Jerónimo en el desierto.
- 1540-1550 (?) La adoración de los Reyes.
- 1540-1550 (?) La educación de los hijos.
- 1540-1550 (?) Las ánimas y los albaceas.
- 1540-1550 (?).....El Pochteca
1550. Tlaxomulco. Auto de los Reyes Magos.
1572. México. La batalla de Lepanto.
1580. Zapotlán. La asunción.
1580. Zapotlán. La lucha entre San Miguel y Lucifer.
1595. Sinaloa. Coloquio de los pastores.
- 1600 (?). México-Tlatelolco. Comedia de los Reyes.
1641. Chiapa de Mota. El gran teatro del mundo.
1641. Chiapa de Mota. El animal profeta.
1641. Chiapa de Mota. La madre de la mejor.
1680. Puebla. Tepecoacuilco. La aparición de la Virgen de Guadalupe.
- 1690 (?) El portento mexicano.
- 1695 (?) México. La aparición de Jesucristo a la Virgen y a San Pedro.
- 1695 (?) México. La ascensión del Señor.
- 1695 (?) México. La venida del Espíritu Santo.
1714. Cozcacuauh-Atlauhticpac. La invención de la Santa Cruz.
1714. Amecameca. Apláudese la fineza.
- 1718 (?) Coloquios de la aparición.
1722. México. La ruina o incendio de Jerusalén.
1732. Axochiapan. La pasión.

1740-1750 (?). Tepalcingo. La pasión del domingo de Ramos.

1768. El ciclo de la Pasión de Tlalmanalco-Amecameca.⁴

Como podemos ver antes tenemos noticia cierta e que las obras se representaron en Tenochtitlan, Tlatelolco, Tlaxcala, Cuernavaca, Cholula, Tlaxomulco, Zapotlán, Sinaloa, Chiapa de Mota, Puebla, Tepecoacuilco, Cozcacuauh-Atlauticpac, Amecameca, Axochiapan, Tepalcingo y Tezcoco.

Podemos suponer que en toda población que dispusiera de una capilla abierta podrian haberse dado representaciones de este tipo. Kubler nos da el dato de 87 capillas abiertas en la zona de influencia del teatro evangelizador idolátrico. Esto es: en más de cien lugares se podrian haber representado este tipo de espectáculos, lo que nos lleva a considerar que el número de eventos de esta naturaleza que pudieron darse en los 40 años de vigencia del teatro evangelizador idolátrico puede haber fluctuado entre un mínimo de 200 y un máximo de más de mil. Me parece que es casi imposible que algún día podamos establecer con mayor exactitud esta cifra, pero desde un punto de vista de historia del teatro mexicano es fundamental señalar que fueron cientos y cientos de obras las que se produjeron en ese momento. El día del juicio final no fue una golondrina aislada: formó parte de una maravillosa parvada de obras, versiones de esas obras, nuevas versiones de las versiones que constituyeron un caudal único en la historia de la

⁴ A esta cronología habrá que agregar la obra que se traduce en la Universidad de Princeton y que parece tratarse de una Expulsión de Adán y Eva del Paraíso. La nota corresponde a mayo de 1992.

cultura humana que, infortunadamente, hemos perdido casi en su totalidad.

6.5. Tierra fértil para el teatro franciscano

Desde la óptica de la desmesurada ciudad de México que se extiende a lo largo de casi 80 km de norte a sur y 40 de oriente a poniente, se habla de Tenochtitlan como si fuera el antecedente de esta caótica concentración urbana. Nada más alejado de la verdad; la realidad es que en el valle de México, en el año de 1518, se había desarrollado uno de los más interesantes complejos urbanos en la historia de la humanidad.

Alrededor del sistema lacustre que comprendía los lagos de Texcoco, Chalco, Xochimilco y Zumpango se encontraban decenas de ciudades, cientos de pequeños pueblos y un prodigioso sistema de chinampas. Esta asombrosa conurbación integraba al ser humano y su entorno ecológico exactamente al contrario de lo que sucede en la actualidad en el valle. Una aproximación actual¹ estima que :

Si calculamos que la población de todo el valle en tiempos de la conquista era cuatro o cinco veces más que la de 1570, llegamos a un millón quinientos mil y con las pruebas presentes esta es la cifra más cercana a la verdadera que podemos calcular.

Las comunicaciones eran rápidas y expeditas, ya que se efectuaban a través de los lagos. Estos, por su poca profundidad, no resultaban peligrosos en ninguna época del año y eran absolutamente fluidos durante los meses de noviembre a mayo. La comunicación terrestre había llegado a un altísimo nivel de eficiencia -prueba notable de ello es el que Moctezuma comiera pescado fresco de Veracruz todos los días. Así las noticias volaban entre ese millón

¹ Charles Gibson, Los aztecas bajo el dominio español, México, Siglo XXI, p. 140.

y medio de personas que se agrupaban en diversos centros de población, desde la ciudad más poblada que era Tenochtitlan hasta ciudades menores como Tezcoco, Coyoacán, Tacuba, Tlatelolco y multitud de pueblitos ribereños.

En 1519, según Gibson:

(Los habitantes eran) los culhuaque, los cuitlahuaque, los mixquica, todos en una situación inferior... los xochimilcas y los chalcas en una situación intermedia... y los tepaneca y los acolhuaque en situación superior, con grandes territorios pero equilibrio desigual con los mexica. La jerarquía del poder y del status en 1519, en orden descendente aproximado sería: mexica, acolhuaque, tepaneca, chalca, xochimilca, cuitlahuaca, mixquica, culhuaque, otomies.²

Entre estas ciudades podemos citar -siguiendo la ribera del sistema lacustre: Tenochtitlan, Tlatelolco, Tenayuca, Azcapotzalco, Tacuba, Tacubaya, Huitzilopochco (Churubusco), Coyoacan, Tlalpan, Xochimilco, Mixquic, Chalco, Cuitláhuac (Tláhuac), Ixtapaluca, Culhuacán, Mexicalzingo, Ixtapalapa, Chicolopa, Chimalhuacán, Huexotla, Texcoco, Tepexpan, Acolman, Chiconautla, Tecama, Xóloc, Zumpango, Xaltocan, Citlaltépec, Tepotzótlan, Cuautitlan, Toltitlan, Ecatepec, Tepeyacac, para regresar a Tlatelolco.³

Esto es lo que se refiere a las poblaciones ribereñas que contaban con muelles y sistemas de canoas rápidas, canoas pesadas, chinampas cultivadas e islas artificiales. Todas estas poblaciones podían comunicarse, bien a través de servicios acuáticos de transportación o de las asombrosas calzadas que atravesaban el

² Ibid., p. 25.

³ Ibid., mapa de la p. 19.

sistema lacustre en varias direcciones. Pero además de ello estaban rodeadas por cientos de ciudades aledañas que podían comunicarse con enorme facilidad mediante caminos perfectamente trazados y en muchas ocasiones aplanados y empedrados.

Cada una de estas concentraciones urbanas formaba una mancha cultural específica y, por tanto, disponían de una adecuación propia del tlatecpanqui y, con ella, un sistema propio de narraciones tribales, en las que se describía el origen del grupo amén de un sistema de rituales dedicados a los dioses generales, pero haciendo énfasis en los dioses tutelares, tribales y regionales. Tomando, siempre, como centro del sistema mítico-ritual la figura del "dios abogado". Contaba cada una de estas manchas culturales, (por lo menos nueve en el valle) con un sistema de códigos donde estaba perfectamente registrado su origen y la estricta jerarquización del grupo, así como himnos, mitos y rituales mediante los cuales se gobernaba y ordenaba la vida diaria de cada calpulli, familia e individuo en la adecuación específica del tlatecpanqui.

De esta manera, en cada una de las ciudades ribereñas durante todo el año se desarrollaba en calles, templos y plazas ceremoniales, de una manera viva, el llamado teatro perpetuo, de manera natural y cotidiana.

Este concepto resulta extraordinariamente difícil de entender para nuestras mentes educadas por la cultura occidental, que solamente observa el teatro como un acontecimiento excepcional. El teatro prehispánico mesoamericano disponía de características propias: cada individuo conocía a la perfección el ejercicio de

las prácticas rituales que le correspondía realizar en función⁴ de su "manda" o "merecimiento" dentro de este teatro en el que todo mundo era actor y espectador simultáneamente. Incluyo la explicación de Miguel León-Portilla⁵ al respecto:

(al hacer) referencia al carácter humano de macehualtin, "merecidos", la sabiduría antigua estaba evocando un sacrificio primordial de los dioses. Ese sacrificio había tenido lugar en una Teotihuacan anterior a la que existió luego en la tierra. Allí, para restaurar a los seres humanos, los dioses hicieron merecimiento (tlamacehuah) sacrificio de sangre (Otopan tlamaceuhqueh in teteoh, según se expresa en el Códice florentino, libro VII, cap. II). Por eso, los poseedores de rostro y corazón, los hombres y mujeres, somos hoy todos macehualtin, "merecidos". Nuestro destino y obligación es pagar a los dioses, "haciendo merecimiento" con nuestros sacrificios.

Así pues, la vida de cada individuo se convertía en un sistema de mandas que duraba desde el momento del nacimiento hasta el de la muerte, ligado siempre al destino de un dios. Para nuestra mentalidad de ciudadanos del siglo XXI, resulta casi imposible entender que cada una de estas tlatocáyotl estaba esperando desde hacía 50 años la serie de acontecimientos que de repente se desarrollaban de manera relampagueante frente a ellos. Desde la llegada a Tabasco del ixiptla de Quetzalcóatl hasta la muerte ri-

⁴ Me resisto a decir en honor, ya que el concepto que entrañaba la palabra "merecimiento" es otro totalmente y no tiene equivalencia al español. Quizá podríamos traducirlo como "manda".

⁵ Libro de los huehuetlatolli. Testimonios de la antigua palabra, reproducción facsimilar, estudio introductorio: Miguel León-Portilla, versión de los textos nahuas: Librado Silva Galeana, México, Comisión Nacional Conmemorativa del V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, 1987, p. 38.

tual del ixiptla de Tezcatlipoca. Hay que entender que durante la vida completa de cada uno de este millón y medio de personas se había preconizado que regresaría Quetzalcóatl para vencer a Tezcatlipoca. Y esto había sucedido frente a sus propios ojos. De manera absolutamente mágica -esto es:teológica- Quetzalcóatl-Cortés con sus "cuatrocientos" había derrotado al infinitamente poderoso Moctezuma. En unas cuantas veintenas se habían cumplido las profecías. Este derrumbamiento del mundo era temido y esperado por todos los tlatohque que estaban al frente de las nueve tlatocáyotl mayores del valle. Muerto el ixiptla de Tezcatlipoca, todos ellos esperaban las órdenes del ixiptla de Quetzalcóatl o la de sus sacerdotes. Esto es: toda tlatocáyotl estaba esperando que se le ordenara cómo habría de ser la nueva adecuación del tlatecpanqui. Todos estaban esperando que los franciscanos dijeran qué tipos de rituales eran los que correspondían con la nueva época. Por ello cuando fray Pedro introduce el tan rudimentario concepto de teatro europeo, éste es adaptado inmediatamente por todas las tlatocáyotl de los dos valles, y el movimiento teatral crece de una manera absolutamente desorbitada, basándose en las excelencias únicas de aquellos que practicaban las 40 ceremonias del tlatecpanqui. A ninguno de los místicos hombres de teatro mesoamericano se le pudo ocurrir que hubiera sido necesario seguir una cronología del fenómeno. Y mucho menos a los 12 franciscanos que, materialmente, se vieron arrastrados por el prodigioso movimiento teatral que ellos mismos habían desencadenado sin darse cuenta.

Don Francisco del Paso y Troncoso fue el primero que agrupó

los manuscritos hallados, pero jamás intentó dar otro orden que el de su localización. De hecho para él el mayor interés que podían tener era el hecho de que estaban escritos en náhuatl. Nunca se planteó el problema de considerarlos como un corpus.

El maestro José Rojas Garcidueñas⁶ fue el primero que intentó clasificar el material, señalando claramente la diferencia entre el teatro evangelizador y el religioso:

Pero no fué el teatro de evangelización, preferentemente en lenguas indígenas, el único teatro religioso que vió nuestro siglo XVI; hubo otro teatro cristiano heredero directo del español, con piezas en lenguas cultas (¡como si el náhuatl fuera una lengua inculta!)⁷ como eran el castellano y el latín y sus manifestaciones nos son mejor conocidas porque de él nos ha quedado testimonio mejor.

Así el maestro Rojas Garcidueñas se retira directamente del problema de proponer una forma de organización del acervo de teatro evangelizador y cómodamente se instala en el estudio del teatro "cristiano, heredero directo del español". Esto es, del teatro colonizado; el que las autoridades coloniales aceptan con tal complacencia, que instituyen un premio anual llamado "joya" para la mejor representación de este teatro copiado del español.

El primero que enfrentó con rigor el problema de una posible clasificación del acervo, fue el investigador Fernando Horcasitas, cuando en 1974 se publicó su inconclusa obra a este respecto. Me permito incluir la descripción de Horcasitas, a pesar de su longitud, para que quede explicitado el propósito del gran

⁶ Autos y coloquios del siglo XVI, prólogo y notas de José Rojas Garcidueñas, México, UNAM, 1939 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 4), p. XVI.

⁷ El comentario es mío.

nahuatlato. Cito textualmente:⁸

Esta colección de dramas está dividida en seis partes. Se descartó la idea de colocar las obras por orden cronológico según su fecha de composición, ya que en la mayoría de los casos no es conocida. Una división desde el punto de vista geográfico no representaba ninguna ventaja y adolecía del mismo defecto: el de desconocer la procedencia de varias de las piezas. Nuestra división atenderá fundamentalmente al aspecto temático.

La primera parte (que aparece en este volumen) incluye el teatro misionero antiguo. Consta de 35 piezas inspiradas en los relatos bíblicos, en los evangelios apócrifos y en la historia universal. Se han ordenado cronológicamente, como si constituyesen una visión de la historia del mundo propia del indígena de la época colonial y derivada a través de las enseñanzas de los misioneros. Comienza con Adán y Eva y termina en el juicio final.

La segunda, que he llamado el teatro moralizador, sólo incluye cuatro piezas. No tratan de la historia sagrada; son ejemplos morales ficticios. Pertenecen, desde luego, al teatro misionero antiguo, y aunque se puede sospechar que haya sido abundante la producción en este campo, parecen ser las únicas muestras que han sobrevivido hasta nuestros tiempos.

Llamaremos la tercera parte el teatro mariano. Incluye varias obras sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe y una sobre Nuestra Señora de Ocotlán.

La cuarta puede ser denominada el teatro cortesano. Trata de un conjunto hasta cierto punto heterogéneo: piezas adaptadas del teatro clásico español, un breve auto sacramental y una obra romántica escrita en el primer tercio de este siglo.

La quinta parte, el teatro de conquista, abarca una serie de obras sobre guerras entre infieles y cristianos. El asunto principal es la conquista de Jerusalén por Santiago, pero encontraremos una que otra obra sobre la conquista de México por Cortés.

La sexta parte, el teatro pueblerino, es una franca miscelánea de farsas y danzas dialogadas que se pueden agrupar por tres razones: 1) Casi todas son modernas (...) 2) La mayoría no trata de temas religiosos, y 3) En muchas de ellas (...) podríamos buscar vestigios de las representaciones prehispánicas.

El hecho de que jamás apareciera el segundo volumen y que no tengamos ninguna esperanza de que esto llegue a suceder algún día, nos priva de una explicación más amplia acerca de por qué

⁸ Fernando Horcasitas, El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna, México, UNAM, 1974, p. 13-14. Se publicó solamente el primer volumen. El segundo, anunciado e incluso descrito en el prólogo del primero, se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Tulane en Estados Unidos.

Horcasitas clasificó así las obras que estudió. Su proposición puede ser válida desde un punto de vista de procedimiento de recolección del material, pero la pérdida del segundo volumen le quita validez a esa proposición, ya que no puede entenderse sin las cinco secciones perdidas.

Así el corpus del teatro evangelizador no ha encontrado un investigador que proponga una determinada forma de organización para estudiarlo con mayor facilidad. Me entero de que el maestro Armando Partida está por publicar una nueva antología de obras del teatro evangelizador. Esperemos que él proponga una metodología que nos permita estudiar el corpus con mayor facilidad.

En tanto eso sucede, me permito hacer una sugerencia de organización del acervo. Quiero dejar claro que esta proposición metodológica no se deriva de la posición del investigador académico (que no lo soy) sino de la de un hombre de teatro práctico que durante años ha manejado este material y sus derivaciones. Sostengo mi esfuerzo en la visionaria posición del arquitecto Marquina que, al construir la maqueta de la plaza mayor de Tenochtitlan, se arriesgó a cometer errores pero siempre afirmó:

... posiblemente me equivoque en algunas cosas, ya vendrán estudiosos posteriores a corregirme la plana, pero si no damos el paso de reconstrucción hipotética de la gran plaza esos investigadores no tendrán tampoco la posibilidad de corregirme.⁹

A tan sabias palabras me acojo. Ya antes he tenido que establecer un sistema de hipótesis que puede parecer demasiado audaz para el

⁹ Ignacio Marquina, Arquitectura prehispánica, México, INAH, 1951, p. 123.

investigador académico. Sin embargo, acudo a la enorme necesidad de que la comunidad teatral en nuestro país conozca el fenómeno del teatro mexicano del siglo XVI, para justificar esa aparente audacia.

6.6. El acervo de obras idolátricas evangelizadoras

Me permito llamar de manera franca a las obras que constituyen el objeto de esta tesis "evangelizadoras idolátricas", porque a mi parecer no queda ya duda de su doble lectura que, como señalé anteriormente, fue advertida también por la Inquisición, proceso en el que abundaré posteriormente.¹

Varios factores explican la virtual desaparición de la enorme mayoría de los manuscritos que debió formar parte del gigantesco corpus del teatro evangelizador-idolátrico:

a) Para los franciscanos, los manuscritos como tales, no tenían mayor valor ya que solamente servían para ejercer una tenue censura previa a las representaciones; para ellos lo que importaba realmente era el sermón que precedía a las representaciones. Reitero, las grandiosas representaciones no eran, para los seráficos, más que ilustraciones de sus sermones en náhuatl. El sermón -la transmisión de la buena nueva milenaria- tendría que ser el instrumento fundamental de la evangelización.

Rodolfo Usigli ha escrito: "los soldados conquistadores obligaban a los indígenas a aprender el castellano. Los franciscanos aprendieron de éstos el secreto de sus lenguas".²

¹ De hecho la persecución sistemática se inicia desde el siglo XVI y desde la obra de Sahagún y Durán, pero se exacerba con la formal constitución de la Inquisición desde 1572 y llega a grados increíbles en el siglo XVII.

² Rodolfo Usigli, México en el teatro, México, Imprenta Mundial, 1932, p. 18.

De ahí que los sermonarios en náhuatl hayan proliferado en copias que circulaban de convento en convento. Inclusive llegaron a publicarse algunos de ellos como los de Sahagún y el de fray Juan Bautista, ambos franciscanos.³

b) Gracias a las actividades que realizaban los integrantes de los calpulli en las cuicacalli, los jóvenes guerreros en la telpuchcalli y los iniciados en el calmecac, absolutamente todos los habitantes de Mesoamérica estaban perfectamente entrenados para tomar parte en las ceremonias que les correspondían como individuos. Las ancianas en la fiesta de nuestra abuela Toci, por ejemplo, utilizaban un tipo de resonador fonético que produce un sonido muy alto y estremecedor; lo describe Sahagún y lo podemos rastrear escuchando en las iglesias de Guanajuato los actuales "alabados". Tenían el entrenamiento y el consenso social para interactuar en las ceremonias que les correspondían como familia, como grupo social y como miembros del propio calpulli. No pasaba un día de su vida en el que no adoraran a un dios determinado, según la veintena, según la trecena, según su edad, su profesión, etcétera. Por ello es que estaban entrenados a aprender de manera rapidísima los himnos que los tlamatinime inventaban en función de acontecimientos, celebraciones calendáricas, etcétera. Prueba plena

³ Estos sermonarios habrán de ser herramienta fundamental para la reconstrucción que hago de los espectáculos franciscanos-idolátricos, desde el punto de vista de hombre de teatro.

de ello es el asombro que demuestra Motolinia en 1536 al señalar que aprendieron cuatro obras de teatro en dos días.

Porque se vea la habilidad de estas gentes diré aquí lo que hicieron y representaron luego adelante del día de San Juan Bautista (...) y fueron cuatro autos, que sólo para sacar los dichos en prosa, que no es menos devota la historia que en metro, fue bien menester todo el viernes, y en solos dos días que quedaban, que fueron sábado y domingo, lo deprendieron, y representaron harto devotamente (...)⁴

Además hay que tomar en cuenta que la labor de poner el náhuatl fonético en letras latinas es un problema que a la fecha no se ha acabado de resolver totalmente. Los papeles apenas servían como rápidas guías de trabajo tanto para el organizador (ome tochtzin, tlapizcatzin) como para los actores y cantantes (cuicani). La prueba plena son los 25 manuscritos que existen en la Colección Aubin de la Biblioteca Nacional de París, en cuyas páginas el espacio que se le dedica a la escaleta de cada obra apenas llega a la media cuartilla.

c) Ni franciscanos ni indígenas luchaban por los derechos de autor. ¿Por qué habría de importarle a un franciscano que su nombre figurara en el manuscrito de algo tan percedero como la ilustración a su sermón, comparado con la magnitud ciclópea de la empresa milenarista en la que estaba empeñado?

¿Por qué habría de querer firmar un indígena un manuscrito cuando lo más probable es que pensara que lo que estaba realizando era una nueva ceremonia ordenada por el teopixque fraile en honor

⁴ Toribio de Benavente Motolinia, Historia de los indios de la Nueva España, estudio crítico, apéndices, notas e índice de Edmundo O'Gorman, México, Porrúa, 1984 (Sepan cuantos, 129), p. 63.

del nuevo dios que había venido a ocupar el lugar de Huitzilopochtli ?

En muy pocos casos como el de La invención de la Santa Cruz por Santa Elena, el copista era quien firmaba la copia, pero por la muy pragmática razón de que cobraba por hacerlo. Un franciscano no cobraba por tratar de volver realidad su utopía milenarista, ni un tlamacazqui cobraba por reproducir los movimientos cósmicos del tlatecpanqui, esto es: por pertenecer.

d) El secuestro de la etnografía mexicana franciscana ordenado por Felipe II en 1577-1578, incluyó los pocos libros en los que se habían llegado a publicar los manuscritos teatrales -seguramente como instrumento de evangelización para regiones remotas como Sinaloa, Yucatán y el propio Perú-, como los tres libros de fray Juan Bautista mencionados por varias fuentes como el Códice Franciscano y la Crónica Franciscana.

e) Horcasitas analiza el escalofriante testimonio del dominico Francisco de Burgoa que con orgullo señala su labor de destrucción de este tipo de manuscritos al empezar el siglo XVI: "(...) Burgoa (...) explica que los indios habían refundido los textos teatrales con la ayuda del demonio, y que este misionero (e indudablemente otros dominicos) iban de pueblo en pueblo en busca de manuscritos para confiscarlos y lanzarlos al fuego".⁵ Agrega al respecto de los

⁵ Fernando Horcasitas, El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna, México, UNAM, 1974, p. 165.

propios franciscanos que ya no compartían el sueño milenarista de sus antecesores:

Para principios del siglo XVII había terminado el primer período de experimentación religiosa (...) con sus inmensos atrios y capillas abiertas, con sus utopías (...) Y entre la quemazón que hacían los frailes de los últimos manuscritos del drama que ellos mismos habían inspirado, y la indiferencia de los indios, moría una muerte indigna (...) el teatro náhuatl mexicano.⁶

f) La persecución furiosa de la Inquisición en los últimos años del siglo XVI y todo el siglo XVII, de la que son claros ejemplos los libros de Hernando Ruiz de Alarcón en Guerrero, Pedro Sánchez de Aguilar en Yucatán, Gonzalo de Balsalobre, etc.

Estas causas -y otras propias de nuestro país: falta de archivos organizados, saqueos generalizados y constantes, venta a coleccionistas extranjeros, incuria de las autoridades- explican que los testimonios de la época si bien entusiastas y -en el caso de Motolinía y Ponce- prolijos, hayan quedado siempre como una especie de chipote en la historia del teatro mexicano, al que todos los autores hacían nacer de las obras de Fernán González de Eslava.

7

Estas consideraciones se deben al juicio que el siglo XVII instauró y que, en ciertos casos, aún es válido: la única manera de observar al teatro es desde el punto de vista del escritor.

⁶ Ibid., p. 172.

⁷ "Puede datarse de 1567 a 1600 la producción a lo divino del presbítero Fernán González de Eslava, único autor especialista y casi único autor del siglo XVI" Rodolfo Usigli, op.cit., p. 26.

En la actualidad debe aceptarse que tan teatro fue el loquero español (que generó cientos y hasta miles de manuscritos en verso), cuanto la Comedia del Arte (que apenas dejó unas cuantas guías), el isabelino y el evangelizador-idolátrico mexicano. Pero la ventaja para los ingleses es que ellos conservaron sus manuscritos y descripciones de la época en tanto que en México se destruyeron en su enorme mayoría por las razones antes listadas.

6.7. Una proposición de ordenamiento. Ciclos teatrales

Fernando Horcasitas nos dice en el prólogo a su admirable y trunco libro El teatro náhuatl:

Se descartó la idea de colocar las obras por orden cronológico según su fecha de composición, ya que en la mayoría de los casos no es conocida. Una división desde el punto de vista geográfico no representaba ninguna ventaja y adolecía del mismo defecto: el de desconocer la procedencia de varias de las

p i e z a s

Tenia razón: no conocemos la fecha de la redacción original de las obras, ya que la mayoría de los manuscritos conservados son copias de obras anteriores. Y no sólo eso: han sido versiones de versiones de obras anteriores. Ni siquiera contamos con una lista actualizada de los textos en náhuatl que puedan existir desperdigados por el mundo. Sabemos que existen en las bibliotecas de Washington, New Berry, Tulane, Madrid, Austin, Dallas, Chicago, Nueva York, Princeton, Toronto, Paris. Y en México, en la Benjamín Franklin, la del Museo de Antropología, la Nacional y en el Archivo General de la Nación.

Hay muchos indicios de que en los archivos secretos del Vaticano puedan estar varias de las obras secuestradas a raíz de las persecuciones inquisitoriales del siglo XVII. En la Biblioteca Nacional de Paris existen descripciones escuetas de algunas otras. Quizá en Simancas o en el Archivo de Indias exista algún manuscrito desconocido hasta la fecha.

Por todo lo anterior me permito hacer la sugerencia de

¹ Fernando Horcasitas, El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna, México, UNAM, 1974, p. 14.

observar las obras que conocemos utilizando un sistema de agrupación por ciclos; ciclos que se separan, se encuentran, se confunden y se toman prestados elementos: personajes, oraciones, situaciones dramáticas.

No es ilógico observarlas así: el tlatecpangui mesoamericano funcionaba de la misma manera, y muy pronto veremos que el teatro ritual popular mexicano sigue funcionando de la misma forma. Por supuesto, no es una proposición aristotélica que presuponga un crucigrama en el que puedan ir insertándose, de manera sistemática, los diversos títulos; si a sistemas de pensamiento contemporáneos, como los que propone esta computadora en la que estoy escribiendo y que en un momento determinado, puede llegar a "cruzar" la información desde diferentes puntos de vista: anécdota, personajes, fechas del año en las que se representaban, regiones en las que se han localizado referencias a versiones ya desaparecidas, uso del náhuatl ceremonial o cotidiano, tipo de indicaciones escénicas contenidas en los diversos textos de forma tal de poder estudiarlas en su conjunto para llegar a establecer los sistemas de puesta en escena, etcétera.

En este asunto del teatro evangelizador idolátrico la mayoría de las obras ni siquiera tienen un título específico. Ni consignan el autor, ni la fecha, ni el reparto. Ni tienen acotaciones de manera sistemática.

Pero son manuscritos teatrales que dieron origen a prodigiosos hechos teatrales en el más puro sentido de la palabra.

Habrá ocasiones en que una misma obra pudiera estar integrada

a dos ciclos. Así la pondré. Las obras tradicionales mexicanas no están encerradas en los mismos límites que las obras generadas por los dramaturgos; aunque algunas de ellas ofrecen bellísimos trozos literarios, nunca tuvieron la pretensión de valer por la belleza de sus textos, valieron por su capacidad para generar espectáculos rituales teatrales que satisfacían alguna necesidad de la comunidad.

Habrán personajes que salten con facilidad de un ciclo a otro, como son los reyes magos, que de la epifanía franciscana se cuelan a la pastorela jesuita, sin cambiar de nombre, pero cambiando de función dramática.

Conocemos bien el origen de algunos de esos ciclos como la Epifanía o La pasión de Cristo. No tenemos ni la más remota idea del origen de otros como aquel al que pertenecen La educación de los hijos y El pochteca. Algunos de ellos florecieron de manera asombrosa durante el siglo XVI y desaparecieron para el XVII. Algunos no dejaron mayor rastro que una frase perdida en algún manuscrito como fue el caso de El diluvio.

Todos los ciclos disponen de una enorme capacidad de transformación y, al mismo tiempo, de una enorme rigidez en su estructura. Herencia directa de la flexibilidad-inflexibilidad del tlatecpangui.

Las obras que los conformaron fueron el gigantesco esfuerzo de establecer una nueva forma de comunicación entre seres humanos que desesperadamente necesitaban comunicarse con seres humanos en circunstancias absolutamente excepcionales: los franciscanos necesita-

ban desesperadamente explicar a los mesoamericanos en qué consistía la proposición milenarista. Los mesoamericanos necesitaban desesperadamente aprender a integrarse al nuevo dios reinante.

Obviamente fue un corpus teatral completamente nuevo; completamente diverso al español -que por entonces era casi inexistente- y completamente diferente al que hasta entonces había sido el teatro ritual mesoamericano. Un teatro excepcional, mestizo. Un teatro útil. Un teatro cuya característica esencial fue la multiplicidad de lecturas. Un teatro mexicano.

Mi proposición de agrupar las obras en ciclos es arbitraria. Responde esencialmente al criterio del hombre de teatro que intenta saber, muy urgentemente, en qué momento de la historia del teatro mexicano, éste lo fue esencialmente: sin copiarle estructuras, personajes y función social a ningún otro.

No disponemos de pruebas de la aparición de un ciclo en una determinada fecha o un determinado lugar. De repente vemos estallar a uno de ellos en sitios muy cercanos, para después verlos estallar de nuevo, a cientos de kilómetros de distancia. Y es necesario poner atención en este punto de la geografía.

Observados durante los 50 años que van de 1524 a 1572 en el enorme territorio formado por los dos valles sagrados, y algunas poblaciones aledañas, podemos adivinar una mecánica interna, una lógica secreta que preside el desarrollo de los ciclos. Por fuera, no se parecen casi en nada a los complejos ceremoniales del tlatecpanqui. No hay que olvidar que los teopixque franciscanos representantes de Quetzalcóatl prohibían severamente cualquier canción,

danza, himno, traje, máscara, maquillaje o texto que recordara los complejos ceremoniales de adoración a Tezcatlipoca, esto es que recordara la adoración a los dioses anteriores. Lo que no podían cambiar era el impulso de generar canciones, danzas, himnos, trajes, máscaras, maquillajes o textos para crear realidades escénicas que reprodujeran los fenómenos universales.

Esa es la gran herencia mesoamericana. Ciertamente: en estos ciclos no encontraremos ni penachos, ni himnos al sol, ni maquillajes negros como los de Tezcatlipoca, ni mención a los dioses prehispánicos; pero sí encontraremos deidades gemelas y contradictorias siempre en combate; a emperadores nigromantes que se inclinan a adorar a diosas vírgenes que dan a luz, de manera milagrosa, a niños dioses ante la mirada absorta de los fieles; si encontraremos tocados romanos que son hijos directos de los tocados mesoamericanos; capas mahometanas, hijas directas de las tilmas reales de los pili; si encontraremos danzas en las que participan cientos y hasta miles de actores espontáneos, hijas directas de los grandes complejos ceremoniales del tlatecpanqui.

Seguramente no agoto el número de ciclos que pudieron darse en esos 50 primeros años. No importa. Cuando aparezca mayor información podremos ir adicionando entradas al programa de computación.

De hecho, mi proposición metodológica es la de un programa muy sencillo de computación que puede ser alimentado constantemente según vayan apareciendo nuevos datos.

Esta es la lista de los ciclos que analizaré:

1. De los reyes magos (epifanías)

2. De guerras fingidas (inicialmente moros y cristianos)
3. Mariano
4. Del ángel y el diablo
5. De la muerte del Dios (pasiones)
6. De Guadalupe
7. De Isaac
8. Apocalíptico
9. Obras morales

Obras que parecen no pertenecer a los ciclos anteriores.

El orden en el que habré de comentarlos también es arbitrario. Inicio, claro, con el de los reyes magos y el de las guerras fingidas, porque son los primeros de los que tenemos noticia a pesar de que, obviamente, uno tiene conotaciones religiosas católicas claras y el otro no.

Supongo yo que los habitantes del valle de Tezcatlipoca, sobrevivientes a la discusión teológica que en nuestro vocabulario occidental llamamos "conquista", aceptaron exteriormente el culto a Quetzalcóatl y con él lo que ellos consideraban su versión, su adecuación del tlatecpangui: las actividades sagradas, rituales, religiosas que les ofrecían los teopixque frailes servidores de Quetzalcóatl: misas, te deum, procesiones, ceremonias en las capillas abiertas, bautizos por aspersion, adoración de los reyes, bendiciones, sacrificios de Isaac, extremaunciones, el neixcuitilli del juicio final, sermones, danzas de moros y cristianos, expulsiones del paraíso, sermones de San Francisco, misas... ¿Cómo

iban a distinguir la diferencia entre una obra de teatro como La adoración de los reyes y una ceremonia formal como un oficio de tinieblas?

Si en la actualidad para un mexicano perteneciente a una etnia resulta absolutamente confusa la historia bíblica y sigue sin saber exactamente quién era Diocleciano o Pilatos, ¿cómo podríamos pensar que solamente por la presencia de un fraile español que no hablaba náhuatl podría haber entendido la sutilísima diferencia que había entre una misa cantada, que se celebraba en la capilla abierta con adornos florales de todo tipo, la intervención directa del fraile y los cantos en náhuatl entonados por los recientemente convertidos tlamacazqui, y una "obra" en la que aparecía el teopixque fraile tratando de explicar en náhuatl en medio de los mismos adornos florales y con los mismos tlamacazqui moviéndose a su alrededor?

Los rastros de ese corpus monumental, que incluye las obras teatrales propiamente dichas, aquí que intentamos manejar por ciclos, no responden -y no tienen por qué hacerlo- a las formas teatrales europeas. No por ello dejan de ser teatro. Pero para aquellos que las realizaron con la misma devoción y fervor con los que habían realizado los complejos ceremoniales del tlatecpanqui resultaban de tan vital importancia como cualquier ceremonia en honor de Tezcatlipoca o Huitzilopochtli.

Muchos de esos hombres y mujeres, miles, cientos de miles, millones, no resistieron la contradicción teológica. Murieron de viruela y de desesperación, de golpes físicos y golpes internos, de no poder ya entender la realidad religiosa quetzalcoatlíana. Los

otros, los que si lograron sobrevivir, intentaron adecuarse, seguir las órdenes: "nunca te vuelvas a vestir como te vestías porque el Dios ordena que uses unos calzones blancos de manta en vez de tu maxtle"; "ya no vuelvas a usar penacho: el Dios ordena que te pongas esto que se llama sombrero de palma"; "olvidate de lo que dijo el tonalpouhque cuando naciste, ahora te llamas Juan o Diego en vez de siete conejo"; "el Dios ordena que tomes parte en las ceremonias que dice el teopixque fraile y que ahora se llaman neixcuitilli, que le ayudes al teopixque fraile a realizar las nuevas ceremonias del tlatecpanqui"; que realices, pues, los ciclos de la ritualística indoeuropea.

Sin estos ciclos, México no contaría con el suntuoso tesoro de sus miles de representaciones rituales populares, ya que fueron estos ciclos los que crearon el ethos cultural que permitió se reinventaran las nuevas adecuaciones del tlatecpanqui durante los siglos XVI y XVII. Adecuaciones a las que, en la actualidad, denominamos generalmente "fiestas de México" y que, de hecho, constituyen uno de los corpus teatrales más impresionantes del planeta.

Contamos con pruebas documentales que nos entregan la certeza de que estos ciclos se realizaron en Tezcoco, Tlatelolco, México, Cholula, Cuernavaca, Tlaxcala, Xochimilco, Tepotzotlán, Tlalmanalco, Tulancingo, Tepalcingo, Axochiapan, Huejotzingo, Tepoztlán, Yautepec, Cuautla, Yecapixtla, Xochitlán, Chimalhuacán, Ozumba, Chalco, Amecameca.

El sentido común nos diría que en las poblaciones intermedias

que contaran con una iglesia franciscana, como Milpa Alta o Mixquic, también se tuvieron que realizar sucesos teatrales como los que aquí agrupo por ciclos aunque no contemos con una fuente directa que así nos lo pruebe. Pero, para no caer en exageraciones, tomemos solamente en cuenta las 22 poblaciones mencionadas antes. Según Motolinia, solamente en el año de 1538 se realizaron en Tlaxcala ocho espectáculos de esta naturaleza y en 1539, nueve. No es exagerado pensar que en los momentos de gran auge del teatro franciscano evangelizador se hubieran realizado 10 espectáculos por año en cada una de estas poblaciones que hasta unos meses antes había celebrado más de cincuenta.

Sabemos que el teatro franciscano idolátrico floreció entre treinta y cuarenta años lo que nos lleva a la consideración de que solamente en las inmediaciones de los volcanes Popocatepetl e Ixtaccihuatl las representaciones teatrales de esta índole se deben haber contado por miles. Nunca sabremos si mil o cinco mil fueron las integrantes de estos ciclos, pero sí miles.

¿Cuántas de ellas se perdieron para siempre? ¿Cuántas se improvisaron y jamás se escribieron los parlamentos sugeridos por el franciscano y arreglados poéticamente por algún tlamatinime que los recitaba a los tlamaçazqui, quienes se los aprendían casi instantáneamente? ¿De cuántas y cuántas maravillas teatrales nos hemos perdido para siempre?

En el Manuscrit Mexicaine Horcasitas localizó una frase estremecedora" (en la iglesia de Cuernavaca): se hacían los neixcuitilli (ejemplo) para que "no asechara, para que no jugara el

demonio con los cristianos".²

Esto nos prueba la función religiosa de estos espectáculos, -amén, claro, de su función catequizadora o evangelizadora- nos habla de la dimensión social fundamental que tuvieron en los primeros años de contacto entre las culturas.

A no dudarlo, el genio de Shakespeare hace aparecer al periodo teatral isabelino como de importancia fundamental. Lo es. Como lo son los siglos de oro españoles iluminados por la presencia de Lope, Calderón, Tirso y Alarcón. Como también la personalidad de Corneille, Racine y Moliere le confieren al momento francés de teatro un brillo deslumbrante. Pero esos son, esencialmente, momentos teatrales literarios. Son importantísimos desde el punto de vista de creación personal de unos cuantos grandiosos escritores. Los ciclos del teatro mexicano del siglo XVI resultan ser fundamentales desde un punto de vista social, no literario ya que fueron un instrumento sine qua non para cambiar la cosmognórisis de todo un pueblo. Sin ellos no de hubiera dado lo que Ricard llamó "la conquista espiritual de México".³

Sin él no se hubiera integrado el nuevo país en apenas 50 o 60 años. Sin ellos no hubieran sobrevivido tal cantidad de indicios alrededor de Mesoamérica como disponemos. Para llegar a tener esa dimensión, fue obligatorio que su desarrollo se diera espontáneamente mediante el sistema que yo propongo o uno

² Fernando Horcasitas, op.cit., p. 176.

³ Robert Ricard, La conquista espiritual de México, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

semejante. Mi propuesta no es dogmática. Es, muy sencillamente, una forma práctica y sencilla de acercarse al fenómeno desde el punto de vista de un hombre de teatro profesional.

Hay testimonios de la época que me parece confirman la teoría de los ciclos.

"Y de todas estas tres cosas referidas me cabe parte, porque yo fui el primero que prediqué y exhorté el asiento de dicha cofradía de la soledad e introduje las representaciones que fueron de mucho fruto para estas gentes y ahora lo son. Porque desde entonces ya se acostumbran por algunos ministros, en muchas partes, o haciéndolas ellos de nuevo o aprovechándose de las muchas que yo tengo hechas".⁴

"Haciéndolas ellos de nuevo", nos dice Torquemada. Esto es: generando nuevas versiones del mismo acontecimiento teatral pero acomodándolo a las circunstancias de las "muchas partes" donde ejercen su ministerio estos "algunos ministros".

Así podremos explicar que exista claramente un ciclo de epifanías o adoración de los reyes alrededor de la gran laguna de México y súbitamente aparezca una representación similar a cientos de kilómetros en Tlacomulco o Sinaloa. Los ministros que ejercían el trabajo de evangelización en el noroeste de Nueva España debieron pasar por el valle de México donde se representaban por decenas diversas versiones de las adoraciones de reyes magos. Y, ante el éxito que ellos mismos constataban, o bien pedían una copia de

⁴ Juan de Torquemada, citado por Fernando Horcasitas, op.cit., p. 90.

cualquiera de las versiones o bien a base de sus recuerdos escribían a la llegada a su ministerio en colaboración con algún tlamatinime de la localidad su versión de la representación.

Esto explica también que súbitamente aparezcan grandes representaciones de obras de esta naturaleza a miles de kilómetros de los valles sagrados, ya que tenemos constancia que varios ciclos generados alrededor de la laguna se continuaran en los Andes o en Paraguay y en el actual sur de los Estados Unidos, pues tenemos representaciones de obras correspondientes al ciclo: El fin del mundo en Perú, en el siglo XVII y representaciones de La adoración de los reyes en San Pedro de Cachacha⁵ que resultan sorprendentemente semejantes a la versión en náhuatl de La adoración de los reyes. Así pues consideraré como un ciclo de obras pertenecientes a la ritualística indoeuropea aquellas que comparten el mismo tema, personajes, desarrollo anecdótico, efecto personal sobre el público, efecto social y esquema dramático.

La diferencia entre las obras correspondientes a un mismo ciclo será que cada una de ellas será la versión específica de un pueblo (yo prefiero decir: de un calpulli en proceso de transformarse en pueblo colonial).

Parecería que esta proliferación de obras que nos permite agruparlas por ciclos se dio de dos maneras: o bien por contacto geográfico: Tezcoco, Oxtotipac, San Juan Teotihuacan, etcétera. O

⁵ La adoración de los reyes magos: vigencia del teatro religioso español en el Perú andino (en quechua), Margot Beyyerdorf, Cuzco, 1988.

bien por experiencia personal de alguno de los franciscanos. Ya vimos que Torquemada sugiere la posibilidad -nada remota por cierta- de que hubieren existido versiones manuscritas de las obras con el fin específico de difundirlas por territorios en proceso de evangelización.

6.8. Los ciclos analizados desde el punto de vista de la teoría dramática

Decía yo antes que como aproximación metodológica propongo agrupar las obras conocidas en conjuntos muy flexibles y sin límites precisos (ciclos).

La condición esencial es que el conjunto (ciclo) haya establecido una función dramática social con el público, satisfaciendo alguna necesidad de la comunidad y cumpliendo alguna de las funciones de comunicación ritual analizadas en los dos primeros capítulos: adoptando de manera entrañable a la representación como una verdadera pertenencia del grupo

Esto es: un teatro útil. Un teatro vivo. Un teatro generado y practicado por el mismo cuerpo social, ya que al realizarlo se está llenando una función social. Es obvio que entre más acendrada y profunda sea la satisfacción de la necesidad que la representación está llenando, mayores posibilidades tiene ésta de sobrevivir como integrante del ciclo y éste de extenderse más ampliamente entre las comunides cercanas.

Obviamente también, dos comunidades vecinas y con múltiples puntos de contacto tendrán necesidades semejantes pero no idénticas. Si una de las dos encuentra la manera de generar un acontecimiento teatral que satisfaga sus necesidades rituales de comunicación, es muy probable que la segunda siga su ejemplo y elabore una versión muy semejante, pero diferente en pocos o muchos detalles, ya que estará utilizando el mismo esquema dramático pero ya con ciertas diferencias.

Las nuevas versiones aparecerán ligeramente modificadas exteriormente, cambiados algunos textos, quizás parlamentos y hasta personajes secundarios. Obviamente cambiará el vestuario también,¹ en ocasiones la música, pero siempre se conservará un aire de familia entre las dos versiones basadas en el mismo esquema dramático. Si la representación realmente llena una función social el esquema, la estructura dramática, ese esqueleto del que hablábamos, viajará en círculos y su influencia se irá extendiendo hasta donde se encuentren poblaciones que necesiten llenar una función de comunicación ritual con la misma representación, por supuesto, en sus diversas versiones o adecuaciones.²

Esta mecánica ya la hemos observado en el desarrollo del tlatepanqui. Ojalá algún día algún investigador dedique sus esfuerzos a rastrear los diversos ciclos que podríamos localizar en la veintena de descripciones que disponemos de los rituales prehispánicos. Seguramente uno de los más ricos sería tóxcatl; es obvio que el correspondiente al tlachtli, el juego de pelota, sería el más vigoroso, pues tenemos plena constancia de que ha sobrevivido más de tres mil años desde Arizona hasta Panamá.

¹ El problema de la semiosis del vestuario llamado "regional" en México, amén de interesantísimo es vertiginosamente complicado. No es el lugar para tratarlo, pero en tanto que desaparece con una rapidez aterradora sería necesario un estudio para recoger las últimas informaciones sobre su generación, antes de su desaparición definitiva.

² Muchos de los ciclos están perfectamente documentados y estudiados: las pastorelas de Saltillo, los Carnavales alrededor de los volcanes, las versiones de Carlos Mango en la sierra de Puebla, los tigres de Guerrero, los Santiagos en Jalisco, etc.

Los ciclos los descubrimos primero en las aplicaciones regionales del Tlatecpanqui, los encontraremos en el teatro evangelizador idolátrico después, y los volveremos a encontrar en el teatro ritual popular mexicano. El notable investigador Wilfredo Bosch Pardo ha localizado un ciclo completo de diversas versiones de la misma pastorela en unas veinte rancherías alrededor de Saltillo. Ese solo ejemplo es suficiente para determinar cómo funciona la mecánica de los ciclos. Junto a la labor de Bosch Pardo se pueden encontrar cientos de ciclos regionales y subregionales en toda la república.

Los ciclos pueden ser estudiados desde muy diversos puntos de vista. Yo me propongo estudiarlos desde uno eminentemente teatral: el de la teoría dramática. La razón es muy sencilla: de las muchas diferencias que podríamos encontrar entre el teatro a la europea o teatro firmado por un dramaturgo con el teatro tradicional anónimo mexicano hay dos fundamentales:.

1.- La obra de teatro está firmada siempre por un dramaturgo que, por supuesto, cree que la manera como está redactada es la mejor. Por lo tanto, se opondrá a cualquier cambio que él considere fundamental. Inclusive si está muerto el puro hecho de que su nombres figure en el texto obviamente inhibe la acción de cualquier "maestro de cuaderno" para cambiarla a voluntad. En tanto que la cultura occidental post renacentista otorga un valor enorme a los derechos de autor, una obra de teatro a la europea jamás podrá ser propiedad de una comunidad que pueda modificarla conforme sea necesario sencillamente porque la comunidad no la vivirá así.

"EL casamiento del Pastor Pedro con la iglesia mexicana" del presbítero Ramírez es y será siempre una sola versión de la alegoría que descubrió el autor: una "Epifanía" franciscana puede desarrollar diez o cien versiones completamente diferentes porque su calidad de bien cultural mostrenco, así lo permite.

2.- Un "cuaderno" de moros o pastorela o cinco de mayo tiene un carácter sagrado heredado de los códices. Muchos de ellos están benditos. Hay razón para pensar así: generan actos sagrados, por lo tanto, ellos mismos son sagrados.

El análisis que aquí se realiza es para encontrar la mecánica que desarrolló el teatro evangelizador dentro de la ritualística indoeuropea para entrar de lleno en el sistema de ciclos y que heredó el teatro ritual posterior. Espero que pruebe dos cosas:

1.- Que las obras evangelizadoras tienen tanto derecho a formar parte de la historia del teatro mexicano como las de González de Eslava o Pedro Ramírez ya que pueden ser analizadas con los mismos instrumentos teóricos con los que se analizan las obras a la manera occidental.

2.- Encontrar ese esquema dramático que permitió que se continuaran las adecuaciones; en ocasiones en unas cuantas versiones, en otras durante los siguientes cuatro siglos. De ser cierta esta aseveración se establece la posibilidad de, localizados los esquemas dramáticos originales, se puedan escribir versiones contemporáneas que llenen las necesidades de comunicación ritual de la comunidad. Esta será la tesis fundamental que propondremos al término de este trabajo.

La Teoría Dramática resulta ser un disciplina iniciada brillantemente por Aristóteles en el siglo V a.n.e.; ha tenido muy notables seguidores y ha visto un renacimiento en el siglo XX.

En nuestro país la cátedra universitaria dedicada a ella fue instituida por Rodolfo Usigli en la Facultad de Filosofía y Letras y ocupada -de manera brillante- por su seguidora y alumna Luisa Josefina Hernández.

Tomaré como guía de referencia el libro de Eric Bentley, The life of the drama, que es un buen resumen del estado en el que se encuentra la teoría dramática en el mundo.³

Propongo pues un procedimiento teórico para ser aplicado a fenómenos dramáticos:

1. Localizar el tema del que trata el ciclo.
2. Descripción y análisis de los personajes que re-presentan el desarrollo de la acción que significa el devenir del tema.
3. Análisis de las peripecias -cambios de fortuna- que suceden al personaje, peripecias que constituirán la anécdota.
4. Desarrollo de la estructura dramática que tiene su base en la anécdota.
5. Análisis del efecto individual que la puesta en escena de la estructura produce.

6. Análisis del efecto social -suma de los efectos personales.

Al respecto del tema, el Diccionario Larousse define la palabra como "asunto del que trata una obra de arte, discurso o

³ Eric Bentley, La vida del drama, traducción de Alberto Vanasco, México, Paidós, 1987.

lección". Esto es, asunto del que trata una creación cultural humana. Definición tan amplia que será necesario limitarla: de aquí en adelante utilizaré el concepto de que ese tema o asunto del que tratan las obras franciscanas idolátricas será una acción universal. Acción que se representa escénicamente al través del enfrentamiento y la evolución de los personajes que toman parte en ella.

Al respecto de los personajes, las diversas escuelas de teatro les han asignado diversas mecánicas. Para algunas los personajes apenas son símbolos que representan una abstracción, como en los autos sacramentales de Calderón; para otras los personajes son retratos de seres humanos.

La clasificación más aceptada es aquella que nace de la tragedia griega. Esto es, de las concepciones aristotélicas:

1. El agonista, que es el que agoniza o sufre la acción dramática.

2. El antagonista que al enfrentarse con el agonista desata la acción con su conducta.

3. El deuteragonista que es la víctima o testigo de la acción. El deuteragonista también puede servir de contacto con el público. Tal es el caso del "mensajero" griego que en múltiples tragedias aparece solamente para narrar ante la audiencia determinadas acciones que se realizan fuera de escena.

De la interacción de los tres tipos de personajes nacen las "peripecias" o cambios de fortuna que suceden, esencialmente, al agonista y al antagonista.

Estos cambios de fortuna constituirán el sistema anecdótico. Muchos teóricos, basándose en Aristóteles, prefieren llamarlo "trama" y señalan que la mayor capacidad de creación en el arte del teatro es la selección de peripecias y personajes que al interactuar establecen esa "trama", que es el verdadero producto de creación artística. Otros se inclinan a ver en la redacción de los textos el mayor valor creativo.

Con ello quiero señalar una característica de la disciplina a la que me acojo en este capítulo: la teoría dramática es totalmente convencional. No intenta establecer dogmas sino instrumentos de análisis para que los hombres y mujeres que practican el teatro se les facilite el trabajo.

Así pues de la "trama" o "sistema anecdótico" nacerá la estructura general de la obra llamada comúnmente "estructura dramática" que generará los elementos propios de la representación escénica: escenografía, vestuario, utilería, música, coreografía, máscaras, etcétera. La representación escénica, constituida por esos elementos y sustentada en la estructura dramática, será la responsable del efecto causado en el individuo.

La suma de los efectos individuales determinarán el efecto general en el público y con él, el efecto en el cuerpo social.

Si el análisis de la obra de teatro se quedara solamente en el análisis textual, la historia del teatro franciscano idolátrico sería sumamente restringida. Si se acepta que el teatro no solamente es literatura sino acción dramática también, la historia del teatro franciscano idolátrico es enormemente vasta.

Nuestras mentes que responden a patrones occidentales no pueden sospechar siquiera, el efecto que los complejos ceremoniales del tlatecpanqui podrían haber tenido sobre la audiencia. Suponemos que terror. Puede ser, pero también podría ser que hubieran producido exaltación ante los movimientos universales representadas por estas maquetas escénicas en movimiento, o júbilo teológico. Qué paradoja: los mexicanos conocemos perfectamente qué efecto tenía el teatro ritual griego trágico sobre la audiencia, gracias a las descripciones de Aristóteles: terror y lástima; sin embargo, no sabemos cuál era el efecto que podría tener el teatro ritual mesoamericano sobre nuestros abuelos.

Afortunadamente, si conocemos el que las obras franciscanas idolátricas producían en la audiencia. Los testimonios directos de Motolinía, Ponce, Las Casas, etcétera, nos hacen ver que el efecto que producían en los indígenas que las veían, era profundo y duradero.

Resumiendo: trataré de localizar el tema del ciclo, el cómo se traduce a acciones de los personajes; de la acción de los personajes trataré de localizar peripecias y sistema anecdótico y de él llegaremos a la trama que nos permitirá acceder a la puesta en escena y de ella tratar de localizar el efecto en el público y el efecto social.

Por tanto, la característica esencial que señalo para incluir una obra dentro de un determinado ciclo será el esquema dramático. Ese mismo esquema, o muy semejante, podrá ser modificado exteriormente de muchas maneras sin que pierda la función original

de comunicación. Esa será la característica de los ciclos y la diferencia fundamental con el teatro de dramaturgo.

Obviamente habrá obras que no encuentren cabida en ninguno de los ciclos. Ya he señalado antes que mi propósito no es antológico ni exhaustivo desde el punto de vista de revisión del llamado teatro evangelizador en náhuatl; intento, solamente, seguir el rastro de esos ciclos con la intención de diseñar instrumentos modernos que los puedan llegar a reforzar.

6.8.1. Ciclo de los Reyes Magos

En el siglo XVI podemos localizar, de manera cierta, siete obras que podríamos incluir en este ciclo. A no dudarlo deben haberse dado docenas más de las que se perdió toda noticia.

El extraordinario vigor de este ciclo se demuestra en el hecho de que todavía en los últimos años del siglo XX se siguen representando obras pertenecientes a él en náhuatl, otomí, etcétera..

Cito un ejemplo que se encuentra a la vuelta de la esquina: la "adoración" o "epifanía" que se realiza en Ixtapan de la Sal cada año. A no dudarlo esta representación puede incluirse con naturalidad dentro del ciclo que iniciara fray Pedro de Gante en Texcoco en 1524.

El investigador que se diera a la tarea de estudiar su evolución, durante los cinco siglos de vida de nuestro país, dispondría de cientos de obras. Aquí se mencionan solamente aquellas que tradicionalmente se consideran dentro del teatro franciscano idolátrico.

1. Himno escrito por fray Pedro de Gante en colaboración con algún poeta sobreviviente de la corte de Nezahualpilli y llevado a la escena en lo que fuera el zoológico del palacio de Nezahualcóyotl, según testimonio del propio fray Pedro.¹

2. La comedia de los reyes. Manuscrito recuperado por Francisco del Paso y Troncoso. La mayoría de los especialistas coincide en que tiene que haber sido escrito alrededor de 1530.

¹ Othón Arróniz, Teatro de evangelización en Nueva España, México, UNAM, 1979, p. 31-32.

3. La adoración de los reyes. No puede datarse con exactitud, pero por el tipo de náhuatl que utiliza Barlow lo sitúa alrededor de 1540.

4. Los tres reyes de Cuernavaca. Fernando Horcasitas sitúa la representación en 1535. Las descripciones de la época la establecen claramente como una obra ritual que sirve para espantar a los demonios.²

5. El ofrecimiento de los reyes. Motolinía la describe en 1541 de la siguiente manera: "La fiesta de los Reyes también la regocijan mucho, porque les parece propia fiesta suya; y muchas veces representan el auto del ofrecimiento de los Reyes al Niño Jesús (...)"³

6. El coloquio de los pastores de Sinaloa. Cuya representación está certificada en 1596, pero el texto puede remontarse a 1548 como lo establece Horcasitas.

7. El auto de los reyes magos de Tlaxomulco. En 1578 el franciscano fray Alonso Ponce vio y describió de manera minuciosa la famosa Epifanía con multiplicidad de escenarios.

Tema: Lo grande se inclina hacia lo pequeño en crecimiento.

Personajes:

1. Protagonistas: Melchor, Gaspar y Baltasar.

² Fernando Horcasitas, El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna, México, UNAM, 1974, p. 252.

³ Toribio de Benavente Motolinía, Historia de los indios de la Nueva España, estudio crítico, apéndices, notas e índice de Edmundo O'Gorman, México, Porrúa, 1984 (Sepan cuantos, 129), p. 55.

2. Antagonista: Herodes, sus sacerdotes y soldados.

3. Deuteragonista: la Virgen, San José y el Niño.

Anécdota: Los tres reyes magos parten a buscar al Niño Dios porque la estrella les ha avisado de su nacimiento.

La estrella desaparece en las cercanías de Jerusalén. Se dirigen al palacio de Herodes para preguntar dónde se encuentra el Niño Dios.

Al enterarse, Herodes enfurece, les da la dirección equivocada y manda a sus soldados a matar a todos los niños recién nacidos. Con todo, los reyes llegan a adorar a la Virgen y al Niño.

Posible efecto en el público:

1. Respeto y admiración por el viaje que realizan los reyes desde Persia.
2. Hilaridad ante las furias de Herodes.
3. Profunda ternura ante la humildad de San José, la Virgen y el Niño en el pesebre y admiración por el hecho de que los reyes en su magnificencia se inclinen ante el Niño.

Posible efecto social: Coincide con el nacimiento del dios en el calendario católico. Invierno y renovación de la naturaleza que vuelve a nacer. Es un ritual ideal para incluirlo dentro de la articulación temporal que propone la iglesia católica. Por ello puede integrarse a todas las articulaciones sincréticas generadas por la iglesia católica desde Sinaloa hasta Panamá.

Elementos que podrían haber participado en el proceso de sincretismo:

1. Una diosa virgen se ve embarazada de manera mágica:

- a) a María la embaraza milagrosamente el Espíritu Santo.
- b) a Coatlicue la embaraza mágicamente un trozo de algodón que se posa en su pecho.

2. Un parto milagroso:

- a) milagrosamente María se conserva virgen antes, en y después del parto.
- b) milagrosamente Coatlicue platica con su hijo divino, Huitzilopochtli, antes del parto y el dios niño nace ya vestido y armado como un gran guerrero.

3. Un dios niño:

- a) El Cristo católico, mesías para el pueblo judío, hace milagros durante toda su infancia.
- b) Huitzilopochtli, mesías para el pueblo azteca, realiza el milagro feroz de descuartizar a su hermana Coyolxauhqui apenas nacido.

4. Lo grande se inclina ante lo pequeño: autoridades mágicas que adoran al pequeño dios que empieza a crecer.

- a) El gran tlatoani que hace una simbólica peregrinación desde su palacio para llegar al templo de Huitzilopochtli donde entrega regalos a la diosa Coatlicue, acompañado por los dos grandes sacerdotes que representan a Tláloc y Quetzalcóatl. Hecho que sucede en el mítico cerro de Coatepec.
- b) Los tres reyes magos realizan una peregrinación simbólica desde la mítica Persia hasta el mítico

Jerusalén franciscano.

5. Coincidencia de fechas:

a) 24 de diciembre .

b) Panquetzaliztli, maqueta ceremonial dedicada a Huitzilopochtli, alrededor de diciembre.

A no dudarlo, si siguiéramos rastreando, encontraríamos más elementos comunes que nos pondrían en la pista del proceso sincrético mítico. Aquí solamente intentamos señalar el vigor de un ciclo teatral que ha acompañado el desarrollo de la historia de México. Los antecedentes mítico rituales que podríamos rastrear en el tlatecpanqui prehispánico, nos darían una antigüedad de más de mil años de representaciones escénicas de este acontecer universal: lo grande se inclina ante lo pequeño que inicia un proceso de crecimiento.

Esquema dramático.

Saludo al público y a la divinidad.

Los reyes magos son avisados por la estrella del nacimiento del niño.

Los reyes se ponen en camino.

Los vemos en el camino. Pueden sucederse diversos incidentes.

De pronto desaparece la estrella.

Conciliábulo: decisión de acercarse al palacio de Herodes para pedir informes.

Encuentro con Herodes que no sabe la noticia.

Furia de Herodes contra sus sacerdotes y servidores.

Herodes les da falsas instrucciones. Secretamente ordena la matanza de los santos inocentes.

A pesar de Herodes los reyes llegan a adorar al niño.

Los reyes huyen por otro camino.

Cierre que puede ser un parlamento del ángel, de los propios reyes, etc.

Sobre este esquema tan simple, es posible establecer múltiples

versiones.⁴

⁴ cfr. las variaciones que existen entre dos de los textos en náhuatl que han sobrevivido. La comedia de los Reyes y La adoración de los Reyes. Horcasitas, op. cit., pp 253 a 327.

6.8.2. Ciclo mariano

La figura de María, independientemente de su función como madre de Cristo, parece haber florecido con alegría durante los primeros años del "horizonte de contacto". No debe extrañarnos. Las "maquetas" teatrales en honor de diosas mesoamericanas abundaban todavía durante esos años.

En los dos valles y en todas los tlatocáyotl y calpulli que los ocupaban encontramos fastuosas representaciones de Xochiquetzalli la diosa de las flores, de Tonantzin "nuestra madre", de Toci "nuestra abuela y madre de los dioses" y, finalmente, de la joven diosa Xilonen que era reverenciada lo mismo en la laguna que en el valle de Quetzalcóatl.

Es obvio que la figura de María -antes del nacimiento de Cristo y aun en las descripciones que conservamos como la de La adoración de los reyes,¹ la observan como una doncella muy joven y virginal. Dice el Mensajero en esta obra: "Vi una gloriosa y virginal doncella que llevaba en sus brazos al amado (...) Niño". Esta descripción inmediatamente nos recuerda la prolija de Durán acerca de las festividades dedicadas a Xilonen.

Motolinia describió la representación de cuatro obras que se llevaron a cabo el 18 de junio de 1538, en el montecillo que actualmente sirve de asiento al convento franciscano de Tlaxcala:

1. La anunciación de la natividad de San Juan Bautista
2. La anunciación de Nuestra Señora
3. La visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel
4. La natividad de San Juan Bautista

¹ Fernando Horcasitas, El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna, México, UNAM, 1974, p. 271.

Por otra parte, sabemos por Beristáin que fray Luis de Fuensalida escribió una obra llamada Diálogos y coloquios en idioma náhuatl entre la Virgen María y el arcángel San Gabriel.

Fray Bartolomé de las Casas escribió:

(...) y luego adelante en otro tablado representaron la anunciación de Nuestra Señora, y fué mucho de ver bajar con Sant Gabriel otros seis o siete ángeles diciendo con canto de órgano Ave María.²

Este material permite adivinar la inauguración de otro ciclo unos meses posterior al de los reyes magos. Hay que recordar que en varias poblaciones donde trabajaban los grupos franciscanos, durante los años de 1525 y 1526, se contaba con adoratorios importantes a Tonantzin, "nuestra madre".

Obviamente, en el aceleradísimo proceso sincrético que se dio, gracias a las lecturas franciscana e indígena de la "conquista", hubo una inmediata asimilación de Tonantzin a la figura de la Virgen María. Esto constituye uno de los índices más claros de ese proceso de sincretismo, y se demuestra plenamente en los sucesos guadalupanos de 1531.

Si ordenamos los posibles incidentes de la vida de la Virgen podemos considerar los siguientes:

1. Anunciación a Santa Ana (anciana divinizada como "nuestra abuela", Toci). El nacimiento de una niña excepcional. Agradecimiento de San Joaquín, y magnífica ocasión para la

² Bartolomé de las Casas, Los indios de México y Nueva España (Antología), edición, prólogo, apéndices y notas de Edmundo O'Gorman, México, Porrúa, 1982, p. 31.

recitación de los huehuetlatolli adoptados por los franciscanos.³

2. La virgen en el templo, y compromiso con el anciano José, al que Dios hace que florezca su bastón para convertirlo en hombre vegetal como el dios Centéotl.

3. Diálogos entre la Virgen María y el arcángel San Gabriel. Incidente del que se cuenta con varias versiones y que no tiene antecedentes teatrales en España. Es una de las obras absolutamente mexicanas.

4. La visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel. Hay otras menciones posteriores de esta obra.

5. Natividad de San Juan Bautista y el milagro de Zacarías. Existen diversas versiones señaladas por Horcasitas.⁴

6. Parto milagroso de María.

Esta secuencia inicia un ciclo como el de los reyes magos que, si bien no se continuó con representaciones teatrales, si llega al siglo XX en varias versiones muy cercanas al fenómeno teatral, como el ofrecimiento de flores de las niñas que se acercan a los 12 años, edad clave en la vida de María, pues es el momento en el que se casa con José para embarazarse

³ "Pláticas de los viejos". Pláticas didácticas o exhortaciones dirigidas a inculcar ideas y principios morales, tanto a los niños del calmécac o del telpochcalli, como a los adultos, con ocasión del matrimonio, del nacimiento o la muerte de alguien, etc. Cfr. Miguel León-Portilla, La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes, prólogo de Angel Ma. Garibay K., México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1979, p. 18, y Libro de los huehuetlatolli. Testimonios de la antigua palabra, reproducción facsimilar, estudio introductorio: Miguel León-Portilla, versión de los textos nahuas: Librado Silva Galeana, México, Comisión Nacional Conmemorativa del V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, 1987.

⁴ OP. cit. p. 231.

mágicamente unos meses después. E infinidad de danzas de doncellas en las que éstas aparecen, invariablemente, relacionadas con las flores y con el color blanco.

No me atrevo a aplicar el sencillo instrumento de teoría dramática que hemos diseñado para analizar las obras que constituyen los ciclos en función de que hasta la fecha no contamos con un solo manuscrito que nos describiera la "trama" desarrollada, pero es obvio que la Virgen sería la protagonista, posiblemente diversos ángeles (de nuevo la figura emplumada que nos recuerda a Quetzalcóatl) el antagonista y posiblemente el franciscano que señalara la relación entre ambos personajes el deuteragonista. No lo sé. No me atrevo a seguir adelante. Ahora bien, como dramaturgo pienso en la posibilidad de escribir versiones de estos incidentes que pudieran llegar a formar un "cuaderno" como los de las actuales Pastorelas o Carlos Magnos y que pudiera representarse en sus diferentes versiones en los pueblos de México durante las celebraciones de mayo. Este es uno de los más sencillos y conmovedores argumentos por los que las "cofradías" mexicanas dejan de representar sus ceremonias: la carencia de "cuadernos" que les sirvan de base a las representaciones. Tocaré este punto en el capítulo siete.

6.8.3. Guerras fingidas

Como veíamos en el primer capítulo de esta tesis, las posiciones que intentan explicar las líneas mítico rituales de una cultura, son múltiples y en ocasiones contradictorias.¹ Una de ellas, es la surgida del nacimiento de la ciencia de la etología que no quiere ver al rito como la mera ilustración del mito. Para los etólogos que se dedican al estudio del tema, el ritual vendría a ser una función básica de la estructura animica humana y el mito, su verbalización.

Así, primero nacería el ritual en una cultura y después se presentaría el mito como una forma de explicación a esa conducta "necesaria" y general.

Uno de los ejemplos fundamentales que aduce esta escuela es, precisamente, el ritual de la guerra fingida que se documenta -como el de la ceremonia de pasaje del adolescente- en todas las culturas del mundo. Para abreviar: recuérdese que en Grecia, dentro del complejo de teatro ritual popular campesino, se presentan ceremonias en las que se fingen combates entre diversas entidades mitológicas. De igual modo, el combate gladiatorio -en sí mismo una representación de enfrentamientos míticos de diversas indoles- fue práctica definitoria de la política del imperio romano.

A no dudarlo, este tipo de enfrentamientos que lindaban entre lo fingido y lo real adquirió carácter regional en los lugares conquistados por los romanos. La Iberia no podía escapar de este destino y, aunque todavía se encuentran poco documentadas, se sabe que existieron danzas y representaciones

¹ Véase el capítulo 2 de esta tesis.

de combates entre entidades mitológicas desde el siglo VII. Ahora bien, el tradicional enfrentamiento entre árabes y visigodos durante ocho siglos, produjo un riquísimo repertorio de representaciones de esta naturaleza durante los torneos medievales. Entre las fuentes con las que se cuenta figura la obra de Arturo Warman:²

La danza de moros y cristianos (española)³ es un producto de la época medieval. Su origen puede precisarse, temporal y geográficamente, alrededor del siglo XII en alguna parte del oriente de España, posiblemente Aragón, ya libre de la dominación sarracena. Esta suposición se basa en la primera referencia documental a la danza: cuando en ocasión de la boda de Ramón Berenguer IV, conde de Cataluña, con Petronila, reina de Aragón, celebrada en la catedral de Lérida en el año de 1150, se fingió un combate entre moros y cristianos.⁴

De aquí en adelante Warman da una detalladísima descripción del

² Arturo Warman, La danza de moros y cristianos, México, INAH, 1985 (Colección Divulgación). Este libro es fundamental para el estudio del ciclo que nos ocupa por su magnífica documentación, que lo convierte en un clásico de la investigación antropológica mexicana. Los datos que se insertan en este subcapítulo provienen en su gran mayoría de este libro, pionero en la posición de estudiar una línea mítico ritual de la cultura mexicana, de manera cronológica, documentando esa evolución.

³ Esta adición es mía. Esto es porque difiero de la interpretación de Warman y de la de Othón Arroniz, cuando tratan de encontrar en una manifestación mexicana solamente los orígenes europeos, limitando a unos cuantos datos la aportación prehispánica, en vez de tratar de ver la verdadera ceremonia indígena encubierta apenas por un leve disfraz que es precisamente la representación española. No digo que esto suceda en todo el ritual popular del teatro mexicano, pero sí se da en una gran parte de lo que es la danza de moros y cristianos, la pastorela, la epifanía, los carnavales, las ceremonias de muertos.

⁴ Arturo Warman, op.cit., p. 15. Apud Aurelio Capmany, "El baile y la danza", en F. Carreras Coudi (director), Folklore y costumbres de España, 2 vol., t. II, Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, 1942, p. 384.

desarrollo de esta danza en España hasta llegar a la famosa cita de Bernal Díaz del Castillo en su Historia verdadera de la conquista de la Nueva España que hemos mencionado antes:

La confirmación documental más antigua de la presencia de la danza de moros y cristianos en América se debe a Bernal Díaz. Éste nos dice que yendo Cortés rumbo a las Hibueras llega a Coatzacoalcos, donde "...el gran recibimiento que le hicimos con arcos triunfales y ciertas emboscadas de cristianos y moros, y otros grandes regocijos e invenciones de juegos (...)"⁵.

Ahora bien, no tenemos confirmación de que los indígenas de Coatzacoalcos hayan participado de manera práctica en esa representación de moros y cristianos. Bernal no aclara si fueron solamente los soldados españoles los que habrán inventado algún disfraz de moros (a no dudarlo tomando ropa y elementos indígenas) y habrán jugado algún juego de cañas o de anillos, tan practicados en España durante el siglo XV. Pero aun si los indígenas solamente fueron testigos del juego de cañas, este deporte-juego-rito-torneo debe haber sido leído como uno de los rituales nuevos correspondientes a la llegada del dios Quetzalcóatl-Cortés. La sugerencia caía en tierra fértil. Desde tres mil años atrás en esos territorios se había establecido el juego de pelota: deporte, juego, rito, torneo, forma de adivinación. En él se enfrentaban los jugadores (dos, cuatro u ocho) que representaban las fuerzas contradictorias y complementarias del universo en las figuras de diversos dioses.

⁵ Arturo Warman, op.cit., p. 61. Apud Bernal Díaz del Castillo, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, prólogo de Joaquín Ramírez Cabañas, 2a. ed., México, Porrúa, 1962, p. 503-505.

Esta edificación tenía la forma de una I, en la que sacerdotes, augures, nobleza y pueblo se sentaban frente a frente observando los avatares del juego y en medio se sucedía la representación ritual.⁶

Pero no solamente el Juego de Pelota presenta enfrentamiento ritual. Si bien algunos autores han contemplado las "guerras floridas" la Xochiyaotl, entre aztecas y tlaxcaltecas, sólo como imposición del imperialismo azteca, ávido de víctimas para sacrificar a Huitzilpochtli, también podría observarse como un "merecimiento" sagrado de ambos pueblos en honor de sus respectivos dioses. Así en el tezonzonco -lugar limítrofe donde se juntan los dos valles- se realizaban gigantescas guerras rituales en las que tomaban parte de manera ordenada miles de aztecas y tlaxcaltecas. Perfectamente codificadas por los teopixque, las guerras tenían un sentido adivinatorio -como el juego de pelota-, un sentido ritual de ceremonia de enfrentamiento paradigmático entre los dioses, y un sentido práctico -adquirir prisioneros para sufrir el ritual cruento de pasaje.

Cada vez que se utilizaba el edificio del juego de pelota, era para representar el enfrentamiento entre las fuerzas universales: los dioses. Una guerra fingida. Este tipo de construcciones pueden localizarse desde Nuevo México, en Estados Unidos, hasta el istmo de Panamá, lo que indica que este deporte ritual fue practicado en ese gigantesco territorio. También

⁶ De obligatoria lectura al respecto es el deslumbrante análisis que Gabriel Weisz realiza sobre los diversos juegos prehispánicos en El juego viviente, México, Siglo XXI, 1986.

permite afirmar que, donde se encuentre una construcción de esta naturaleza, el pueblo que la hubiera construido compartía el mito del enfrentamiento entre los gemelos divinos y su correspondiente ritual.

Este tipo de enfrentamiento (que merecería un libro aparte) se cuela en todos las adecuaciones del tlatecpanqui que conocemos, ya sea en la de Tlatelolco, la de Texcoco, la de Tlaxcala, etc.

Por ejemplo, en la décimo quinta fiesta Panquetzaliztli, los sacerdotes y guerreros del calmécac se organizaban en dos bandos contrarios enemigos y fingían combates con ramas y cañas inofensivas, sistema que permitía la captura de "prisioneros". Si este prisionero era un respetable sacerdote, dice el Códice Florentino que los muchachos "... lo frotaban con hojas de maguey lo que le causaba escozor y quemaduras leves".⁷ Ahora bien, si uno de los jóvenes guerreros estudiantes caía prisionero en manos de los sacerdotes, éstos con una espina le arañaban las orejas, los brazos, el pecho y las piernas hasta hacerlo dar de gritos, y si los sacerdotes llegaban a hacer retroceder a los jóvenes hasta dentro del palacio; "penetraban en él a viva fuerza tomando todas las esteras, los tapices tejidos, los asientos, las camas y los taburetes. Si encontraban sonajas y tambores también los tomaban, se llevaban todo. Y si los guerreros bisoños perseguían a los sacerdotes hasta su monasterio (calmécac) también los robaban y se llevaban las esteras, los caracoles y los asientos".⁸

⁷ Sahagún, Códice Florentino ya citado, p 112.

⁸ Códice Florentino p 112.

Los combates fingidos del mes atemoztli pueden ser interpretados desde el punto de vista de algunas de las corrientes actuales como el innato patrón de comportamiento en el grupo mamífero de enfrentamiento ritual entre el joven guerrero y la autoridad sacerdotal;⁹ esto es: el impulso del joven héroe cultural que intenta derrocar al padre y ocupar su lugar dentro del cuerpo social. Esta historia se ha contado decenas de veces en el teatro mundial: Hamlet, Edipo, etcétera.

Otro ejemplo: el enfrentamiento sexual entre hombre y mujer, en el que la mujer fisiológicamente (ritualmente) está destinada a perder, pero presenta pelea hasta ser satisfactoriamente derrotada (recordemos la conducta de otras hembras mamíferas como las gatas). "La Celestina" y "La Doma de la Bravía" son dos de las muchas versiones de esta historia paradigmática en el recuento del teatro mundial.

En el mes de tititl se desarrollaban combates sumamente complicados entre los jóvenes y las doncellas. Los muchachos -con anticipación y cuidado- llenaban una especie de costales que rellenaban de hojas (presumiblemente de maíz) con los que golpeaban a las mujeres. Estas se defendían de la agresión mediante palos que neutralizaban la acción de los sacos (obviamente destinados a producir un impacto tal en el cuerpo de la mujer que la hiciera caer al suelo con claros fines sexuales) y ellas lograban herir levemente a los jóvenes.

En el mes ochpaniztli había combates con ramos de flores entre las curanderas y las prostitutas. Posiblemente

⁹ Vease capítulo dos.

representaban combates cósmicos entre deidades femeninas: Tlazoltéotl -diosa de la inmundicia y la purificación y patrona de las entretenedoras- y Toci la vieja abuela sabia, patrona de las curanderas. Yendo más lejos, el fondo del enfrentamiento entre diosas estaría señalando la pugna de poderes entre formas de comportamiento que reproducen secretamente el patrón etológico de la madre enfrentándose a la hija. Tema tratado de manera genial por Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Me he referido ya a los enfrentamientos fingidos entre guerreros durante el mes panquetzaliztli. En él se celebraba el nacimiento milagroso de Huitzilopochtli (que hemos mencionado durante el desarrollo del ciclo de epifanías), el dios guerrero que llevó a la gloria en apenas cien años al pueblo azteca.

Las ceremonias de fingidos combates entre jóvenes guerreros tendrían su origen (desde el punto de vista etológico) en los patrones fisiológicos de "supervivencia del más apto".

Dice Warman:¹⁰

Fue precisamente en las formas coincidentes de las festividades prehispánicas con las de la cultura occidental en las que los evangelizadores se apoyaron para forjar el cambio, aprovechando el hecho de que con sólo pequeñas alteraciones formales se podía sustituir la forma anterior por la de la cultura de conquista (...) Diversas noticias permiten inferir que este proceso de sustitución no sólo fue aprovechado por los frailes sino propiciado conscientemente por ellos (...) El éxito de este proceso (...) fue aparentemente notable.

Coincidió con Warman¹¹ en la apreciación de que una de las diferencias básicas entre las dos religiones (a pesar de las tan

¹⁰ Arturo Warman, op.cit., p. 69.

¹¹ Ibid., p. 71.

señaladas coincidencias) era el hecho de que el fiel tenía un carácter esencialmente pasivo en el principal rito católico: la misa. Esto se debía a que su participación se limitaba a repetir algunas palabras, tomar la hostia y hacer unas cuantas señas (santiguarse) en contraste con la activa y entusiasta participación del fiel en las ceremonias prehispánicas, donde tenía obligación de cantar a la perfección, danzar, comer, etc.

"Por ello los frailes seleccionaron una serie de actos (teatrales) que complementaban el oficio religioso, dotándolo de una mayor espectacularidad y propiciando la participación activa de los asistentes".¹² Los frailes, no la iglesia católica que durante más de cuatro siglos ha mantenido a raya al fiel mexicano sin permitirle abandonar el papel pasivo dentro del ceremonial romano; quizás sea esta una de las razones por las que las sectas norteamericanas como los "Testigos de Jehová", "Adventistas" etc. han tenido tanto éxito en su tarea de proselitismo entre las etnias mexicanas.

Obviamente, a partir de la representación de Coatzacoalcos en adelante, los rituales deportivos se siguieron sincretizando de manera muy rápida. En 1531, en ocasión de la apertura al culto de la ermita guadalupana del Tepeyac, se celebraron guerras entre "mexicanos y chichimecas".¹³ Este dato indica que para fecha tan

¹² Idem.

¹³ Ibid., p. 72. Apud Francisco de Florencia, La estrella del norte de México, historia de la milagrosa imagen de María Santísima de Guadalupe, escrita en el siglo XVII por el P... , Guadalajara, Imprenta de J. Cabrera, 1895, p. 115. Desde un punto de vista etológico y cultural es obvio que, así como para los españoles la palabra "cristianos" quería decir "nosotros" y la palabra "moros" quería decir "los otros", así lo encontramos en estas celebraciones tan inmediatas: "nosotros" los mexicanos, "los otros" los chichimecas.

temprana ya se había colocado la celebración de manera definitiva en la urdimbre ética indígena.

Una guerra fingida en ocasión religiosa solemne, como la de la instalación del ayate sagrado en esa ermita -edificada sobre el adoratorio a Tonantzin- indica claramente que ya desde el mandato de Zumárraga los combates fingidos eran plenamente aceptados por los frailes evangelizadores. Asimismo este hecho señala que el proceso sincrético que hemos visto en los ciclos anteriores ya se había dado. Los combates fingidos en honor de la Virgen de Guadalupe, a finales de 1531, continúan hasta la fecha en la presentación de múltiples danzas de "nosotros" y "los otros": "Carlos Mangos", "Jardineros", "Moros" "Tlastoanis" etc el doce de diciembre en la Basílica.

El 12 de diciembre, pues, es una fecha representativa de una tradición de más de 450 años de mecánicas sincréticas. Lo que prueba que el sincretismo es un proceso que se inició con el desembarco de Cortés en 1518, tuvo un momento de enorme intensidad durante los primeros 50 años del mandato de los representantes del dios Cortés-Quetzalcóatl y, aunque durante 300 años parece perder velocidad, continúa hasta la fecha.

Así, las llamadas danzas de moros y cristianos, que de manera más correcta tendríamos que denominar como guerras fingidas, se presentaron en 1524 y no han cesado hasta la fecha. Una investigación a nivel nacional confirmaría la existencia de diversas versiones de estas danzas: las solamente danzadas, las danzadas y recitadas, y las meramente recitadas, en todos los

estados de la República.¹⁴

En este estudio apenas señalaré la evolución de los textos manejados por los frailes evangelizadores, en los que había guerras fingidas generadas originalmente por los soldados de Cortés (¿qué tenían que hacer los frailes en su tarea de evangelización con guerras fingidas? la respuesta es sencilla: conquistar "Jerusalén", la ciudad que habría de darle sentido al proyecto milenarista).

- 1524. Coatzacoalcos
- 1531. Villa de Guadalupe Querétaro.
- 1539. La conquista de Rodas México (citado por Bernal)
- 1539. La batalla de los salvajes (citado también por Bernal).
- 1539. La conquista de Jerusalén.

- De 1540 a 1572 no he logrado documentar representaciones evangelizadoras idolátricas referidas a guerras fingidas como las de Tlaxcala, pero se tiene infinidad de datos de danzas, celebradas en diversas ceremonias religiosas católicas. Para el objeto de nuestro estudio, es suficiente señalar que en esta enumeración se prueba claramente la evolución de un ciclo que ha durado casi cinco siglos: el más antiguo de todos, con el de epifanía y el más vigoroso de todos con el de la pastorela.

- 1572. La batalla de Lepanto

- Como dato adicional habría que citar las representaciones posteriores del siglo XVII, referidas a los milagros de Santiago

¹⁴ Para el lector interesado en el desarrollo del ciclo, lo remito al estudio de Warman y su magnífica documentación.

(para algunos investigadores, la encarnación de Huitzilopochtli, dios de la guerra).

Este ciclo parece desarrollarse a lo largo de todo el año ritual, sin importar específicamente a qué mes corresponderían las "maquetas". Tal disposición recuerda la figura de Tezcatlipoca paseando por todo el xiuhpohualli enfrentándose a su tradicional enemigo "el otro" Tezcatlipoca, el otro gemelo, el otro dios creador: Quetzalcóatl. cristianos. Complejo mítico ritual que se fijaría tan temprano como la segunda mitad del siglo XVI. Aunque no corresponde a este trabajo el analizarlo, es claro que existe una conexión entre el concepto de Conquista de Jerusalem y el de Santiago que muy fácilmente puede interpretarse como el dios español de la guerra. Un detalle muy revelador es que la obra que Don Francisco del Paso y Troncoso llamó "La Destrucción de Jerusalem" se llama en realidad Nican motecpana in inemilitztzin in Señor Santiago Apostol (Aquí se cuenta la Vida del Señor Santiago Apostol) pero lo curioso es que el personaje no aparece en la obra. ¿ No es suponerse que la figura del dios español de la guerra es el protagonista abstracto de esta "guerra de romanos"? ¿Si no fuera así porque titularla de manera tan, aparentemente, extravagante ?

En el siglo XVIII, entre muchas obras pertenecientes al ciclo de " guerras fingidas", podemos citar la hermosísima La invención de la Santa Cruz por Santa Elena copiada en náhuatl de una versión más antigua en el pueblo de Santa Cruz Cozacacuah-Atlauhtipac, Tlaxcala en 1772; obra en mi poder un "cuaderno" titulado " Coloquio dedicado a Santa Elena de la Cruz" copiado en 1904 por Juanita Chana. Esta escrito en octosilabos

y me fue proporcionado por un donante anónimo en Zacatecas. No dispongo de ningún datos de versiones de este ciclo en el norte chichimeca de México. Los dispersos datos me llevan a pensar en una primera versión muy antigua en náhuatl (posiblemente siglo xvii y hasta xvi). El culto al ollin, la cruz sagrada que indica el movimiento universal, se extendió por toda Mesoamérica. La prueba es el enorme vigor con el que los gremios de albañiles la siguen celebrando cada tres de Mayo. Estoy seguro que muy pronto aparecerán eslabones perdidos hasta ahora de esta cadena.

Es necesario mencionar también La ruina o incendio de Jerusalén, obra cuyo título podría ser el epitafio perfecto para el sueño milenarista, representada en el Coliseo en el siglo xvii.

Así, es tan enorme la proliferación de las guerras fingidas, tanto en castellano como en todos los idiomas autóctonos -esencialmente en náhuatl-, que rebasa sobradamente los límites de este trabajo.

Tema: Los contrarios, complementarios y antagonistas en el "plan maestro universal"¹⁵ se enfrentan; después de varios combates vence aquel del que somos servidores.

Personajes: "Ellos" y "nosotros".

Las aplicaciones casuísticas son múltiples:

- a) Moros y cristianos
- b) Chichimecas y mexicanos
- c) Franceses y romanos
- d) Romanos y mexicanos

¹⁵ Secuestro la expresión del libro del maestro Weisz, op.cit.

e) En la gigantesca maqueta dinámica que resulta ser el ciclópeo Carnaval de Huejotzingo, los participantes contrarios adoptan todas las nacionalidades posibles: franceses, negros, apaches, turcos, zacapoaxtlas, etcétera. Diversidad racial que parece haber sido heredada del monumental espectáculo franciscano realizado en Tlaxcala por la fiesta de Corpus en junio de 1538, donde aparecieron grupos de: tlaxcaltecas, mexicanos, huastecas, totonacos, mixtecos, texcocanos, peruanos, caribes, tarascos y guatemaltecos enfrentados a los ejércitos musulmanos (por cierto comandados por Hernán Cortés y Pedro de Alvarado), moros, judíos, galileos, samaritanos, damascenos, sirios y turcos.

Personajes:

1. Protagonistas: "Nosotros", los seguidores del dios victorioso.
2. Antagonistas: "Ellos", los seguidores del dios enemigo. (No resulta ilógico que Cortés y Alvarado estén con los "otros"; hace unos cuantos años esa era exactamente la situación, además, en esos momentos tan honorable y honorífico resultaba ser de un dios que del otro).
3. Deuteragonistas: Los embajadores.

Anécdota o trama: Resulta ser sorprendentemente simple: comandados por nuestro dios o rey, nos enfrentamos con esos repugnantes miserables que son los otros. Son tan perversos como poderosos (por supuesto, tienen mucho mejores armas que "nosotros"), pero nuestro denuedo y, sobre todo, el amparo de nuestro dios "abogado" nos permite triunfar sobre esos "hijos de

la chingada".¹⁶

Efecto en la audiencia: Júbilo por nuestro merecidísimo triunfo y temor en los momentos en los que esos "hijos de la chingada" nos empezaron a hacer trampas como acostumbran siempre.

Efecto social: Refuerzo de la identidad del grupo. Representar "nuestro" triunfo después de pasar por vicisitudes y amarguras es volver a presentar nuestra vida, todo grupo existe porque ha logrado vencer la adversidad en repetidas ocasiones: el representar ese triunfo del instinto de supervivencia grupal es fundamental para la vida de cada uno de nosotros.

La puesta en escena de las obras incluidas en este ciclo nos recuerdan inmediatamente las gigantescas guerras rituales llamadas floridas. Tema interesantísimo por desarrollar sería el descubrir si "La conquista de Jerusalén" (que en la vida real nunca se dio pero sí en las exaltadas utopías franciscanas) era para los indígenas una guerra florida. No hay que olvidar que estamos a unos cuantos años de la caída de Tenochtitlan. Menos de 20.

¹⁶ Utilizo esta expresión en función de que es una anécdota esencialmente viril: representada por y para hombres.

6.8.4. Un posible ciclo: el diluvio

En la gran maqueta del templo mayor, uno de los dos templos que representaban la dualidad universal estaba dedicado a Huitzilopochtli, el dios "abogado" de la tlatocáyotl azteca, el otro templo al antiquísimo dios Tláloc, tradicionalmente considerado dios del agua. El gran poeta Bonifaz Nuño ha vuelto a ver a Tláloc de manera y correspondiente con el tipo de mundo abstracto y concreto que codificaba el tlatecpangui. Para el poeta, lo que llamamos Tláloc es un concepto mucho más universal y mucho más abstracto. "Caso (...) habla (...) de una colaboración del hombre con el dios (...) (no) el hombre no es un simple aliado. Es el motor de la fuerza creadora del mundo. Esto es lo que representan, en este aspecto, las imágenes de Tlaloc".¹ Parecería ilógico que en las múltiples tlatocáyotl asentadas alrededor del anillo de la laguna sagrada en la nueva adecuación del tlatecpangui propuesta por los franciscanos quedara fuera Tláloc tanto por su condición de representación del movimiento universal -si el poeta tiene razón- tanto por su cualidad acuática tradicional. El maestro León-Portilla localizó en los Anales de Tlatelolco -ciudad acuática como Tenochtitlan, Tezcoco, Xochimilco, Chalco, etcétera, una frase que me permite hacer un ejercicio de reconstrucción de una de las que podrían haberse constituido como ceremonias iniciales. En tanto que León-Portilla² sitúa el manuscrito en 1528, esta representación

¹ Rubén Bonifaz Nuño, Imágenes de Tláloc, México, UNAM, 1988, p. 152.

² Miguel León-Portilla, Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl, México,

sería una de las primeras y, por tanto, con una enorme influencia del tlatecpanqui.

De ser cierta mi reconstrucción teatral -y hay muy pocas posibilidades de llegar a comprobarlo- esta ceremonia tendría que sumarse a la muy misteriosa Guerra de los salvajes, El día del juicio final, La toma de Jerusalén para constituir el grupo de enormes celebraciones multitudinarias y ciclópeas, completamente diferentes a las muy humildes ilustraciones de sermón que son: La adoración de los reyes, La predicación de San Francisco a las aves, Las tentaciones del señor Jesucristo, etcétera.

Es importantísimo señalar la diferencia en términos teatrales de esos grandes espectáculos que habrían sido herederos directos de los 18 complejos ceremoniales del xiuhpohualli en el que el texto tendría que supeditarse a enormes acciones dramáticas que dependerían de los recursos y la inventiva de cada una de las tlatocayotl en las que se realizaran estos ciclópeos espectáculos; obviamente el texto tendría que ser mucho más esquemático y habría de ponerse al servicio de las extraordinarias acciones dramáticas. El ejemplo claro es El Día del Juicio Final. En tanto que en las obras más pequeñas, más reclusas a las pequeñas capillas abiertas como las de Tlalmililolpan o Oxtotipac, el texto podría explayarse a sabor del tlatimine que lo hubiere inventado. El ejemplo clarísimo es La Adoración de los Reyes uno de tantos neuixcuitili de sermón que, esos sí, tendrían un parecido mucho más cercano con las pequeñas obras de teatro medieval que pudieron haber sido observadas por los franciscanos en España: diálogos de pastores, pleitos entre tres o cuatro bobos, etcétera. Lo que resultaba

absolutamente imposible era el hecho de que un franciscano pudiese diseñar una representación ciclópea como La toma de Jerusalem, El Día del Juicio Final o esta que reconstruyo.

Obviamente, en tanto que no dispongo de un manuscrito que me permita hacer una interpretación desde el punto de vista de la teoría dramática, me eximo de ello; he querido incluir esta muy hipotética reconstrucción en el medio de dos ciclos tan estructurados como son las "guerras fingidas" y el ciclo apocalíptico para comunicar la idea que tengo yo de la efervescencia teatral que se diera en los valles sagrados antes de 1560. Por otra parte. no olvidemos que el sistema de lagunas estaba rodeado de veintidós ciudades con muelles propios y que los bergantines de Cortés, si bien eran guardados en las Atarazanas, obligatoriamente tendrían que salir para darles mantenimiento. No fueron destruidos hasta casi veinte años después de la toma de Tenochtitlan. Durante esos años pudieron tomar parte en una -la mencionada- o varias versiones de esta obra que se prestaba para relizar un gran espectáculo que satisficiera las necesidades de los franciscanos, de los indígenas y hasta de la propia iglesia católica.

6.8.5. Ciclo guadalupano

Durante las últimas semanas de 1531 se dieron una serie de acontecimientos en la ciudad de México y el cerro del Tepeyac que se han considerado como "los hechos guadalupanos".¹ De ellos existen -ya desde mediados del siglo XVI- varias y contradictorias versiones.

El propio maestro De la Maza ha probado sobradamente las animadversiones que suscitaron esos hechos: "tenemos pues, que a los quince años de que, según la tradición, se apareció milagrosamente la virgen María (...) el segundo actor del dichoso suceso lo negaba".²

No sólo eso, De la Maza prueba que los contemporáneos como Montúfar, afirmaban rotundamente que "la imagen había sido pintada por el indio Marcos -Marcos Cipac de Quino, el famoso pintor elogiado por Bernal Díaz-, ni el mismo pintor, que aún vivía, se opuso",³ y que el propio fray Bernardino de Sahagún -a cuya sombra se supone fue escrito el documento en el que se basa el ciclo del que estamos hablando- y al que -efectiva y milagrosamente- se le había aparecido la virgen en el ayate rodeada de flores, era enemigo acérrimo de la versión de una o varias apariciones divinas en el territorio de la Nueva España.

La historia de las negaciones del milagro como tal es

¹ Para cotejar las muy diversas interpretaciones de esos "hechos", resulta indispensable consultar el libro de Francisco de la Maza, El guadalupanismo mexicano, México, Fondo de Cultura Mexicana, 1984 (Lecturas Mexicanas, 37). Obviamente la bibliografía al respecto es enorme.

² Francisco de la Maza, op.cit., p. 14.

³ Ibid., p. 15.

interminable y abarca desde los franciscanos del siglo XVI hasta intelectuales del siglo XX, pasando por los argumentos de Fray Servando Teresa de Mier. Afortunadamente, la índole de este trabajo nos exime de tomar posición al respecto, pero sí quiero señalar la versión de Rodolfo Usigli que en su obra Corona de luz, dedicada a ilustrar teatralmente esos hechos, señala la posibilidad que todo el mito guadalupano se haya originado en la representación de un neixcuitilli en la ermita del Tepeyac.⁴ Éste habría sido escenificado dentro del primer ciclo de neixcuitiles sencillos, ilustradores de los sermones y, obviamente, perteneciente al ciclo mariano. Inclusive el maestro De la Maza señala la posibilidad de que la ermita del Tepeyac fuera una de las 500 fundadas por fray Pedro de Gante. Ello reforzaría la tesis de Usigli.

Los "hechos guadalupanos" fueron conocidos ampliamente por los habitantes de la laguna inmediatamente después de que se dieron, mediante la técnica del "recitado" tan amada por los poetas prehispánicos. No será hasta la década de 1540-1550 que empiecen a aparecer testimonios escritos de lo acontecido en el Tepeyac en 1531. El maestro Garibay indica que existió un primer documento escrito en náhuatl por el español nahuatlato Juan González que sirviera de intérprete entre Zumárraga y Juan Diego, -ya hemos señalado que Zumárraga nunca pudo aprender náhuatl y la tradición afirma que Juan Diego era tan humilde que no podía tener acceso al aprendizaje del castellano. Posiblemente el erudito tendría razón, pero la iglesia católica mexicana da, por

⁴ Rodolfo Usigli, "Corona de luz" en Obras completas, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

primera versión de los hechos, la atribuida a Antonio Valeriano.⁵

El Documento primitivo de las Apariciones de la Santísima Virgen de México bajo la advocación de Guadalupe, es el "Nican Mopohua", llamado así porque comienza con esas dos palabras que significan "Aquí se narra".

Fue escrito (...) entre 1540 y 1545 por el indio noble y sabio don Antonio Valeriano (1520-1605)(...) (quien) aprendió las letras en el Colegio de Santa Cruz de Tlatilolco y formó parte del grupo de investigadores indígenas que dirigía fray Bernardino de Sahagún (...)

El Nican mopohua original seguramente existe en la Biblioteca del Congreso de Washington; lo que conocemos como tal, es una copia realizada unos cuantos años después en papel hecho con pulpa de maguey, como varios de los códices poscortesianos que conservamos.

El náhuatl en el que se encuentra redactado es de una extrema elegancia y extrema profundidad. Lo prueban la multiplicidad de intentos de traducción que ha sufrido a lo largo de los casi cinco siglos que ha retado a los traductores tan insignes como el propio padre Garibay.⁶

No nos cabe ninguna duda sobre la autenticidad del documento y sobre el hecho del que conocemos es ya una segunda versión del documento original. Segunda versión que habrá de dar origen a otras varias que, a su vez, se consituirán en un enorme ciclo

⁵ Nican mopohua, versión original en náhuatl, traducción del presbítero Mario Rojas Sánchez, México, EDAMEX, 1990, p. 7. Existen tres ediciones accesibles. La arriba citada, las varias publicadas en un solo volumen: Conmemoración Guadalupeña. Conmemoración arquidiocesana 450 años, Curia del Arzobispado, México, 1984 y NICAN MOPOHUA. Breve análisis literario e histórico, Jesús Galera Lamadrid, JUS, México, 1991.

⁶En los libros citados se incluyen las traducciones de Luis Becerra Tanco, Boturini, Primo Feliciano Velázquez, Josef Julián Ramírez, Carlos de Tapia y Centeno, Angel Ma. Garibay K., Mario Rojas Sánchez.

formado por obras de teatro, descripciones, corridos, "coloquios" etc. Tiene, como la mayoría de los documentos hermanos que comparten con él el honor de haber sido redactados en este horizonte de los primeros años de contacto entre las culturas, la posibilidad de -por lo menos- dos lecturas:

La primera es la española: la tierna y sencilla relación entre la virgen María y un humilde indígena mexicano que ni siquiera podía hablar en castellano. Versión criolla, de "gente de razón". La divinidad europea es tan absolutamente bondadosa que se aparece, precisamente, al más humilde -y por ende, despreciable- de los seres humanos: un indígena que no puede acceder a los altos dones de la cultura europea.

La segunda, muy diversa, es la de los propios indígenas mexicanos. Alguna ocasión, y mucho se lo agradezco, el señor Ernesto Corripio Ahumada me dijo: "el ayate es un documento que solamente puede ser leído por un indígena".⁷

Generosa interpretación. Por lo general la versión católica es la de la "gente de razón". En ocasiones, en el concierto de voces católicas criollas, se llega a escuchar una indígena como la del presbítero José Luis Guerrero que, en su muy documentado, serio y provocativo libro Flor y canto del nacimiento de México, escribe:

Parafraseando, podríamos traducir Yo soy la que os han dicho los misioneros: una mujer realmente virgen y realmente madre (milagrosa). No soy una diosa pero soy mucho más que cualquiera de vuestras diosas pues soy madre auténtica de Ometéotl; el que está por encima de todos los dioses (...) de aquel por quien vivís, de vuestro creador y conservador que todo lo controla y que reina en el

⁷ Comunicación personal. Agosto de 1988.

universo (...) y yo madre de Ometéotl, quiero ser madre vuestra.⁸

En su muy notable y audaz interpretación, Guerrero, considera a la imagen como un verdadero "códice" en el que se integran -mediante la técnica del tlacuilo- nada menos que los dos dioses enemigos por antonomasia: Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. Prosigue el audaz investigador católico:

(...) nos encontramos con algo casi imposible de admitir, pero igualmente imposible de negar, nada menos que lo único que podía salvar a los indios de la muerte devolviéndoles su razón de existir, lo que anhelaban desesperadamente escuchar y lo que los frailes se hubieran dejado despellejar vivos antes que decirles jamás: "Que su antigua religión había sido buena, que había nacido de Dios y los había elevado a merecer su amor y su premio, que era lo que ahora precisamente recibían, promoviéndolos a algo sin comparación superior (...)"⁹.

Así la interpretación del presbítero católico José Luis Guerrero, gran nahuatlato y defensor de las culturas indígenas, abre nuevas posibilidades de interpretación de los "hechos guadalupanos" que no se habían sospechado en siglos: la secreta revalidación ante los mesoamericanos de su religión. De ser cierta la hipótesis de trabajo del investigado católico, ésta sería una de las razones de la supervivencia de los restos de la religión mesoamericana en la configuración del actual país que es México. Las audaces hipótesis de Guerrero darían pie a una posible reconstrucción de la "religión mexicana actual", entendiéndose como tal, el conjunto de mitos y ritos

⁸ José Luis Guerrero, Flor y canto del nacimiento de México, México, Librería Parroquial de Clavería, 1990, p. 245.

⁹ Ibid., p. 271.

sincretizados que distinguirían al México actual del resto de los países católicos. No se contradiría con las actuales posiciones del Papa Wojtyła que han sido muy violentamente atacadas por algunos sectores de la propia Iglesia. Obviamente esta discusión rebasa los límites de este trabajo. Pero me atrevo a formular una pregunta fuera de él: ¿qué no tendría derecho la religión mexicana mesoamericana, una de las seis o siete totalmente originales en el mundo, de que alguien le dedicara un estudio serio como para poder llegar a entenderla cabalmente?

Por lo anterior podemos considerar a las diversas versiones del Nican mopohua como el origen de uno de los más vigorosos ciclos del teatro mexicano. Tenga razón o no Usigli, sí podemos afirmar que desde 1566 existía noticia de un Coloquio entre la Virgen de Guadalupe y Juan Diego, en náhuatl. Sea que podamos partir de los mismos "hechos" de 1531, -como lo pretendía Usigli- bien del Nican Mopohua de 1540, bien del Coloquio de 1566, las "adecuaciones" de los "hechos" serán interminables.

Garibay¹⁰ dice:

Del Coloquio de la Aparición, recogido por Boturini, hay, que yo sepa, dos Mss. Uno en copia del siglo XVIII, (...) otro en la Biblioteca del Museo. De este mismo es la copia (...) que para hoy día en la Biblioteca de Nueva York (...) El Portento Mexicano se llama el otro Ms. que se halla en la Biblioteca de Paris (...)

Fernando Horcasitas localizó en el Archivo General de la Nación un muy notable proceso en contra del cura de Tepecuacuilco, Pedro Sánchez, acusado de irreverencia por la Santa Inquisición por haber puesto dentro de su iglesia una

¹⁰ Angel Ma. Garibay Kintana, Historia de la literatura náhuatl, t. II, México, Porrúa, 1971, p. 133-134.

versión teatral de la aparición de la Virgen. Afortunadamente se conserva la traducción al castellano como parte del proceso y ello nos permite rastrear la evolución durante el siglo XVII.¹¹ Bien conocidas son las investigaciones del maestro De la Maza en el criollismo del siglo XVIII que tomara como bandera a la figura de Guadalupe. Por tanto será el ciclo de Guadalupe aquel que podamos documentar con mayor facilidad, en el momento en el que algún investigador con mayores fuerzas que las mías, se lanzara a la urgente tarea de rastrear sistemáticamente la evolución de los diversos ciclos del teatro mexicano, especialmente de éste.

Todavía más: en la investigación de campo realizada en la capilla abierta de Tochimilco con la compañía de Teatro Profesional en Náhuatl que me honro en dirigir, en la preparación de unas videocintas, me encontré con una representación completa del Nican Mopohua. Dejo la descripción de este milagroso "fósil cultural" para el siguiente capítulo donde habré de tratar el teatro ritual popular mexicano, pero este enorme vigor de la representación de las apariciones a Juan Diego me hacen sospechar que el Nican mopohua fue originalmente el manuscrito de un espectáculo franciscano, ya que es un documento totalmente dialogado que puede seguir siendo representado cuatro siglos más tarde con la misma naturalidad que las adecuaciones modernas de El mártir del Gólgota.

El asunto, obviamente, rebasa los límites de esta tesis. Paso pues al análisis teórico:

Tema: El todo obliga hasta la más pequeña de las partes a

¹¹ Obra en mi poder fotocopia del trabajo mecanografiado de Fernando Horcasitas que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Tulane.

integrarse.

Después de leer el libro del presbítero Guerrero este planteamiento temático adquiere nuevas perspectivas, ya que si -como lo pretende el investigador católico- el ayate guadalupano es la más perfecta síntesis del proceso sincrético, Guadalupe representaría el concepto casi imposible de pensar para nuestras mentes occidentalizadas: el origen de lo que no tiene origen, verbalizado por Guerrero como la "madre de Ometéotl".

Obviamente en el mundo anterior a la llegada de Cortés, el ritual propuesto por este ciclo no tendría mayor sentido, ya que hasta el más humilde macehual se integraba al todo "Ometéotl" a través, precisamente, del ejercicio de los 40 rituales del sistema representacional del tlatecpangui. No resultaría lo mismo en el ese convulso "horizonte de contacto", pleno de desconciertos teológicos y pavores metafísicos ante los inexplicables hechos que estaban sucediendo.

Una de las posibles lecturas indígenas de los rituales guadalupanos sería el de que la Virgen está obligando a Juan Diego a hacer lo que ella dice: a aceptarla como "dios abogado". A pesar de la renuencia de él, expresada primero en los parlamentos en los que se declara el más humilde de los mortales y después ya en la franca huida, ella lo persigue hasta que él obedece. En el mundo mesoamericano una mecánica de esta naturaleza resultaría perfectamente inteligible.

El famoso libro de Lafaye, Quetzalcóatl Guadalupe¹², observa en la imagen nada menos que el sincretismo de

¹² Lafaye, Quetzalcoatl- Guadalupe. Prólogo de Octavio Paz, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Quetzalcóatl. Pero también el investigador notable..... en su libro Xochiquetzal¹³ encuentra que la Virgen guadalupana es descendiente directa de la diosa de las flores prehispánica. El investigador francés Serge Gruzinski, señala" la posibilidad del uso de un ixiptla", lo que implicaría un concepto representacional. Si bien la tradición de la negación de un hecho milagroso es vigorosa, muchos mexicanos actuales piensan que se realmente hubo una aparición milagrosa, y que cada vez que se realiza una representación de esa aparición, se sigue apareciendo con los consiguientes efectos benéficos para la comunidad: buenas cosechas, lucha contra el demonio, etcétera; concepto mesoamericano de la "llegada" de los dioses mediante el ejercicio de un ritual."Al doceno mes llamaban teutleco . Quiere decir "llegada" o "venida de los dioses"¹⁴, nos dice Sahagún hablando con naturalidad de esta llegada a la realidad humana de las grandes fuerzas universales llamadas "dioses" por los españoles.

Todo ello lo que prueba claramente, es la multiplicidad de lecturas del ciclo que señalamos. No es otro el vigor del sistema mito-rito mexicano: sus múltiples lecturas. Todas correctas.

Personajes:

Protagonista: Juan Diego, ya que sufre el proceso de sometimiento.

Antagonista: Guadalupe, ya que produce ese proceso de sometimiento Ya sea en la lectura de Lafaye, Quetzalcóatl; en la que la convierte en descendiente de Xochiquetzal; en la tradicional católica que la observa como una advocación de María; o en la de

SALVADOR DIAZ CINTORA
¹³ Xochiquetzal.....UNAM, 1991.

¹⁴ Códice Florentino ya citado, p. 102.

Guerrero: el origen de Ometéotl, representa el TODO, en su más absoluto poderío, que reduce a la más insignificante de las partes; entidad que, a pesar de su insignificancia, por el solo hecho de ser, es parte de ese todo universal y merece ser en la divinidad. Esto es: ser sometido; esto es: tomado en cuenta. Integrarse a la meánica universal al través del "dios abogado" al que pertenece.

Sea lo que sea Guadalupe, todas sus lecturas disponen de una característica común: esa entidad toma en cuenta hasta el más humilde de los seres humanos que vivieron el terrible momento del contacto. Quizás lo siga haciendo, y de ahí su vigencia.

Deuteragonista: Zumárraga, el testigo absolutamente convencido del milagro. Aunque -como lo probó De la Maza- en la realidad, fue el más absoluto negador de los hechos guadalupanos. Una cosa es el Zumárraga del mito-rito y otra es la persona.

Interesante es hacer notar que los cuatro hombres que aparecen en la historia se llaman Juan: Diego, Bernardino, Jiménez y Zumárraga. Obviamente esta disposición dramática de los personajes pertenece todavía al mundo perfectamente codificado mesoamericano: los personajes del drama de hecho forman un quince perfecto: cuatro Juanes, cuatro tezcaticlipocas, cuatro rumbos cósmicos, cuatro aspas del "ollin" y un centro: el origen, uadalupe.

Peripecias nacidas de la interacción de los personajes:

1. Juan Diego cambia su fortuna al encontrar a la señora y de su destino original, el más humilde de los fieles, se convierte en un emisario divino no creído.

2. Con la segunda aparición se refuerza esta mecánica.
3. La curación de Juan Bernardino.
4. La persecución de Juan Diego por la divinidad que lo obliga a abandonar su escepticismo y lo lleva obliga, de nuevo, a asumir su papel de emisario.
5. El convencimiento del obispo y servidores.

De estas peripecias nace la sencilla anécdota: el más humilde de los indígenas encuentra a la Virgen María que le pide conveza al obispo de erigirle un templo donde pueda ser adorada. Después de fracasar dos veces, Juan Diego logra convencer al obispo.

En la trama aparecen variaciones de muy diversas índoles. Lo que sucede exactamente en el desarrollo de todos los ciclos: al llegar al momento de la trama se empieza a dar la "adecuación" regional, pues intervienen ya las historias locales. Analizando las diversas tramas nos encontraremos en ocasiones a la mujer de Juan Diego, en ocasiones al diablo, en otras a la muerte, etcétera. Será en cada una de las versiones de que disponemos donde -de manera casuística- tendríamos que estudiar las diversas características de cada adecuación.

Obviamente sucede exactamente lo mismo con cada puesta en escena. El cerrito fue uno solo establecido en el altar de la iglesia de Teopocuilco en 1686; en Tochimilco en 1990, son cuatro y la última escena se escenifica en la capilla abierta de segundo nivel: el quince perfecto que abarca todo el pueblo.

Así pues, para nosotros el ciclo que pudo iniciarse en 1531 o en 1540 o en 1556 -según la posición personal de cada investigador- fue cobrando un, cada vez mayor vigor, con el

transcurso de los siglos, a pesar -y de tan asombroso me resulta difícil escribir las siguientes palabras- a pesar de la rotunda oposición de los franciscanos. Oposición personificada nada menos que en personajes tan notables como Zumárraga y Sahagún. La versión de Usigli -que ejemplifica en su obra- es la de que Motolinía prepara un neixcuitilli para halagar a Cortés, presentando la aparición de la Virgen de Extremadura, que se encuentra a menos de sesenta kilómetros del pueblo de Medellín donde nació Cortés y a cincuenta del pueblecito de Belvis de donde salieron caminando los doce franciscanos de 1524. La suposición usigliana no parece desprovista de argumentos si bien es solamente una obra de teatro. Solamente una obra de teatro, como pudo ser una obra de teatro la que diera origen al más vigoroso de los ciclos mítico rituales del teatro mexicano: Guadalupe.

Esquema dramático.

Saludo a la divinidad y al público.

En muchas ocasiones procesión encabezada por bandas de guerra y púberes abanderadas. La imagen conducida solemnemente por la cofradía correspondiente encabeza la procesión donde va la niña virgen que la representará (remanescencia del ixiptla mesoamericano y el niño -siempre menor y con los bigotes pintados, remanescencia del tlacazghui) y coordinada por un o una mayordoma (remanescencia del franciscano organizador de la ceremonia, el que a su vez sincretizó rasgos de los sacerdotes prehispánicos encargados de la "maqueta")

Las banderas se inclinan solemnemente al paso de la imagen. Recordemos que eso es exactamente lo que quiere decir la "maqueta" principal de los aztecas Panquetzaliztli, se inclinan las banderas.

Detención al pie del "peñol" descrito por Motolinía o "cerrito de la Villa". En ocasiones pueden ser cuatro "cerritos".
Primera aparición.

Diversos cantos guadalupanos, oraciones especiales en nahuatl y castellano, danzas de concheros, aztecas, etcetera.

Segunda aparición.

Nuevos cantos, oraciones y danzas de diversos indoles.

Tercera aparición.

Nuevos cantos, oraciones y danzas de naturaleza varia.

Cuarta aparición.

Apoteosis que puede darse de múltiples maneras: cohetes, campanas, porras, danzas jubilosas, cantos guadalupanos, el público de arrodilla ante la exhibición del ayate, etc.

6.8.6. Ciclo del ángel y el diablo

Los ciclos teatrales mesoamericanos, y las matrices que son su axis, no tenían origen, ya que "creados por los dioses", según nuestros abuelos mesoamericanos.

Sabemos que cada uno de los 40 rituales descritos por Sahagún y Durán fueron el resultado de miles de años de evolución cultural y que a lo ancho y largo de Mesoamérica existían diversas versiones de cada uno de esos complejos ceremoniales. No resultaría inútil para volver a leer la historia del teatro en nuestro país la tarea de localizar todos los datos de los que disponemos y a través de un programa de computación comparar las diversas adecuaciones de los diversos complejos ceremoniales que nos han quedado descritos por el propio Sahagún, Motolinía, Durán, Ruiz de Alarcón, Acosta y una decena más.

Quizá encontraríamos que los dioses gemelos contradictorios y complementarios son los grandes protagonistas de ese prodigioso sistema ritual. Sabemos que están ya presentes en La Venta; y el Popol Vuh nos explicita su presencia en las tierras mayas. Los podemos localizar en Oaxaca y El Salvador, en Nicaragua y en Sinaloa, antes de la llegada de Cortés. Presencia tan rotunda y milenaria no resulta extraña encontrarla fácilmente en el teatro evangelizador idolátrico.

Me refiero, claro, al ángel: emplumado, rubio, blanco, armado de la espada -tan cercana a la serpiente- como encarnación de Quetzalcóatl, y al diablo: nocturno, rojo y negro, rodeado de escorpiones y alimañas, apareciendo siempre entre el humo del espejo humeante como un nuevo avatar de Tezcatlipoca.

Yo estoy seguro que el cambio de adecuación del

tlatecpangui de un calpulli pequeño, "conquistado"¹ por los aztecas, habrá sido sumamente traumático para sus miembros. Pensemos en las docenas y docenas de calpulli "conquistados" por los aztecas y que se vieron forzados a entregar su calpultéotl su "dios abogado", y con él su poesía, sus imágenes sagradas, su música. Seguramente, para cada uno de los miembros del calpulli que -realmente- eran carne y sangre del "dios abogado" correspondiente, debe haber sido una experiencia muy dolorosa la nueva adecuación del tlatecpangui determinada por los aztecas. Pero también una nueva adecuación del tlatecpangui puede haberse debido al motivo exactamente contrario: la desmesurada expansión en tan corto tiempo que fuerce al sacerdote a reestructurar la visión del universo del grupo. Pienso en Tlacaélel que en el siglo XIV ante la casi milagrosa expansión de la tlatocayotl azteca decidió cambiar de manera radical la adecuación del Tlatecpangui. En ninguno de los dos casos los "dioses abogados" anteriores pueden haber desaparecido sin dejar rastro.

Pensemos en los pavorosos cambios y trastornos sociales que tuvo que provocar la masiva, y forzadísima, transformación del tlatecpangui a la llegada de los españoles. Me he permitido exponer el punto de vista de que la lucha entre ambos, con la victoria de Tezcatlipoca, era el gran tema de la adecuación mexicana del tlatecpangui antes de 1518. La enorme transformación del gran corpus ritual no podía desprenderse totalmente de las

¹ De nuevo me topo con la mole de la verdadera significación de términos occidentales que usamos corrientemente como si, de verdad, quisieran decir exactamente la misma cosa en dos contextos sociales tan radicalmente diferentes. ¿Qué quiere decir realmente "conquistar" en la Mesoamérica del siglo XIV ?

figuras de Tezcatlipoca y Quetzalcoatl sus dioses principales.

Estoy cierto, por ello, que la victoria del ángel-Quetzalcoatl será el gran tema del teatro evangelizador idolátrico y -como veremos en el próximo capítulo de una parte considerable de sus derivaciones- esa victoria será siempre "provisional" nunca definitiva, ya que Luzbel caerá a los infiernos derrotado pero sin llegar a ser destruido jamás. ¿Cómo podría serlo? Dentro de la concepción mesoamericana su verdadera muerte hubiera implicado el fin del universo.

Obviamente cada adecuación del tlatecpanqui va acompañada de enormes cambios sociales y, quizás tendría yo que decir que los grandes cambios sociales producen enormes modificaciones - nunca definitivas- en el sistema calendárico ritual. La audaz adecuación que propuso Tlacaelel en el siglo XV fue el resultado de la casi milagrosa expansión de la tlatocáyotl azteca. La nueva adecuación que conocemos como teatro evangelizador es el resultado de la presencia de Cortés -presencia que, desde mi punto de vista, leyeron los indígenas como la victoria de Quetzalcóatl sobre Tezcatlipoca.

Es por ello que tan temprano como 1524 podemos documentar la presencia de ángeles y desde 1531 la de diablos.

No olvidemos que el hombre común mesoamericano del siglo XVI -e inclusive del XVII- vive totalmente inmerso en un mundo mágico. A manera de ejemplo cito esta oración recogida en náhuatl en el siglo XVII por el célebre don Hernando Ruiz de Alarcón.

Los maestros de hacer cal (...) entran hablando con el hacha como se sigue: A ti digo, chichimeco bermejo, que aquí está el sacerdote (yo) para quemar y consumir este árbol ¿qué se te alcanza a ti chichimeco bermejo? con este horno he de dar vida

o engendrar a mi hermana, la mujer blanca (por la cal).²

Todo está animado. Todo tiene vida. Todo forma parte del todo. Del gran plan maestro. Hay que pensar que los que observan estas obras apenas diez años después de la caída de Tenochtitlan en 1530, tienen la visión del enfrentamiento entre Moctezuma y Cortés como la gigantesca guerra florida entre los dos ixiptlas ciclópeos; que tienen la horrenda visión del derrumbamiento a bombazos de los templos de los dioses aliados a Tezcatlipoca; que han vivido, en unos cuantos años, la total desarticulación de su articulación temporal y cultural. Por ello, obligatoriamente, viven las figuras del ángel y del diablo de una manera radicalmente diferente a nosotros. No acabaré de insistir: el hombre y la mujer mesoamericanos del siglo XVI -que se están convirtiendo en mexicanos a través de un proceso esencialmente teológico- viven las figuras de los representantes en las obras con el mismo espíritu con el que vivían las figuras de los ixiptlas unos cuantos años antes en los complejos ceremoniales del flatecpanqui: el actor que representaba a Quetzalcóatl en la ceremonia de Xochiquetzal era el hombre, escogido por el dios y que a través del ritual cruento de transformación se convertía en el dios ante los ojos de todo el mundo. ¿Por qué ahora el actor iba a ser solamente un actor? El actor que representaba al ángel era realmente una vaga figura que, aun de manera confusa estaba muy cercana a Quetzalcóatl y el que representaba al diablo -si bien de manera no explicada totalmente- era Tezcatlipoca.

² Hernando Ruiz de Alarcón, Tratado de las idolatrias..., notas, comentarios y un estudio de Francisco del Paso y Troncoso, México, Ediciones Fuente Cultural, p. 68.

Como la imagen de Guadalupe era Tonantzin pero era también Dios Padre, como nos dice Motolinía.

El proceso ni es súbito ni es fácil. Algunos de los ciclos encuentran su forma inmediatamente -hay que pensar en el de los reyes magos- otros no llegan a encontrar una forma definitiva jamás -como el de "El fin del mundo"- Parecería que éste del ángel y el diablo se encuentra presente en muchas danzas y representaciones, de manera individual, pero -en el momento de ver el teatro ritual popular mexicano actual en su conjunto, lo podemos advertir como el gran protagonista que se encuentra palpitando en el fondo de la mayoría de las ceremonias mexicanas. Parecería que nunca deja de estar presente.

Vanegas Arroyo recoge unas quince versiones de este enfrentamiento y las publica al final del siglo xix.

Ahora bien, de la veintena de manuscritos en náhuatl que se han descubierto hasta la fecha pertenecientes al corpus del teatro evangelizador idolátrico, cuatro de esas piezas pueden agruparse en función de la presencia del ángel y del diablo como antagonistas.

Estas cuatro obras son las siguientes: El día del juicio final, Las ánimas y los albaceas, La educación de los hijos y El mercader.

Para empezar, ninguna de las cuatro tiene ningún antecedente en el teatro europeo. Por más que el maestro Othón Arróniz intentó localizar alguna obra española de la que pudieren haber sido copiadas, no logró su intento³. Las cuatro son

³Othón Arróniz, Teatro de evangelización en Nueva España, México, UNAM, 1979.

originalísimos productos mexicanos. Si pensamos que las cuatro fueron escritas antes del nacimiento de Lope de Vega, antes de la construcción del Corral del Príncipe y antes de que España soñara siquiera en tener un teatro profesional, podemos señalar, también, la absoluta originalidad del movimiento teatral mexicano del siglo XVI.

Los personajes son los mismos:

los ángeles y los demonios

las autoridades celestiales: Cristo y la Virgen

las ánimas ansiosas de redención

los seres humanos: campo de batalla del ángel y del diablo.

Las cuatro desarrollan un esquema tonal galopante y aterrador. Muy cercano a lo que tiene que haber sido el esquema tonal desarrollado por los complejos rituales del tlatecpanqui. Completamente diverso al esquema tonal desarrollado por las obras "dulces" franciscanas como La adoración de los reyes de la primera década.

Obras implacables que recuerdan las tallas franciscanas del siglo XVI y, al mismo tiempo, las grandes esculturas aztecas en el estilo de la Coatlicue. Las cuatro ofrecen una estructura dramática que nada tiene que ver con las reglas occidentales de teatro. Los autores o el autor -que parecería el mismo, por lo menos en La educación de los hijos y Las ánimas y los albaceas- no se preocuparon por "trazar" los personajes de manera verosímil. Son arquetipos tallados de una pieza y no intentan ser otra cosa. La "acción" que se re-presenta de ninguna de las maneras es un proceso realista referido a los sufrimientos y desventuras humanas. Las cuatro son ciclópeas reflexiones

teológicas en las que el ser humano tiene muy claramente especificado su papel de campo de batalla entre los dioses. En ellas aparecen los ángeles y los demonios como enemigos que luchan de manera denodada y feroz. Los cuatro finales nos remiten inmediatamente a los "rituales cruentos de transformación" prehispánicos.⁴

En El día del juicio final Lucía, la protagonista, sale arrastrada por los demonios; sus aretes, collar y cinturón de fuegos artificiales se incendian espectacularmente. No tenemos la más remota idea de cómo se lograba este "efecto especial" sin lastimar al actor que representaba a Lucía. Quizá lo lastimaba.

En Las ánimas y los albaceas, los albaceas culpables sufren un castigo horripilante a los ojos del público: "los colocarán en la rueda de fuego. Gritarán los condenados. Darán vueltas. Estallarán bombas".⁵

En La educación de los hijos es el propio Cristo que condena al joven indisciplinado: "Llevallo al horno de fuego. Atadlo en el fuego. Despedazadlo. Azotadlo".⁶

Claro, para llegar a estos estremecedores finales los demonios acusan inmisericordemente a los seres humanos, los ángeles intentan defenderlos y el Cristo franciscano -apocalíptico, feroz- los condena de manera tan implacable que el propio padre Garibay se negó a reconocerlo como el mesías y

⁴ Agradezco al gran nahuatlato Librado Silva Galeana la traducción de estos fragmentos.

⁵ Fernando Horcasitas, op. cit., p. 569.

⁶ Fernando Horcasitas, Material inédito en poder de la Universidad de Tulane, EUA. Yo dispongo de una copia.

lo denominó como un "misterioso" personaje. "También hallamos a San Miguel y a un misterioso personaje que puede ser Cristo"⁷

Las cuatro utilizan el recurso teatral que mejor caracteriza la originalidad del teatro mexicano: el nahuatlato que se dirige al público al principio, al final y en ciertos momentos fundamentales de la obra para dar antecedentes y para resumir el terrible proceso teológico presentado al público.

Este personaje que media entre la realidad escénica y la realidad de la audiencia en ocasiones es presentado como un sacerdote y en ocasiones como un ángel con espada.

Como explicamos antes, ambos representan la autoridad teológica total en ese momento de gigantesca confusión. Sus palabras y sus conclusiones morales deben haber tenido un peso enorme para cada uno de los indígenas que contemplaban estos espectáculos tan radicalmente diferente de sus muy humildes contemporáneos coloniales como los Coloquios de González de Eslava, con los que tantas veces son confundidas estas obras.

González de Eslava y Pedro Ramírez son dramaturgos profesionales contratados para presentar espectáculos en el contexto de colonia criolla que está tratando de encontrar formas de gobierno que le permitan situarse dentro del imperio donde "no se pone el sol jamás". Los abuelos de nosotros, los actuales escritores profesionales miembros de Sogem.

Las cuatro obras aquí mencionadas son experiencias entrañables, sacudones metafísicos, ciclópeas discusiones teológicas a debatirse en el interior de cada uno de los

⁷Angel María Garibay K. Historia de la literatura náhuatl, México, Porrúa, 1971, p. 132.

indigenas que las contemplaban con el mismo terror religioso con el que podrían haber asistido a un ritual cruento de transformación. No son "obritas" de teatro como las que se estaban haciendo en España en ese momento, son gigantescas representaciones del enorme plan maestro en el que, en los cielos, se enfrentan Quetzalcóatl y Tezcatlipoca: San Miguel y Luzbel: el ángel y el diablo, confrontando a un Cristo demoledor e implacable. Cada una de estas obras debe estudiarse separadamente, ya que, si bien presentan similitudes en el trazo del esquema dramático, esas sí, son cuatro productos independientes. Resumo algunas similitudes:

- 1.- personaje que contraviene las órdenes de los franciscanos.
- 2.- Sucesos metafísicos que lo llevan a tomar conciencia clarísima de su pecado.
- 3.-Arrepentimiento tardío.
- 4.- Condena eterna.

Cada una de ellas dispone de un esquema dramático propio de forma tal que no pudieron dar origen cada una de ellas a un ciclo como los aquí comentados. Además, obviamente, no satisfacen las necesidades de comunicación ritual de la comunidad, sino las necesidades didácticas de los franciscanos, por lo que fueron olvidadas en cuanto la influencia de los propios franciscanos se vio debilitada por la persecución de la Inquisición.

Sobrevivieron, decía yo arriba, los conceptos teatrales del "ángel" y del "demonio" que sí tuvieron una vasta y generosa descendencia en otros géneros teatrales populares como la Pastorela. No corresponde a este capítulo estudiarla. Pero es importante que señalemos el germen dramático del enfrentamiento

entre ellos tan temprano como 1531 ya que para poder afirmar que México cuenta con una tradición ininterrumpida teatral ritual de tres mil años tendremos que referirnos a estos dioses complementarios y contradictorios. EL gran tema central de esta afirmación son los gemelos celestes: aparecieron combatiendo en La Venta y Tres Zapotes, reencarnaron en el Teatro Evangelizador idolátrico y llegaron a ser contemporáneos de nosotros.

Al desaparecer la utopía franciscana triunfó el incipiente teatro de la colonia. El perteneciente a los colonizados; los que querían ser súbditos obedientes de Felipe II y Carlos III; los que durante 300 años trataron de copiar las maneras de la metrópoli madrileña; los que trajeron a Maximiliano; los que ahora con entusiasmo comen enormes hamburguesas en MacDonal'd's del Pedregal, construido sobre las piedras sagradas de Cuicuilco.

Aparentemente las cuatro obras aquí comentadas no tuvieron descendencia. Por lo menos descendencia teatral. Al terminar la etapa de evangelización ya no fueron necesarios estos espectáculos grandiosos. Para finales del siglo ya no se necesitaba hablar mal de los "sacrificios humanos", de las entretenedoras sagradas, de la "poligamia". El mundo indígena había sido casi destruido.

Pero, gracias a ellas, sobrevivieron los conceptos teatrales de ángel y demonio enfrentándose en un combate cósmico en el que el botín es el alma inmortal de un ser humano. Y es importante que señalemos el germen dramático del enfrentamiento en obras tan tempranas como las reseñadas. Fundamental para poder afirmar que México cuenta con una tradición ininterrumpida teatral de tres mil años. La guía central de esta afirmación son los gemelos

celestes. Y ellos aparecieron, transformados como a través de un ritual de transformación, desde las primeras obras franciscanas idolátricas mexicanas para llegar a ser contemporáneas de nosotros.

La maestra Margarita Lara Palacios de la Escuela Normal no. 5 de Chalco, Estado de México, realiza una admirable labor en su Seminario de Promoción del Arte y la Cultura del Estado de México pues ha logrado que varios de sus alumnos recuperen "cuadernos" correspondientes a muy diversos rituales populares. Admirable labor que debería ser ejemplo para la república entera. En este seminario el alumno Roberto Tufiño Bautista ha recuperado una verdadera joya: el "cuaderno" de La caída de lusbel.

El propio Tufiño no logra documentar en su investigación de campo la fecha precisa cuando se inició la tradición de representarla en el pueblo de Atlautla, Edo. de México, pero logra salvar este texto excepcional en el que se enfrentan Miguel y Lusbel en tres discusiones teológicas de una profundidad excepcional. Sobre este texto analizo los elementos dramáticos.

Protagonista.- Lusbel y sus diablos.

Antagonista.- Miguel y sus ángeles.

Deuteragonista.- San Gabriel y el "mayor".

Peripeci : Lusbel es la arrogante deidad que se atreve a desafiar tres veces a la deidad San Miguel. Al final es derrotado y debe regresar a los infiernos.

Tema.- los contrarios iguales se enfrentan: uno de ellos vence temporalmente.

Efecto en la audiencia: confirmación de la supremacía del dios

blanco, rubio que integra los ángeles; confirmación del enorme poder del dios rojo y negro y de que, por ahora, ha sido derrotado temporalmente por el otro, pero que dispone del suficiente poder para regresar.

Efecto social: adoración general del dios blanco que es el "patrón" del pueblo; esto es: el "dios abogado"

Esquema dramático:

Saludo a la divinidad y a la audiencia por el "mayor" que conduce la representación.

Primer enfrentamiento de Lusbel y San Miguel. La deidad blanca derrota rápidamente, en una especie de síntesis de la representación, a la deidad negra y roja.

Aparece San Gabriel y da los antecedentes al público del mítico enfrentamiento, empezando, nada menos, que por la creación del mundo.

Al terminar este recuento se escucha la música y el "mayor" conduce las oraciones de los participantes. (Antiguamente el público tomaba parte en estas oraciones)

San Gabriel que realiza el papel del mediador entre la realidad escénica y la realidad de la audiencia, cumpliendo exactamente el mismo papel que en las obras evangelizadoras idolátricas del siglo XVI, era desempeñado por el franciscano o por un "ángel", menciona a la virgen María como una doncella que salvará a la humanidad. Abierta discusión de Lusbel en contra del concepto, en un enorme monólogo, donde expone sus puntos de vista teológicos para no obedecer la autoridad de la virgen María.

Intervención de la música y oraciones del "mayor".

Aparecen los personajes de Pecado y Satanás para ayudar en sus reflexiones teológicas a Lusbel. En las que se discute, en esta ocasión, la culpa de Adán.

Nueva música y oraciones del "mayor"

Los demonios planean el enfrentamiento con Miguel.

Nueva música y oraciones.

Aparición de Miguel dispuesto a dar la batalla.

Nuevas discusiones teológicas entre Lusbel y Miguel mientras se preparan a la batalla.

Feroz lucha entre las dos deidades.

Finalmente Lusbel es obligado a retirarse al infierno con sus seguidores Satanás y Pecado.

Afirmación de la victoria de la deidad blanca con los coros de ángeles.

San Gabriel cierra la obra con un parlamento de salutación que no me resisto a transcribir:

SAN GABRIEL.- Hasta aquí arcángel Miguel

hasta aquí excelente emperador

eres nuestro protector

porque eres nuestro patrón;

y esta recitación dedicamos

con toda la devoción

a tus nobles mayordomos

con todos sus diputados

que con tanto amor se esmeran

el servirte y obsequiarte

con lo que les alcanzan sus fuerzas.

Dales salud y gracia

al par de su familia
y todos nosotros demos
a nuestro párroco cura
y al ilustra ayuntamiento
que gobierna en este pueblo
deles su felis amparo
con todo su vecindario.

Fiesta.

6.8.7. Ciclo ^{de} "El sacrificio de Isaac"

En el año de 1899, don Francisco del Paso y Troncoso dio a conocer en su Biblioteca Náhuatl una obra que trataba sobre el episodio bíblico del sacrificio que habría de realizar Abraham por órdenes de Yavé: matar a su propio hijo, Isaac, en lo alto del monte Moira.

La única referencia que se tiene antes, es la de Motolinía que la menciona entre las obras puestas en 1539 en Tlaxcala. Tres siglos y medio de silencio entre un hecho y el otro. El manuscrito es copia de copia, pero ha sido estudiado exhaustivamente por los especialistas y todos han llegado a la conclusión que es una de las obras más antiguas que conocemos. El título, según lo consigna el manuscrito es Del nacimiento de Isak, del sacrificio que Abraham quiso por mandato de Dios hacer. Como lo indica con exactitud Horcasitas los fragmentos que han sobrevivido podrían titularse: 1) El banquete y el destierro de Agar. 2) El sacrificio de Abraham.¹ No hay explicación de por qué el título habla del nacimiento del niño; propongo una hipótesis eminentemente teatral: el espectáculo como tal debe haberse constituido por tres partes:

Primera.-la descripción del nacimiento católico del niño Isaac, magnífico pretexto para que el franciscano promotor de la representación pudiese hablar tanto del bautizo, cuanto de las obligaciones de los padres y los parentescos rituales como las nuevas obligaciones del padre sucedáneo y, también, pretexto

¹ Fernando Horcasitas, El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna, México, UNAM, 1974, p. 191.

magnífico para que el tlamatinime redactor del texto pudiese incluir varios de los huehuetlatolli correspondientes al nacimiento de un niño.

La segunda parte sería el banquete (que conservamos) en el que el tlamatinime se da gusto presentando un banquete prehispánico y el franciscano señala claramente que los niños que invocan al dios Tonatiuh morirán de sed en el desierto .

la tercera parte: el frustrado sacrificio propiamente dicho sirve perfectamente para que el tlamatinime recuerde las festividades de tóxcatl -según las describe Sahagún- y el franciscano señale claramente que se han acabado los sacrificios humanos.

La obra, así considerada, que satisface de tal manera las necesidades de franciscano, del tlamatinime y del público, debe haber sido el núcleo de un ciclo que habría terminado en el propio siglo XVI después del "despertar del sueño" cuando ya Carlos V había consumado su propósito colonizador y no eran necesarios más sermones sobre la caducidad de los sacrificios humanos.

De la veintena de obras completas en náhuatl que conservamos a la fecha ésta es, a no dudarlo, una de las más antiguas. Inclusive el cauto investigador Horcasitas, así lo admite cuando asienta: "Si efectivamente fue escrito lo que podríamos llamar 'El banquete y el destierro de Agar' en México en el siglo XVI, tendríamos, seguramente, uno de los textos dramáticos más antiguos compuestos originalmente en el nuevo mundo". La obra -u obras, según se le quiera considerar porque también se pueden poner separadamente- resulta fundamental para el teatro mexicano por

varias razones:

1. La estructura nos indica una originalidad excepcional. Ya fueran tres o dos los fragmentos que la componen, apuntan un tipo de estructura formal radicalmente diferente de las occidentales de la época.

2. Las apariciones de los personajes mediadores -una de las grandes aportaciones del teatro mexicano al teatro mundial- son clarísimas:

2.1. Al principio de la primera parte que conservamos, el ángel se dirige al público diciendo: "Oh habitantes del mundo, prestad atención a la cosa maravillosa que le sucederá al niño Isak".²

2.2. Al principio de la segunda parte que conservamos Dios Padre se dirige al público diciendo: "Yo he creado todo lo que hay en el cielo y en la tierra; ya no falta nada por crear... y ordeno a todos los que están en la tierra que cumplan con todo lo que ordeno tal y como quiere mi voluntad soberana."

2.3. Al terminar la segunda parte el ángel cierra la representación dirigiéndose al público directamente otra vez: "Oh vosotros, todos los que estáis aquí presentes ya vieron y escucharon esta representación maravillosa. Recordad que debe enseñaros a guardar los mandamientos divinos."

3. En ésta, como en ninguna otra, se advierte de manera clarísima la utilización de la capilla abierta de segundo nivel y

² Una vez más agradezco al gran nahuatlato Librado Silva la traducción de estos fragmentos que siguen.

el "peñol" que describe Motolinia en varias ocasiones. Transcribo su descripción de La caída de nuestros primeros padres:

Estaban a la redonda del paraíso tres peñoles grandes, y una sierra grande, todo esto lleno de cuanto se puede hallar en una sierra muy fértil y fresca montaña (...). Había en estos peñoles animales naturales y contrahechos.³
Las condiciones arquitectónicas de los diversos conventos

obligatoriamente tendrían que haber llevado a variaciones en las puestas en escena de las muy diversas obras. Sabemos que todas ellas se representaban en los gigantescos atrios teniendo como fondo la fachada principal. Ahora bien, en esa fachada principal siempre encontraremos la puerta de la iglesia, pero existirán variaciones:

3.1. Solamente la puerta de la iglesia.

3.2. La puerta de la iglesia y una "capilla de peregrinos" o entrada al convento.

3.3. La puerta de la iglesia, la capilla de peregrinos y una capilla abierta a ras del suelo.

3.4. La puerta de la iglesia, la capilla de peregrinos y una capilla abierta de segundo nivel.

3.5. La puerta de la iglesia y una capilla abierta de primer nivel.

3.6. La puerta de la iglesia y una capilla abierta de segundo nivel. (En ocasiones con una escalera y un orificio al que se adosaba el púlpito portátil como en las capillas de Tlalmanalco y

³ Toribio de Benavente Motolinia, Historia de los indios de la Nueva España, estudio crítico, apéndices, notas e índice de Edmundo O'Gorman, México, Porrúa, 1984 (Sepan cuantos, 129), p. 66.

Tochimilco)

Obviamente estas variaciones arquitectónicas obligaban a los hombres de teatro indígenas que realizaban las puestas en escena a modificar los textos. De ahí que muchas veces los investigadores de cubículo -y lo escribo sin intención peyorativa- no llegan a desentrañar las muy contadas indicaciones de movimiento de actores que contienen los textos y que, conforme al esquema de pensamiento propuesto en este trabajo corresponderían a adecuaciones diferentes.

Gracias a que en esta versión de la obra el copista consideró necesarias incluir las acotaciones en que se nos describen tan claramente los movimientos de los actores, podemos reconstruir de manera fidedigna esa puesta en escena. En la cinta anexa que se incluye a esta tesis podrá observarse en la grabación de El sacrificio de Isaac la utilización hipotética que yo propongo. Ahí se ve claramente que el peñol puede embonarse con la capilla de segundo nivel en Oxtotipac. Obligatoriamente tendría que tener una escalera en el centro. Lo que automáticamente lo convierte en una pirámide disfrazada.

Esta grabación prueba, desde mi punto de vista, que el teatro evangelizador idolátrico inventó el único local teatral arquitectónico que ha creado México. Comparable con el teatro templo griego, el "corral" español, el teatro isabelino y el neutral local estadounidense. Aportación fundamental a la cultura universal, el local teatral mexicano fue olvidado unos cuantos años más tarde. Afortunadamente en la actualidad es posible reconstruir

las diversas y tan imaginativas combinaciones que los tan profesionales hombres de teatro sobrevivientes a la "conquista" realizaron. Personalmente he localizado hasta cincuenta variaciones arquitectónicas de capillas abiertas. Esto es: cincuenta locales teatrales que están esperando a los arquitectos mexicanos para enriquecer al mundo de teatro mundial con estas sencillas y tan efectivas y útiles edificaciones.

Desde un punto de vista de teoría dramática la obra tiene peculiaridades que la hacen única:

1. Dispone de dos anécdotas completamente diferentes y de un solo tema. Si realmente existió una tercera obra ésta obligatoriamente hubiera desarrollado una anécdota diferente también. Y posiblemente hubiera compartido el tema. Estas anécdotas son:

Primera obra: El niño Ismael se duele de que su medio hermano recibe todo el cariño del padre en tanto que él es hijo natural. Un demonio, disfrazado de viejito (recordemos que Tezcatlipoca era el dios de las transformaciones) le aconseja desobedecer al padre. Así lo hace malaconsejado por su madre, Agar. Ante ello el padre, Abraham, los echa al desierto con la intención de que mueran de hambre y sed.

Segunda obra: Dios ordena a Abraham que sacrifique a su hijo Isaac. Abraham obedece y lleva a su hijo a la cumbre del monte Moira. En el momento en el que el niño va a ser muerto, un ángel detiene el sacrificio. Padre e hijo regresan a su casa.

2. Se desarrolla el mismo tema: la obediencia a los dioses. En

el caso de la primera obra la obediencia de Ismael a sus antiguos dioses lo conduce a la destrucción.

En el caso de la segunda obra la obediencia de Abraham a los nuevos dioses es ampliamente recompensada.

De ahí podemos partir al análisis.

Tema: los contrarios se enfrentan. El más fuerte obliga al más débil a someterse o lo destruye.

Anécdota: Ismael obedece a Tonatiuh. Es castigado. Abraham obedece a Yavé. Es recompensado.

Personajes:

Protagonistas: Ismael en la primera parte. Abraham en la segunda.

Peripetias: Ismael pasa de ser un niño protegido dentro de la casa a ser un vagabundo en el desierto, condenado a muerte. Abraham pasa de ser un padre obligado al asesinato de su hijo a la tranquilidad.

Trama: La más singular en el teatro mexicano: dos obras que forman un sistema dual con dos anécdotas diversas y un solo tema. Tendremos que esperar al siglo XX con los experimentos del dramaturgo inglés Terence Rattigan y del norteamericano Tennessee Williams para volver a encontrarlo.

Efecto en el público: Confirmación de que el nuevo dios ha derrotado de manera completa al anterior. Quetzalcóatl ha vencido, Tezcatlipoca es derrotado y con él todo lo ordenado por él.

Efecto social: Rápida propagación de la nueva: los sacrificios humanos en honor de Tezcatlipoca y los dioses que se le habían

sometido ya no existen ni están permitidos. También se comunica el hecho de que el que siga adorando a los viejos dioses será destruído.

¿Mis honorables jurados se preguntarán por qué he incluido una obra que no tiene congéneres como parte de un ciclo? Bien, la primera noticia que tenemos de la obra nos la da Motolinía cuando dice:

Pasando adelante el Santísimo Sacramento había otro auto, y era del sacrificio de Abraham, el cual por ser corto y ser ya tarde no se dice más de que fue muy bien representado. Y con esto volvió la procesión a la iglesia.⁴

La segunda noticia la obtenemos del manuscrito que publicó don Francisco del Paso y troncoso y sobre el cual hemos realizado nuestro análisis. Obviamente este manuscrito pertenece a una adecuación posterior a la mencionada por Motolinía.

La tercera la proporciona el muy serio investigador Rodolfo Múzquiz que en su publicación Bailes y danzas tradicionales nos habla de la Danza de Abraham e Isaac que se baila en el pueblo de Dzitnup, Yucatán.⁵

Si bien no he asistido a la representación, la antropóloga Lizbeth González me informa que se sigue bailando a la fecha y que dispone de un texto en maya en el que destacan los parlamentos de Abraham y los apóstoles. Obviamente no incluyo ni descripción ni análisis en este apartado por no tener las referencias directas.

⁴ Ibid., p. 74.

⁵ Rodolfo Muzquiz, Bailes y danzas tradicionales, México, IMSS, 1988, p. 61.

Pero el hecho de tener dos tan rotundas referencias en el siglo XVI y una derivación que podemos estudiar en el campo, nos hacen ver que en el medio debieron existir eslabones que las relacionaran. Ojalá el tiempo me de la razón al localizar nuevos textos o referencias.

6.8.8. Ciclo apocalíptico

A lo largo de este trabajo se ha manejado la hipótesis de trabajo de que las obras del teatro evangelizador idolátrico nacieron en ciclos propuestos por los franciscanos, y energetizados por los sobrevivientes de los grandes grupos profesionales teatrales mesoamericanos que realizaban el complejo sistema de ceremonias prehispánicas. Asimismo, se ha señalado la posibilidad de que varios de esos ciclos se iniciaron en la primera mitad del siglo XVI y continúan hasta la fecha.

Dentro de los ciclos que se iniciaron con enorme vigor y súbitamente desaparecieron, podríamos citar el del Neixcuitilmachiotl motenehua juicio final, el cual Angel Ma. Garibay traduce como "Cuadro ejemplar, muestra doctrinal presentada ante los ojos"; en tanto que Fernando Horcasitas, como "El cuadro ejemplar que se llama el juicio final".¹

Garibay agrega que "'El Juicio Universal' parece ser nombre de varias piezas".²

Horcasitas, después de un muy razonado análisis llega también a la conclusión de que existieron por lo menos dos versiones que se representaron en México: una en 1531 y la otra en 1535.³ El mismo

¹ Fernando Horcasitas, El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna, México, UNAM, 1974, p. 564.

² Ibid., p. 561. Apud Angel Ma. Garibay, Historia de la literatura náhuatl, 2 vols., t. II, México, Porrúa, 1953-1954, p. 131.

³ Ibid., p. 562-563.

autor añade un comentario de García Icazbalceta que hace suponer que pudo existir otra versión, pero ésta en castellano.⁴ Horcasitas⁵ también da la noticia de que una obra titulada El día del juicio final fue representada en Perú en 1559.

Por tanto, serían tres los tratamientos del mismo tema. Abundando en esta suposición, Joanna Kosinska-Frybes, en un trabajo presentado en la Universidad de París en 1985, dice:

Al analizar las fuentes directas, formulamos la hipótesis de que el espectáculo que se presentó en Tlatelolco entre 1530 y 1533 no era una representación del "Juicio final", obra de Andrés de Olmos, y que su tema no tenía que ver directamente con el juicio final sino más bien con un fragmento del Apocalipsis. Por ende, proponemos que este espectáculo se intitule "Fin del mundo".⁶ Othón Arróniz⁷ encuentra que fueron tres las representaciones:

"La tercera representación conocida del Ejemplo llamado Juicio Final tomó un carácter multitudinario en el año de 1539".

Fray Bartolomé de las Casas ha dejado una descripción soberbia

⁴ El problema de la traducción al castellano de este tipo de obras escritas originalmente en náhuatl, para ser representadas por actores indígenas ante públicos indígenas también, habrá de tratarse posteriormente.

⁵ Fernando Horcasitas, op.cit., p. 23.

⁶ Joanna Kozinska-Frybes, Introduction a l'étude du "Jugement dernier", présentation des sources hispanoaméricaines, Université de Paris III, Institut d'Etudes Hispaniques, Année universitaire 1985-1986, Mémoire de DEA préparé sous la direction de Mma. Marie-Cécile Bénassy.

⁷ Othón Arróniz, El teatro de evangelización en la Nueva España, México, UNAM, 1974, p. 40.

del acontecimiento:⁸

Otra representación entre las muchas que hicieron en la ciudad de México los mexicanos del Universal Juicio, que nunca hombres vieron cosa tan admirable hecha por hombres, y para muchos años quedará memoria della por los que la vieron. Hobo en ella tantas cosas que notar, de qué se admirar, que no bastaría mucho papel y abundancia de vocablos para encarecella, y la que al presente se me acuerda que fue una de ellas, que concurrieron ochocientos indios en representalla, y que cada uno tenía su oficio e hizo el acto y dijo las palabras que le incumbían hacer y decir y representar y ninguno se impidió a otro; y finalmente dicen que fue cosa que si en Roma se hiciera, fuera sonada en el mundo.

Por supuesto, las dudas saltan por todas partes: ¿ochocientos

actores que se mueven de manera perfecta y profesional? y ¿Por qué no, si unos cuantos años antes en ese mismo lugar varios miles habían cantado y bailado al unisono con perfección suma?

Fernando Horcasitas reconstruye:⁹

Podemos imaginarnos un escenario (y los mexicanos eran escenificadores expertos) de cielo, tierra e infierno, posiblemente superpuestos; nubes, árboles, adornos florales, llamaradas y humo, entre todo lo cual pululaban ángeles y demonios (los ángeles, tal vez, envueltos en plumería de tipo prehispánico y los demonios, posiblemente, ataviados como los antiguos dioses aztecas); Dios Padre, Jesucristo, la Virgen María, el Arcángel San Miguel y Luzbel en espléndidos atavíos; coros y orquestas, cantores y músicos; y todo ello ante un público de unos veinte o treinta mil espectadores.

Chimalpahin la mencionó de esta forma: "(...) entonces se

celebró allá en Santiago Tlatelolco de México una representación neixcuitilli "ejemplo" sobre la destrucción del mundo, de la que

⁸ Bartolomé de las Casas, Apologetica historia sumaria, tomo I, México, UNAM, 1967, p. 334.

⁹ Fernando Horcasitas, op.cit., p. 78.

gran maravilla y asombro tuvieron los mexica".¹⁰

El propio fray Bartolomé de las Casas escribió: "Otra representación, entre otras muchas, hicieron en la Ciudad de México los mexicanos del Universal Juicio".¹¹ La frase se puede leer de dos maneras: 1) El juicio final fue una representación entre otras muchas obras, y 2) Esa representación fue una entre otras otras del ciclo del Juicio.

Por todo lo anterior (aunque no dispongamos más que del texto de una de las versiones) me permito considerar un Ciclo Apocalíptico, en el que, basándose en una primera versión (la de 1531), tres o cuatro autores realizaron su propia interpretación. El ciclo no continuó más allá de la primera mitad del siglo XVI -con excepción de la representación peruana.

Garibay describe así la obra:

Trece son los personajes que intervienen. Notablemente hallamos que no son de este mundo más que Lucia la mujer y el sacerdote que la amonesta... los demás o son seres del más allá, como los muertos, los vivos en trance de morir y los demonios; o bien seres de pura abstracción, como el Tiempo, la Muerte, la Penitencia. También hallamos a San Miguel y a un misterioso personaje que puede ser Jesucristo.

El asunto es sencillo: cercana la hora del Juicio final, una mujer rehusa casarse por la ley de la iglesia, prefiriendo la vida libre, llegada la hora del Juicio, corre en busca de confesión, pero no puede hallarla. Todo termina con la

¹⁰ Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, Relaciones originales de Chalco Amecamecan, paleografía, traducción e introducción de Silvia Rendón, prefacio de Angel Ma. Garibay, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Biblioteca Americana), p. 253.

¹¹ Bernardino de Sahagún, Historia general de las cosas de la Nueva España, vol. II, libro VIII, 1981, p. 28.

tremenda sentencia y la ejecución.¹²

Tuve el privilegio de ser alumno del maestro Garibay y trabajar como asistente de director en la puesta en escena de su traducción de Las troianas. Lo conocí bien y a él debo la definición de mi vocación como investigador del teatro ritual popular mexicano. Así y todo, debo decir que estoy en desacuerdo con él cuando dice que "el asunto es sencillo".

Quizá observado desde el punto de vista del teatro europeo pueda parecer sencillo; en realidad, es de una complejidad y riqueza escalofriante, amén de ser uno de los primeros productos culturales sincréticos perfectos. Reitero lo dicho en el apartado anterior: apenas a diez años de la caída de Tenochtitlan, el espectáculo ya no era español pero tampoco azteca, ya era mexicano. Esto prueba ampliamente que el sincretismo es una dinámica social que empezó en el momento en el que Cortés desembarcó y continúa hasta la fecha.

A continuación intentaré explicar la complejidad de este ciclo.

Dos son las fuentes de las que brotó esta prodigiosa obra cultural, que ha sido leída con prisa durante muchos años. No, de ninguna de las maneras es un "asunto sencillo". Fue el punto de encuentro del sueño milenarista nacido del misterioso Apocalipsis de san Juan -el más delirante de los textos aceptados en los cánones católicos- y de la ceremonia de Xochiquetzalli. Este

¹² Angel Ma. Garibay, Historia de la literatura náhuatl, 2 vols., t. II, México, Porrúa, 1953-1954, p.

complejo ritual lo describieron con sencillez Sahagún y Durán pero, conforme pasa el tiempo y avanzan los actuales estudios sobre el tlatecpanqui mesoamericano, resulta de una gran complejidad y misterio en su planteamiento teológico.

El pintor tlaxcalteca Desiderio Xochitiotzin ha realizado un bello mural -que se encuentra en el palacio municipal de Tlaxcala- en donde se observan estas características.

Una breve ojeada al Tonalámatl de Aubin¹³ permite ver que el personaje principal de la lámina 19 es precisamente esta diosa de las flores, la lujuria (el eros), los juegos rituales y las artes, sentada en el teoicpalli, el asiento señorial de los dioses. Bajo ella: el petacolcouatl, el ciempiés amarillo. Frente a ella: el telcuille, el brasero. Arriba: el tlachtli, el juego de pelota con el tlachtemalacatl, el anillo de piedra y ollamaloni, la pelota de hule o caucho.

Así, a esta diosa acompañan dos de los símbolos más estremecedores de la cultura mesoamericana: el juego de pelota, con toda la carga de significación que hemos descrito en el capítulo cuatro, y el teoicpalli, el lugar en el que se sientan solemnemente los dioses. Así, la descripción suscita de Sahagún acerca de que salían los demás dioses y se sentaban en sus asientos para hablar con la diosa, apenas nos hace sospechar la profundidad de discusión teológica que pudo tener este sentarse alrededor de la diosa a

¹³ El tonalámatl de Aubin, diagramas y tablas explicativas de Eduard Seler, estudio introductorio de Carmen Aguilera, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, 1981.

hablar. ¿ De qué pudieron haber hablado sino de la misteriosa marcha del universo: su destino y significación: tlachtli y teoicpalli?

Por tanto, no es exagerado afirmar que en esta obra de teatro se dan cita las dos discusiones teológicas fundamentales para la cabal inteligencia de ese momento histórico: la franciscana (no la católica) y la mesoamericana.

La obra se divide en dos partes. En la primera enormes abstracciones como la Penitencia, el Tiempo, la Santa Iglesia, la Confesión y la Muerte "saldrán hacia acá"¹⁴ y discuten sobre la marcha del universo: cómo habrá de terminar la vida humana en un gigantesco juicio final del que no habrá de salvarse ningún mortal.

"Sonarán las trompetas" y se retirarán las abstracciones para dejar paso a la segunda parte de la obra, donde habrán de ejemplificarse las verdades universales de la primera parte. Aparece Lucía, la entretenedora, ahuianime, prostituta sagrada, que intenta confesarse ante el sacerdote franciscano y éste la rechaza. Posteriormente, Lucía, al enfrentar a Cristo en el juicio, pide perdón y nuevamente es rechazada para ser conducida al infierno en un espectacular efecto: sus collares, aretes y cinturón, se convierten en serpientes de fuego que la queman viva mientras es conducida al infierno.

Quiero hacer breve mención de algunos elementos importantes:

Xochiquetzal también era patrona de las ahuianime,¹⁵ las entretenedoras sagradas. Las serpientes de fuego nos recuerdan los rituales cruentos de transformación en los que, antes de extraerles el corazón, los ixiptla eran quemados vivos parcialmente en la ceremonia dedicada a Xiuhtecuhtli. Al leer brevemente el Apocalipsis, se encuentran algunos elementos significativos que aparecen en la obra:

1. La condenación a la mujerzuela Jezabel: "Pero tengo cosas en contra de ti: que toleras que esa mujer Jezabel que se dice profetisa, enseñe y seduzca a mis siervos a fornicar y a comer cosas sacrificadas a los idolos. Y le he dado tiempo de que se arrepienta pero no ha querido arrepentirse de su fornicación."¹⁶

2. La descripción de una multitud: "(...) una gran multitud (...) que estaban en la presencia del cordero vestidos de ropas blancas y con palmas en la mano".¹⁷

¹⁵ Alfonso Caso, El pueblo del sol, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 66.

¹⁶ El Nuevo Testamento de Nuestro Señor Jesucristo, antigua versión de Casidoro de la Reina (1569), Los Gedeones Internacionales, Edición de 1977, p. 446.

¹⁷ Ibid., p. 448. Interesante es hacer notar aquí que en una lectura del Apocalipsis encontraremos alusiones que habrán de campear por el teatro evangelizador idolátrico: el establecimiento de Jerusalén como la ciudad santa que habrá de ser el centro de ese nuevo reino: "Al que venciere yo lo haré columna en el templo de mi dios, y nunca más saldrá de ahí; y escribiré sobre él el nombre de mi dios y el nombre de la ciudad de mi dios: la nueva Jerusalén".

El ciclo de la Virgen de Guadalupe que se establecerá de manera oficial en el Nican mopohua escrito en 1546 y que dará origen a una enorme cantidad de obras evangelizadoras en náhuatl y de ceremonias del nuevo calendario de fiestas mexicano: "Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y

3. El concepto de un Anticristo: "(...) y apareció un joven sobre una nube semejante a Jesucristo pero era en verdad el Anticristo".

Es claro que hay una correspondencia entre la entretenedora azteca y la Jezabel bíblica a la que no hay posibilidad de perdonar. Pero en el caso de Lucía es doble la razón de su condenación: adora al Anticristo como el verdadero Mesías:

"Anticristo.- ¡Oh, amados hijos míos; ¿No me reconcéis?

Vivo primero.-Tú no eres el que esperamos...

Lucía.- Sí, ciertamente, tú eres el que hemos estado esperando. Oh, Dios Nuestro ! Oh señor nuestro!"¹⁸

Horcasitas nos hace ver que, seguramente, tanto los "demonios" cuanto el Anticristo saldrían disfrazados de dioses mesoamericanos. Esto es: Lucía comete el imperdonable pecado -como Ismael- de seguir adorando a un dios tezcatlipoezco y por ello es condenada al infierno a pesar de haber exhibido su sincero arrepentimiento al propio Cristo.

La multitud de muertos y vivos que, vestidos de blanco con palmas en la mano adoran a Cristo, descrita por el Apocalipsis, la encontramos en nuestra obra como la multitud que espera el juicio. Asimismo se puede observar que el concepto del Anticristo se

estando encinta (...)"

Y después hubo una gran batalla en el cielo: "Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón y lucharon el dragón y sus ángeles pero no prevalecieron, ni se halló ya lugar para ellos en el cielo. Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua que se llama diablo y Satanás el cual engaña al mundo entero".

¹⁸ Op. cit., p. 579.

escenificó de manera espectacular. Y que los coros de cientos de ángeles, cientos de "demonios", cientos de "vivos", cientos de "muertos" organizados por los diferentes calpulli pertenecientes a la jurisdicción de Tlalelco "Al centro se ubicó su centro ceremonial y en toda la extensión los tlatelolca asentaron en calpulli o barrios(..).Apohuacan, Tecuallitlán, Tepiton...Iztatlan...y Nonohaulco" ¹⁹ pueden haber alcanzado perfectamente la cifra propuesto por Las Casas y que ha suscitado el escepticismo de varios investigadores.

No quiero abundar en esta relectura a los ojos del teatrasta del siglo XX, pero no puedo dejar de señalar el tono mesiánico, absolutamente aterrador del texto. Este tono, a no dudarlo, corresponde mucho más al de una ceremonia prehispánica, en la que tomaban parte miles de personas y que tenía como climax un ritual cruento de pasaje, que al tono plácido y tranquilo de la misa católica, en el que el único momento en el que se puede establecer un tono más desenfrenado es en el sermón.²⁰

En este somero análisis se pueden contrastar claramente los elementos apocalípticos con los del tlatecpanqui azteca, pues en

¹⁹Felipe Solís/David Morales, El período indígena de Tlalelco, Arqueología e Historia en Tlalelco, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1990, p.13.

²⁰ El sermionario en náhuatl de Sahagún es un claro ejemplo de la exaltación franciscana tan diferente de la católica. No olvidemos que los franciscanos, en ese momento, se caracterizaban por la apasionada actitud ante la vida; exaltaciones casi adolescentes; utopías prodigiosas; empresas imposibles para el común de los mortales, tono clarísimo que señala la segunda parte del teatro evangelizador idolátrico en contraste con las primeras experiencias que podemos inferir de los datos recogidos.

esta obra se encuentran en perfecta armonía las dos civilizaciones. No hay vencidos ni vencedores... todavía... hay confrontación, sí. Pero también colaboración e integración de elementos de dos culturas que, aunque aparentemente tenían ciertos puntos de contacto, eran diametralmente opuestas y que, a no dudarlo, el resultado de un encuentro, confrontación y enfrentamiento, habría de dar por resultado una tercera completamente diferente: la nuestra.

No hay ninguna noticia de que después de la representación peruana se volviera a dar otro Juicio final. Lógicamente, para la segunda mitad del siglo las ahuianime sagradas, dedicadas a purificar a los caballeros águilas y tigres que regresaban impuros del combate, por lo que se encontraban bajo la protección de Tlazolteotl -diosas de las inmundicias- habían desaparecido casi totalmente, ya que el 90% de los indígenas había muerto. La poligamia se había declarado vencida. Las ceremonias prehispánicas como la de Xochiquetzalli eran perseguidas por la Inquisición de una manera sistemática. El ciclo apocalíptico no tuvo descendencia, pero ello no le quita ser una obra cultural de una complejidad y profundidad única en la historia, excepcional punto de partida del teatro mexicano.

Hay que advertir sin temor, el hecho de que en esta obra sobrevive -por lo menos de manera figurada- un ritual cruento como los celebrados en honor de Xiuhtecuhtli, ya que resulta imposible pensar que el actor profesional que representaba a la entretenedora en la solemne y aterradora versión de Tlatelolco pudiera sobrevivir

indemne al espectacular efecto teatral de que los aretes, el collar y el cinturón estuvieran constituidos por fuegos pirotécnicos que tendrían la misión de aterrar al público. Por lo menos debe haber sufrido serias quemaduras. Recordemos la estremecedora descripción de Sahagún sobre el "rechinido" de los sacrificados a Xiuhtecuhtli. A no dudarlo este excepcional evento teatral puede ser considerado como paradigma del teatro mestizo franciscano idolátrico, y fecha fundamental en la historia milenaria del teatro mexicano..

Asombroso resulta un teatro tan grandioso como el wagneriano, tan bello como el de Shakespeare, tan profesional como el norteamericano, apenas a diez años de la caída de Tenochtitlan. Solamente El juicio final nos prueba suficientemente que México contó con el primer movimiento de teatro a nivel profesional en la cultura occidental.

Tema: Por una equivocación humana lo pequeño se enfrenta a lo infinitamente grande; lo infinitamente grande arrasa y destruye a lo pequeño.²¹

Personajes:

Protagonista: Lucía.

Antagonista: El sacerdote, San Miguel y Cristo.

Deuteragonista: Las ánimas de los que esperan ser juzgados.

Peripetias: Lucía intenta confesarse con el sacerdote.

Asombrosamente éste la rechaza violentamente contradiciendo las

²¹ Resulta interesante contrastar el tema que pongo a discusión en el ciclo guadalupano: lo infinitamente grande incluye a lo infinitamente pequeño.

enseñanzas de perdón de los pecados de Cristo. Embargada por la confusión Lucía durante un momento Lucía acepta al anticristo (dios prehispánico) como al verdadero redentor. Lucía llega al juicio final pidiendo perdón, San Miguel la rechaza. Lucía se dirige a Cristo pidiendo perdón; de manera extrañísima -siendo ésta una obra católica como se supone lo es- Cristo le niega el perdón. Lucía es arrastrada al infierno.

Anécdota: Lucía intenta ser perdonada por las tres autoridades correspondientes; las tres la rechazan.

Efecto en el público: Obviamente, terror.

Efecto social: Condena rotunda de las ahuianime (entretenedoras) y de aquellos que pudieran llegar a aceptar a los "demonios" mesoamericanos.

6.8.9. La muerte del dios

Las representaciones con la muerte de Jesucristo aparecieron, de manera lógica, muy tempranamente. Horcasitas supone que fue la representación que tenemos documentada en Cuernavaca alrededor de 1535 la primera de ellas. El prólogo dice: "Aquí comienza de cómo se hacía la pasión de Nuestro Dios; no era sólo como diversión; de cómo lo humillaron; para que nosotros recordemos cómo se hizo...; y para que recordemos cómo murió Nuestro Dios, así se mandará hacer en su memoria".¹

Esta primera representación de la Pasión en Cuernavaca habría de ser el origen de un ciclo de representaciones en náhuatl que se dieron en las poblaciones del valle de Cuernavaca durante casi 400 años. Entre los enormes aportes de Fernando Horcasitas al estudio del tema está el de la localización de varias de las obras de este ciclo que se dio en el actual estado de Morelos; seguramente un ciclo diferente se debe haber producido en el norte del valle incluyendo poblaciones como San Juan Teotihuacan, Tezcoco, etcétera, y más al norte todavía, en el estado de Hidalgo debe haberse dado una gran proliferación de obras si nos atenemos a la gran cantidad de dispositivos escénicos que guardan las capillas abiertas de primero y segundo nivel del estado de Hidalgo.

Infelizmente, hasta la fecha no he podido localizar datos concretos al respecto de un florecimiento del teatro evangelizador

¹ Fernando Horcasitas, El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna, México, UNAM, 1974, p. 336.

idolátrico en otomí que es el que floreció en esta región y que habría dado como magnífico resultado el Carnaval Otomí que tocaré en el próximo capítulo.

Las investigaciones de Horcasitas nos permiten formular una distribución geográfica de este ciclo alrededor del volcán Popocatepetl, con la noticia que copiamos arriba y la siguiente lista que él nos proporciona:

Esta serie de dramas de la Pasión, que he llamado Ciclo de Tlalmanalco-Amecameca, se desarrolló curiosamente en una zona donde coexistían fundaciones de las tres órdenes religiosas mendicantes, como aparecerá en la lista que sigue:

Tlalmanalco - franciscano -
 Amecameca - dominico - representación en castellano.
 Ozumba - franciscano - representación en castellano.
 Chimalhuacán-Chalco - dominico - no consta representación.
 Cuauhtla - dominico - representación en castellano.
 Yautepec - dominico - representación en castellano.
 Yecapixtla - agustino - no consta representación.
 San Agustín Xochitlan - agustino - representación en náhuatl.
 Tepoztlán - dominico - representación en náhuatl (?).
 Huejotzingo - franciscano - representación en náhuatl (?).
 Agregaremos dos dramas de la Pasión que no aparecen en el expediente:
 Tepalcingo - agustino - representación en náhuatl.
 Axochiapan - agustino - representación en náhuatl.
 (Hay que recordar que según el Anónimo las representaciones citadas arriba como castellanas eran traducciones de textos más antiguos en mexicano).²

El gran investigador se basa para dar estos datos en el tomo 1182 de los papeles de la Inquisición en el Archivo General de la Nación, Anónimo, 1934. En la actualidad sería posible agregar dos o tres pueblos más alrededor del volcán que podrían pertenecer a este ciclo tales como Tlayacapan en la que los habitantes afirman

Ibid., p. 427-428.

que "antes se hacía la representación de la Pasión"

Insisto: Horcasitas, basándose en los archivos de la Inquisición, nos habla solamente de un área de los valles sagrados que correspondería a una décima parte de su territorio. No toca las posibles representaciones en náhuatl en otras partes de los valles, ni las otomíes. Y, por supuesto, no está hablando de las representaciones en purépecha, maya, popoloca, totonaco, cuitlateco, zapoteco, mixe, cora, yaqui, tarahumara. Lenguas todas en las que sabemos que se desarrollara el fenómeno del teatro evangelizador idolátrico.

Al respecto de la popularidad de este ciclo remito al lector al capítulo tercero de esta tesis en la que se plantea el funcionamiento del calendario litúrgico católico y se señalan el nacimiento y la muerte del Dios como las anclas fundamentales en las que se asientan las actividades rituales que articulan el territorio temporal de las culturas evangelizadas por los muy diversos evangelizadores en el mundo a través de casi dos mil años de proselitismo.

Análisis

Tema: El dios de la luz se enfrenta al dios conformado por los poderes de la oscuridad. Es destruido, baja al inframundo y regresa victorioso para derrotar al dios de la oscuridad. Esto es: los contrarios se enfrentan. El blanco derrota al negro.

Personajes:

Protagonista: Cristo.

Antagonista: fariseos, judíos, romanos, Judas.

Deuteragonista: la Virgen y los apóstoles.

Peripecias: Cristo llega a la población mítica llamada Jerusalén, entre aclamaciones de la multitud, montado en un burro. Su fortuna cambia al ser vendido por su discípulo predilecto y se convierte en prisionero. Es juzgado y condenado a muerte. Sube al calvario y es crucificado. Resucita.

Trama: El dios sufre un proceso de transformación, ya que el domingo que llega a Jerusalén, aclamado por la multitud y en su condición de Mesías político -esto es: humano-, pasa por un proceso de traición. Es apresado. Lo llevan de Herodes a Pilatos. Le hacen sufrir la vergüenza del Cristo de la columna. Lo obligan al brutal martirio del Calvario. Muere en la cruz. Baja a los infiernos. Regresa a la tierra para anunciar su triunfo absoluto al traer de regreso la salvación para el género humano.

Efecto en la audiencia: Múltiples. En la historia de la civilización occidental podemos distinguir un proceso de identificación de los seres humanos como individuos, con este preso que es llevado de un lado a otro sin ningún sentido, y que es obligado a subir al monte Calvario arrastrando una cruz ante la indiferencia y la befa de la multitud.

¿Qué ser humano no ha sentido alguna vez que su vida es un ir y venir que carece de sentido, o un doloroso calvario que nadie entiende? Al llorar públicamente el sufrimiento del dios disfrazamos de manera conveniente nuestra justificadísima autocompasión.

La figura dolorosa de la madre, la del mejor amigo traidor, la

del padre ausente, las autoridades injustas y atrabiliarias, la injusticia de la condena. Todos estos signos apelan directamente a mecánicas de identificación de la audiencia.

Efecto social: Múltiples también. Pero uno de ellos es fundamental para nosotros: el nacimiento y la muerte del dios, re-presentada ante nuestros ojos, culturiza el año. Establece una manera exacta de articular la temporalidad. Una manera europea aceptada por los seguidores de Quetzalcóatl: una forma legal de darle orden al ciclo anual en lugar del propuesto por el ya prohibido tlatepanqui. Una forma de asirnos a una realidad que se está derrumbando a nuestro alrededor.

6.8.10. Otras obras y la posibilidad de establecer nuevos ciclos en el futuro

No es el objeto de este trabajo clasificar de manera exhaustiva el acervo de obras evangelizadoras idolátricas del siglo XVI, tarea que intentó realizar Fernando Horcasitas y cuyo trabajo fue revolucionario para la época. Infortunadamente quedó trunco y, al no terminar de redactar el segundo volumen que contenía cinco de las seis partes prometidas del estudio, el intento se vio frustrado en gran parte. Ojalá algún día un investigador rescate el material que reposa en los archivos de la Universidad de Tulane y ofrezca a la Academia lo que pudiere salvarse de tan magna tarea.

De 1974 en adelante se han descubierto nuevas obras y nuevas fuentes: La obra que se encuentra en poder de la Universidad de Princeton (que ya he tratado antes), los hallazgos de Joanna Kozinska en la Bibliothèque Nationale de Paris.

Se han realizado reconstrucciones in situ -como las que yo he grabado en Oxtotipac, Tlalmanalco y Tochimilco- que se encuentran registradas en videocinta y permiten tener una perspectiva paraliteraria del fenómeno.

En la actualidad se abre la posibilidad de que se pueda establecer un programa de computación uniendo los muy diversos acervos que existen en los Estados Unidos con los de México -en proceso de computarización también- de forma tal que pudiéramos establecer un "programa de simulación" de lo sucedido en los dos valles durante los primeros treinta años del contacto cultural.

La posibilidad de que los archivos secretos del Vaticano se abran finalmente a los investigadores mexicanos hace esperar que en los próximos diez o 15 años podamos contar con un acervo mucho mayor y que, gracias a los avances de la tecnología, podamos seguir adelante con rapidez en la tarea de reconstruir tanto los textos de las obras cuanto los espectáculos como tales, utilizando la videocinta.

Por ello, precisamente, fue que la organización de este capítulo en "ciclos" se presentó como el inicio de un programa de computación que nos permita seguir agregando obras pertenecientes a los ciclos establecidos como entradas de menú y que puedan realizarse "cruces" -por geografía, por personajes, por anécdota, por tema, por "ciclo", etc.- que permitan el análisis cada vez más profundo del material, de forma tal que éste pueda llegar a incorporarse a la vida teatral del siglo XIX, en vez de ser apenas una curiosidad de bibliófilos.

El estado en que se encuentra actualmente la investigación prueba plenamente que existió un teatro mexicano con características propias antes que existiera un teatro español profesional.

Como creo que ha quedado claro, me niego a ser exhaustivo y pretender que este trabajo se convierta en el resumen de todas las obras que compusieron ese prodigioso momento de teatro que venimos observando.

Sé perfectamente que fuera de mis clasificaciones quedarán obras que parecen pertenecer a este corpus como pueden ser los

Coloquios de González de Eslava o la erróneamente atribuida a Motolinia: Los cuatro caciques de Tlaxcala. No nos engañemos: esas obras pertenecen a un estadio muy rudimentario, quizás del teatro occidentalizado.

Entiendo también que hay obras que ni yo ni nadie hemos podido clasificar, como la encantadora farsa La abuelita y su nieto. La cual no puedo considerar dentro de un ciclo mítico ritual, sino más bien una farsa, descendiente directa de las representaciones fársicas que sabemos se hacían en los tianguis prehispánicos para diversión de los sagrados compradores y sagrados vendedores.

La posibilidad de que pertenecieran a la ritualística indoeuropea no es remota. El asombroso estudio de Victoria Reifler Bricker "Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas" FCE 1973. abre posibilidades insospechadas al respecto de la ritualización del humor en Mesoamérica. Ambas versiones están consideradas por Garibay como remanencia del teatro prehispánico:

(...) tienen interés por doble motivo: por una parte, parecen mantener la vieja tradición del rudimentario teatro prehispánico, que usaba los disfraces y las farsas, de necesidad breve. En este entremés tenemos elementos netamente indígenas: los guajolotes, el coyote, el manjar misterioso llamado nectetzahuac (...) La misma sencillez de la trama hace que se piense en una vieja transmisión cultural del pasado.¹ Otra obra fársica verdaderamente asombrosa es el "entremés"

que se encuentra entre las famosas traducciones de Alva Ixtlilxóchitl al náhuatl de las obras de Lope (El animal parricida

¹ Angel Ma. Garibay, Historia de la literatura náhuatl, 2 vols., t. II, México, Porrúa, 1953-1954, p. 135.

y La madre de la mejor). Garibay lo titula In ilamatzin ihuan in piltontli (La viejita y el niño) y aclara "es el título deducido del sentido, aunque no está en el manuscrito".² Si llegara a presentarlo algún día me inclinaría más por titularlo Los albuces, ya que es ejemplo magnífico de cómo los actuales albuces mexicanos tienen su origen directo en los maravillosos retruécanos del idioma náhuatl. Garibay prueba que es reminiscencia directa del teatro prehispánico.

La trama es sencilla: una vieja regaña a un muchacho por haber comido unos tasajos de carne puestos a secar. El muchacho acusa al marido, se complica la situación y llega una autoridad ante la cual se despliegan todo tipo de juegos de palabras de doble sentido. Garibay lo describe así: "No era tan púdica la gente para quien se tramaban tales gracejos, ni revelaba el autor gazmoñería alguna, con tal de hacer reír."³

Cito estas dos farsas porque me parece a mí que deben haber formado parte de un ciclo mesoamericano en el que dos buenos actores fársicos interpretaran los papeles de la "abuelita y del "nieto" en diversas circunstancias que por su cotidianidad pudieran ser fácilmente dcodificadas por una audiencia tan volátil como es la que se encuentra en un tianguis. Quizás los "viejitos" formaban parte de un ciclo semejante y los "arromadizos" mencionados por

2

Ibid., p. 341.

3

Ibid., p. 368.

Sahagún y los "ciegos" o los "tosijientos". Todo ese material vivo teatral se perdió.

Algunas características de estas obras

No intento de ninguna manera señalar todas las características que distinguen el teatro evangelizador idolátrico del teatro de gente de razón. Otra ocasión y otro trabajo esperan tan magna empresa. Aquí señalaré, al azar, apenas algunas que pueden llegar a ser importantes después.

a) El personaje mediador entre la realidad escénica y la realidad de la audiencia. Casi siempre el franciscano, en ocasiones en ángel.

b) El tipo de actuación a que obliga la arquitectura franciscana, dándole siempre el frente al público pues de otra manera se pierde totalmente la voz.

c) La capilla abierta -tanto de primer nivel y, sobre todo, de segundo nivel- como factor determinante en el tipo de teatro que se realiza.

d) El uso del discurso moral o huehuetlatolli.

e) El vestuario -copiado de grabados de la época- nos remite inmediatamente a un ritmo de actuación lento y solemne completamente antirealista..

f) La nula importancia en realizar "retratos fidedignos" de seres humanos, sin que ello implique rudimentarismo.

g) Romper la tenue línea que separa la realidad escénica de la

realidad de la audiencia.⁴ mediante varios recursos, entre los que no es de menor importancia la invocación a los dioses al principio de la representación confirmando su carácter de obligatoriedad.

h) El texto escrito sirve solamente como una tenue estructura para la representación, siendo de mucho mayor importancia el vestuario, la música, las evoluciones.

i) La absoluta carencia de una autoría dramática.

j) El compromiso de toda la comunidad en diversos roles dentro de la representación porque, inclusive los que se niegan a tomar parte en el evento lo hacen con un carácter de rebeldía a la tácita obligatoriedad.

k) La capacidad de -por lo menos- desarrollar tres niveles de significación: la lectura de

1. Los franciscanos, como "ejemplos" al sermón.

2. Los indígenas, como nuevas ceremonias.

3. La Inquisición, como aparentes ceremonias religiosas que esconden rituales idolátricos.

Quede claro, pues, que mi proposición metodológica no implica una posición dogmática. Para mí, como hombre de teatro que soy he

⁴ Comer juntos, actores y público; bautizar niños efectivamente en el escenario; hacer una comunión general dentro de una representación. Estas prácticas de continuar la obra con el "hacer algo" del público obviamente se deriva de los complejos del tlatecpanqui, en los que el ritual incluía la representación y la conducta de los fieles que consistían en cantar, bailar, ofrendar, inclusive, en la ingestión de la carne sagrada del dios, manifestada bien como el ixiptla, bien como la figura de bledos. Estos usos se han conservado hasta nuestros días como característica del teatro mexicano. En toda pastorela, grito, muertos, la celebración implica que el público cante, coma o rompa piñatas.

tratado de manejar las obras, después de 400 años de haber sido concebidas, como lo que son: material teatral; tratando siempre de aplicars una forma de inteligencia escénica de cómo debían reconstruirse para poder ser presentadas al público de finales del siglo XX o cómo podían reconstruirse para poder ser registradas en videocinta.⁵Esto es: como obras de teatro. Y funcionan. A pesar de haber sido generadas por indios.

⁵ Fue necesario desarrollar una técnica antropológica para manejar las cámaras en las reconstrucciones de El sacrificio de Isaac y La adoración de los reyes. Esta técnica consiste en establecer una sola toma jamás interrumpida para registrar todo el espectáculo. Llegué a la conclusión de no cortar, porque todo corte implica una manipulación de la información. Ruego consultar el cassette anexo.

6.9. El final del sueño

(...) La euforia de las primeras décadas fue sustituida por una mutua desilusión, pues la cíclica mortandad de las enfermedades epidémicas contra las cuales los indios no tenían defensas naturales, redujo en un lapso de ochenta años a la población a sólo la décima parte de lo que había sido antes de la conquista (...) los propios mendicantes franciscanos eran blanco de ataques de obispos y del clero secular (...) en el pináculo del frenesí contrarreformista se prohibió todo estudio de la religión india.¹

¿Digamos... 1572? Podría ser una buena fecha simbólica para señalar el fin de la edad del sueño: mortandad indígena (no sólo enfermedades endémicas, también las diez plagas que relata Motolinía y un mucho de desilusión teológica) que los dioses -a los que les ha dedicado uno de manera total su vida- dejen de hablarle puede llevar a la total desarticulación del universo. 1572. Ha muerto el 90% de los indígenas sobre los cuales se levantaba el poder de los franciscanos; los conquistadores "conquistadores", aquellos caballeros aventureros gaulescos han desaparecido por incómodos; Felipe II decreta la prohibición a la labor franciscana de todo respeto y consideración a las culturas autóctonas y la Inquisición empieza a construir su sistema de represión que habrá de marcar a los siglos XVII y XVIII. Y además se establecen los jesuitas. En muy pocos años su visión del mundo, sus métodos de enseñanza, sus intelectuales análisis de la religión, tan completamente diferentes de los franciscanos tendrá mucho más efecto en la realidad colonial de la Nueva España que las utopías franciscanas.

¹ David Brading, Mito y profecía en la historia de México, México, Vuelta, 1988, p. 36.

1572. Una fecha adecuada para revisar qué sucedió con las diversas interpretaciones de los hechos sucedidos en los primeros cincuenta años del contacto:

a) El sueño de los "conquistadores" se desvanece. El poder pasa a manos del virrey y cómplices. Se inicia la caudalosa historia de la corrupción gubernamental en el país hasta llegar a la institucionalización a la mitad del siglo XVII. Que Bernal se retire lo más lejos posible a escribir unas memorias que no va a leer nadie. Que Cortés y seguidores desaparezcan lo más rápidamente posible.

b) Fin del sueño milenarista de los franciscanos. Las primeras prohibiciones de la Inquisición se realizan en función de que los franciscanos se resisten a dejar de evangelizar en náhuatl. Baudot ha rastreado en el Archivo General las pruebas: "(...) que todos los libros escritos en las lenguas vulgares dessa tierra que sean puro texto de sagrada escritura (...) se recojan y entreguen a esse santo oficio."²

No olvidemos que fueron las ideas milenaristas y erasmistas las que llevaron a los franciscanos a la posición de respetar a las culturas indígenas (con excepción del tlatecpanqui) y adoptarlas con alegría en su tarea de evangelización: el catecismo-códice de fray Pedro, el patio franciscano-plaza mayor, la capilla abierta de segundo nivel-la pirámide, la doctrina en el patio-calmécac , telpochcalli-escuela de niños, murales prehispánicos-telones

pedagógicos, frailes hablando náhuatl y recitando huehuetlato lli,
-el convento unido a la capilla abierta.

Demasiadas aceptaciones. Será la idea de un imperio español -inventada por Isabel y Fernando y compartida por Cisneros- la que mueva a la Iglesia y su brazo destructor, la Inquisición, a prohibir todo lo que suene a respeto y aceptación de las culturas mesoamericanas. Primero los textos en náhuatl, después el proceso de evangelización franciscana -especialmente el bautizo por aspersion- y finalmente prohibir las actividades teatrales, pues esconden prácticas idolátricas.

Amén de su importancia propiamente teatral, el teatro evangelizador idolátrico tiene la desmesurada importancia de ser una de las pocas pruebas de que existió, desde la llegada de los españoles a tierra americana continental, la idea de un estado independiente de España; un país con características propias que no compartiera la idea de un imperio; el siglo XVI está repleto de indicios que apuntan en esa dirección: desde el primer enfrentamiento con la primera audiencia en 1529 hasta llegar a las revueltas de 1572.

Fueron más fuertes la Iglesia y el imperialismo español. Fue más fuerte la mancuerna imperialismo español-Iglesia que la mancuerna franciscanos-indígenas.

Se acabó el sueño de un mundo nuevo. Si quieren pueden retirarse al norte árido a tratar de establecer el reino de Dios sobre la tierra.

c) Por supuesto: no era Quetzalcóatl, señores indígenas. Ni

había un nuevo sol, ni era cierto que el universo tenía un plan maestro en el que se alternaban los dos opuestos complementarios y contradictorios que -en el fondo eran Ometéotl. Vuestros dioses eran solamente demonios. En resumen: una porquería. Vuestras prácticas religiosas, idolatrías repugnantes, sacrificios humanos asquerosos, abusos, mentiras y prácticas infantiles, así que el sueño de un universo animado, un universo en el que cada uno de los seres humanos tenía un lugar y unas obligaciones para que prosiguiera su misterioso plan maestro, pues no era otra cosa que una patraña.

Los hombres y mujeres más religiosos en la historia, más compenetrados y respetuosos de sus dioses, los que no podían realizar un solo acto sin envolverlo en el rito, los que no podían entender un solo fragmento del cemanáhuac que no fuera sagrado, pues estaban equivocados.

d) ¿Y Cuauhtémoc? Dios que nos libre. Ese sueño se acabó casi antes de que se durmieran estos pobres. ¿Dignidad? ¿Cómo van a tener dignidad estos infelices? ¿Honor? Pero si han nacido deshonrados. ¿Respeto a los mayores? ¿Caballerosidad en la lucha? ¿Dignidad en la derrota? A quemarle los pies. Y si lo ahorcan, por favor... que cuelgue de cabeza para que se les quite cualquier idea de dignidad.

e) Triunfa, por tanto, el sueño de un imperio español regido por un emperador señalado por el dedo del dios católico; que ejerciendo su infinita sabiduría nombra un virrey, en cada una de sus colonias, que lo representa para ejercer la justicia y la

bondad y extender los beneficios de emperador que, obviamente, vienen directamente de Dios -a través del papa-. Colonias, pues, donde gobiernen las personas que piensan, aquellos que pueden y saben manejar el mundo gracias a las indicaciones de papas, virreyes, arzobispos, etcétera. Esto es: la "gente de razón", "ladinos" o "castilla": criollos. Y para ayudarles a cumplir su cometido se organizan algunas infraestructuras de perfección asombrosa: el Santo Oficio; el glorioso ejército imperial que combatirá en Lepanto; los tribunales de Indias; la gigantesca organización burocrática que, desde las Tejas hasta la Tierra del fuego, permitirá que gobierne, disponga, mande, organice, castigue, señale, quien debe hacerlo: la "gente de razón".

Y, por supuesto, que sean ellos los que escriban la historia de estas Indias -joya gloriosa de la corona española- que sean ellos los que escriban en las formas copiadas a la metrópoli y que pinten conforme a las normas que llegan desde Europa; que hagan música, siempre sometiéndose a los cánones armónicos europeos y, por supuesto, que hagan teatro, pero... copiado del único teatro que tiene validez, vigencia y autoridad: el europeo.

Pues ese fue el final de los sueños. De todos, menos el de Fernando el católico, Isabel, Felipe II, y el III y el IV y Revillagigedo y Mendoza y Bucareli y detengo la enumeración para no escribir los nombres contemporáneos. Y, por favor, si un temblor saca a la Coatlicue que la vuelvan a enterrar lo más pronto posible.

Antes de cerrar este apartado y ya que estamos hablando de

utopías, me gustaría proponer una: una utopía universitaria. Veamos:

Si repasamos a los cronistas del siglo XVI podemos considerar el teatro como una actividad corriente en las unidades culturales que fueron los conventos franciscanos donde hubiere sido organizado un colegio de niños. Por tanto donde hubiere establecido un colegio de indios y encontremos un patio franciscano con capilla abierta podemos asegurar que existieron actividades dramáticas idolátricas franciscanas aunque no haya quedado testimonio escrito de ello.

Si comparamos los santos patrones de cada pueblo podemos inferir qué tipo de obras -de qué ciclo- se pudieron escenificar en esos lugares. Si tomamos en cuenta los ciclos de lluvia y seca podríamos concluir en qué época del año se hubiera dado la mayor cantidad de representaciones.

Realizando reconstrucciones académicas serias in situ podríamos determinar qué tipo de actores era el utilizado, y por el tamaño de los patios podríamos inferir qué tipo de obras, qué estilo de actuación, cuáles movimientos escénicos, cuántos actores, qué tipo de composición escénica, etcétera, tendrían que haberse utilizado en este prodigioso movimiento teatral nuestro.

Este procedimiento nos llevaría a empezar a conocer el teatro mexicano. Verbigracia: en Tlaxcala empezó a funcionar la escuela de indios en 1531 sustituyendo uno de los telpochcalli más importantes prehispánicos. La capilla es abierta y la podemos considerar de segundo nivel por su ubicación en el cerro que corona el convento.

En 1532 es dedicada a San Francisco y podríamos pensar que se

representaron ahí obras especialmente escritas a la honra del santo, puestas por los actores profesionales que seis años antes todavía estaban representando los rituales del xiuhpohualli -que todavía era el calendario oficial de siembras y cosechas en esa fecha. Afortunadamente, el testimonio de Motolinía nos comprueba plenamente la hipótesis, de un muy vigoroso centro teatral que en un solo año puso ocho obras, una de ellas dedicada a San Francisco donde aparecía un actor representando al lobo, tres actores haciendo el papel de borrachos y otros tres de viejas curanderas.

Ahora bien, el hecho de que Tlaxcala haya tenido la fortuna de contar con las dotes de recopilador y redactor de Motolinía no quiere decir que en Tlaxcala, Cholula, Oxtotipac, Tochimilco, Huaquechula, Xochimilco, Milpa Alta, Coyoacán, Chalco, no se haya dado el mismo fenómeno social. Contamos con los documentos que nos prueban que se dieron en México, Tlatelolco, Tepeyac, Tlaxcala, Cholula, Cuernavaca... ¿por qué no iban a darse en los demás asentamientos franciscanos?

¿Por qué tratar siempre de reducir el más importante movimiento de teatro del siglo XVI en el mundo entero a unos cuantos fragmentos de obras que no siguen las reglas aristotélicas y -por tanto- nos negamos a aceptarlas como teatro?

¿Qué no sería un gran sueño universitario que se trazara un sistema de investigación entre la Facultad de Filosofía y Letras, la Escuela de Antropología y la Televisión Universitaria para tratar de reconstruir, en la mayor cantidad posible de lugares la mayor cantidad de obras para que, utilizando la videocinta, la UNAM

pudiere probar al mundo que existió un teatro mexicano no copiado a nadie, original, lleno de fuerza, de belleza y profundidad? Un teatro del que los dramaturgos partieran y actores y directores pudieran encontrar una técnica mexicana de actuación que se integrara a todos los "métodos" europeos y norteamericanos?

Para terminar este apartado, una última palabra sobre los franciscanos. Si algo se habrá de celebrar en 1992 es que la España que nos "descubrió" produjo, junto a los soldados responsables de matanzas terribles, de fanáticos responsables de genocidios culturales, de Inquisiciones aterradoras, seres con la enorme vocación a la utopía y la esperanza como fueron los frailes descalzos.

¿Cómo negar las matanzas? ¿Y la destrucción salvaje de códices y pirámides?

¿Cómo negar la persecución insensata a la digna obra franciscana? Pero ¿cómo negar que en este examen nos expresamos todos en castellano? Parecería que la única conciliación posible sería la reflexión y una praxis universitaria que madura y serenamente recuperara para el pueblo de México -y para el pueblo de España también ¿por qué no?- los productos culturales en los que se integraron de manera respetuosa los dos mundos.

Y uno de ellos, uno de los más importantes es el teatro evangelizador idolátrico que todos los teatristas de México nos hemos negado a aceptar como una magnífica realidad.

Fue de la Universidad que don Francisco del Paso y Troncoso partió para recuperar sus preciosos manuscritos; fue la Universidad

la que publicó la ciclópea y trunca investigación de Horcasitas. Estamos en la Facultad de Filosofía y Letras.

Quizás otros franciscanos hayan intentado la tarea de evangelizar mediante el teatro el área maya o Aridoamérica, pero la brutal persecución sufrida, la falta de testimonios directos, etc nos ha impedido conocer su trabajo. Con todo -especialmente el de fray Bernardino- son estos trabajos los que han permitido que México tenga pasado, fragmentado, roto; destruidos los códices, robadas las esculturas... pero conocemos nuestro pasado gracias a estos franciscanos milenaristas.

En realidad, el olvido que ha sepultado los trabajos de los primeros cronistas ha sido voluntario, ordenado y preparado con la más intencional voluntad de borrar para siempre el recuerdo de sus escritos y de los temas que habían tratado. Es decir, que la civilización de los mexicanos, y por extensión la del indio de América, han sido declarados temas prohibidos y brutalmente censurados a partir de 1577.³

Magníficas palabras de un europeo describiendo la conducta europea. Con ellas quiero cerrar este capítulo. Sí: Carlos y Felipe y sus seguidores: el virrey, los oidores, los colonizadores, la iglesia católica en su peor instancia: la Inquisición, todos ellos trataron de "borrar para siempre" ese horizonte de sincretismo, de primer contacto cultural, ese momento único en la historia de la humanidad donde se encontraron los sueños milenaristas de los franciscanos con los sueños de renovación del mundo (al regresar el dios bueno: Quetzalcóatl) mesoamericano. La violencia, la codicia

sin límite, la absoluta falta de respeto a la cultura en su totalidad y al ser humano en su individualidad triunfaron aparentemente. Sólo aparentemente. Poco a poco se han ido rescatando los girones de aquellos sueños. Es obligación de todos los que amamos y respetamos la cultura mexicana seguir luchando por recuperar esos sueños que forman el mejor cimiento de nuestra nacionalidad mestiza.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

24
29
TOMO
III

7. EL TEATRO RITUAL POPULAR MEXICANO, SIGLOS XVII-XX

Fin del teatro evangelizador idolátrico

La historia de la lenta desaparición del teatro evangelizador-idolátrico en náhuatl y otomi y en maya y en quien sabe cuántos otros idiomas de México, no es otra que la desaparición de ese momento excepcional al que he propuesto que llamemos **horizonte de contacto**. Aquel que fuera el último de Mesoamérica y la primera etapa de la historia de México: el horizonte de sincretismo, el horizonte del contacto, el horizonte de las utopías destruidas: 1520-1572.¹

Murieron las utopías y con ellas el teatro evangelizador idolátrico; pero su muerte -como la de "Nanahuatzin"- dio lugar a un nacimiento glorioso: el calendario ritual de México. La articulación litúrgica propia de nuestro país. Omphalos y axis de la cultura mexicana; con la forma exterior del calendario Juliano pero con el ímpetu y el espíritu del tlatecpanqui.

Para la década de 1570 a 1580 podemos decir que venció la perspectiva imperial-católica, al ser condenado definitivamente el bautizo por aspersión de los primeros años franciscanos. El hecho podría parecer nimio; no lo es. El bautizo sin preparación que otorgaban indiscriminadamente los franciscanos no convertía a los habitantes de Mesoamérica en

¹ Siempre me ha parecido incongruente hablar de la historia de nuestro país diciendo: horizonte pre-clásico, horizonte clásico, horizonte post clásico. mil quinientos veinte. Hablar así es proponer que las culturas mesoamericanas dejaron de existir instantáneamente, a la llegada de Cortés.

católicos sino en catecúmenos de la religión milenarista franciscana; desde el punto de vista de la Inquisición; y desde el punto de vista de los indígenas los afiliaba al nuevo orden quetzalcoatlésco. Al ser desautorizado oficialmente por la iglesia católica se suprimían ambas interpretaciones.

Esta práctica, base fundamental de la evangelización franciscana, conllevaba el concepto de que los indios tenían alma; de que con ellos se habría de integrar el nuevo reino de Dios sobre la tierra; que su idioma y su cultura -con excepción, claro, de sus dioses- huehuetlatolli, comida, cantos, bailes, calmécac y calpultin, serían válidos en ese reino del milenio. Al condenar esta práctica bautismal se condenaban los sermonarios en náhuatl, las recopilaciones etnográficas, el salvamento del caudal cultural prehispánico, las tareas educativas totalizadoras, el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, los gobernadores indígenas de México y Texcoco y, con todo ello, por supuesto, su más deslumbrante fruto: el teatro mexicano, teatro indoeuropeo -que no era español ni mesoamericano- y que en apenas diez años nació y se convirtió en el más importante de su momento en el mundo entero.

La soberbia implacable de la Iglesia y de su brazo destructor, la Inquisición, triunfó sobre la humilde soberbia de los franciscanos.

Los frailes perdieron su mítica influencia hasta convertirse en una más de las órdenes religiosas. Al someterse perdieron el mítico poder que les había conferido

Cortés 50 años antes. Dejaron de ser los teopixque frailes que tenían poder espiritual -por ser los representantes del dios Quetzalcoatl- sobre miles de indigenas, y se disciplinaron a la Iglesia virreinal.

Aquellos que siguieron creyendo en el roto sueño del nuevo reino de Dios sobre la tierra se empezaron a replegar hacia el norte, hacia Aridoamérica, donde trataron de restablecer su utópica visión de un "mundo nuevo".

Trataron de aplicar los girones del viejo sueño que había empezado a soñar Joachim de Fiore. No fue posible. No encontraron ahí las especializadissimas infraestructuras, cuidadosamente organizadas por los encargados de guardar el orden del universo a través del ejercicio del tlatecpanqui durante más de dos mil años. Con todo, su labor en la América árida todavía debe estudiarse; basta trazar una sencilla línea en la treintena de misiones que establecieron en su "Camino Real" en las dos Californias para advertir que, de nuevo, su labor mucho tenía de misterioso y de mesiánico. Infortunadamente no dejaron una sola línea que nos permita siquiera sospechar cual podría ser ese "plan maestro" que estableció el misteriosísimo trazo de las misiones.

Seres profundos y audaces, enriquecidos, además por su íntimo contacto con las civilizaciones mesoamericanas. Valientes: ninguno de ellos compró boleto de regreso a Europa como lo hacían todos los Virreyes. Sin ellos, México no sería la nación sorprendente y maravillosa que es. Sin ellos California no sería ese lugar de encuentro entre el catolicismo y el protestantismo, entre Lutero y Cisneros,

entre Cristo y el Anticristo apocalíptico. Si de la influencia y decisión de estos europeos -no todos eran españoles- nació lo que ahora es México, de esa labor nació también lo que ahora es el territorio de Los Angeles.

Ciudad mítica por excelencia que, en unos cuantos siglos, será el centro, la ciudad de una nueva mancha cultural: el país de Aztlán ya completamente diferente de México y completamente diferente de los Estados Unidos.

Gracias a su actitud de permisividad -contrastante con la de la Inquisición- de tolerancia a las culturas autóctonas, también allá permitieron que se creara una praxis social, un ethos cultural que permitió que sobrevivieran rastros de las culturas prehispánicas. Y gracias a esa tolerancia, que cubrió como un sudario piadoso Mesoamérica, desde California hasta Panamá crearon -quizá, sin percatarse de ello; seguramente, sin percatarse- la posibilidad de que México pudiera llegar a ser el país que es ahora y de que algún día nazca una nueva cultura que realmente una a las tres américas en una sola. Quizás a eso se referían cuando hablaban de un "mundo nuevo". Quizás no fracasaron realmente; quizás su tiempo se cuenta por milenios y dentro de quinientos años en todo el continente se haya establecido algo semejante al reino de dios sobre la tierra. Ellos así lo creían.

Ahora advertimos claramente que la integración armónica de las dos culturas al través de infraestructuras propias -el logro que ellos buscaban desesperadamente en contra de la violencia de otros españoles que intentaban destruir todo rastro de la cultura mesoamericana - es el axis donde

descansa la nacionalidad de México.²

Su logro magnífico fue modificar de manera definitiva la historia de este país. Gracias a ellos, México no sufrió el destino de la República Dominicana o de Argentina, donde murieron todos los indígenas y los rastros de sus culturas resultan casi indescifrables.

Su audaz, frenética, concepción del mundo había dejado ya huellas imborrables en la arquitectura, la didáctica, el lenguaje, la comida: en la praxis cultural.

Lo que hizo Tlacaélel por los aztecas -reordenar el tlatecpanqui- lo hicieron, inadvertidamente, por el país entero: permitieron que se diera una nueva articulación temporal en la que se unieron la estructura exterior de la articulación europea y la entraña de la articulación mesoamericana. Gracias a esos 50 años de tolerancia y de su denodada defensa de los calpulli indígenas sobrevivieron los grupos que ahora conocemos como etnias, entraña misma de la nacionalidad mexicana; gracias a su tolerancia y permisividad, nació el uso de que se organizaran nuevas ceremonias siguiendo el ritmo del año litúrgico católico pero, obviamente, con interpretaciones y variantes completamente mexicanas: el **Teatro Ritual Popular Mexicano**.

Gracias a ellos, pues, nació esa espléndida creación cultural que es el calendario mexicano, radicalmente diferente al europeo y completamente diferente,

² La gran pregunta es ¿lo seguirá siendo dentro de cien años cuando ya solamente exista -desde un punto de vista político- un solo, grande país que vaya desde Alaska hasta la Patagonia? ¿seremos lo suficientemente previsores para lograr preservar nuestros tres mil años de cultura, apenas cien más?

exteriormente, al tlatecpanqui: el esqueleto de México. Ellos aceptaron la existencia de nuevas ceremonias paralelas a las de la iglesia católica. Los indígenas fueron autorizados, tácitamente, a organizar sus fiestas en los grandes patios franciscanos, coincidiendo con las ceremonias católicas que se celebraban en el interior de las iglesias.

Esta praxis cultural se extendió como un relámpago por todo el territorio y ahí donde no existió un franciscano para señalar las nuevas ceremonias, éstas nacieron de manera espontánea gracias al sistema de "ciclos", generados en la mayoría de las ocasiones por las actividades franciscanas pero, también por las de los propios soldados de Cortés y, posteriormente, por las actividades de las otras órdenes de forma tal que cuando el padre Ponce y sus secretarios realizan su famoso y enorme viaje de inspección por la gran parte de la Nueva España antes de terminar el siglo xvi se encontrarán una serie de ceremonias que pertenecen de manera franca a la ritualística indoeuropea.

Este fue el ³origen del teatro ritual ejercido por el pueblo de México durante los siguientes cuatro siglos: el gigantesco corpus del calendario ritual popular mexicano: entraña misma de la nacionalidad.

Esa praxis de los frailes habría de permitir que en la considerada "fiesta de locos" por los europeos, el carnaval, se celebraran "fiestas" indígenas que resultaban extravagantes a los ojos de la Inquisición (tan

³Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España, Antonio de Ciudad Real UNAM, México 1976

indescifrables les resultaban como a los actuales funcionarios cuya obligación es velar por su preservación). "Extravagancias" desde el punto de vista occidental y que no eran otra cosa que la versión quetzalcoatlesca de las ceremonias de inicio del año en cada mancha cultural.

Recordemos que la mayoría de las adecuaciones del tlatecpanqui iniciaban en febrero del año nuevo, por ello, esta festividad no aceptada por la iglesia católica podía servir de manera magnífica para recibir todas las celebraciones regionales mesoamericanas de fin de año, escondidas inocentemente en la inofensiva "fiesta de locos" europea.

Esa praxis permitiría que de las obras iniciales del teatro evangelizador idolátrico como La educación de los hijos, El pochteca y Las ánimas y los albaceas, se renovara el concepto del enfrentamiento entre las dos deidades gemelas y contradictorias donde se sincretizó de manera deslumbrante la tradición bíblica del ángel enfurecido y el demonio rebelde, con la deidad emplumada que vuela, Quetzalcóatl, y la de la deidad nocturna, roja y negra: Tezcatlipoca. Y ese ciclo de obras, al contacto con las encantadoras epifanías franciscanas y los "Ejercicios Espirituales" jesuitas dieran como resultado la deslumbrante pastorela, uno de los más ricos géneros que ha producido el teatro mundial y cuyo solo estudio sería motivo de un trabajo tres veces mayor que el presente. Esa praxis genera una de las infraestructuras más admirables de México: la "cofradía" destinada a generar y sostener el sistema de rituales a través de una mecánica

general de "cargos" específicos; esta infraestructura permitirá que sobrevivan cuatrocientos años las ceremonias que fueron pagadas por la comunidad en tiempos prehispánicos, pagadas por la comunidad durante el período franciscano, pagadas por la comunidad durante estos siglos de indiferencia de las autoridades encargadas de fomentar la cultura. Los cargos son simples y realistas y difieren ligeramente en cada región (exactamente: forman parte también del sistema de ciclos):

- El "mayordomo" es aquel individuo que, por "manda", se obliga a organizar y pagar la mayor parte de los gastos que genere la celebración del ritual.
- En ocasiones el "padrino" también ayuda a pagar.
- El "sacristán" habrá de vigilar el cumplimiento adecuado del ritual.
- El "diputado" cuya misión será la de hablar con las autoridades civiles y eclesiásticas para que se pueda celebrar el ritual dignamente.
- El "fiscal" encargado de convencer a los integrantes para que tomen parte.
- El "capitán" que será encargado de organizar el ejército.

Y junto a ellos una gran cantidad de funciones menores que reciben diversos nombres en las diversas regiones: "fariseos", "centuriones", "judíos", "romanos", "franceses", "turcos" etcetera que asumirán los gastos de elaborar su propio vestuario, comprar sus propias balas de salva y donar su tiempo en ensayos y celebraciones.

Esa praxis -que nada pudo detener hasta nuestros días- permitió que las representaciones bélicas iniciadas por los soldados de Cortés se convirtieran en fastuosas guerras fingidas en las que utópicamente se conquistaba la fabulosa ciudad de Jerusalén; de esa praxis nacieron la multitud de representaciones de Santiagos teatrales que siguen guerreando por conquistar míticas ciudades en una encarnación de los dioses de la guerra hasta llegar a la representación en este año de noventa y dos de las "capitulaciones" de la Batalla del cinco de Mayo en el actual Peñón de los Baños.

Gracias a ella las arengas que precedían a la xochiyaóyotl, la guerra florida, habrán de sobrevivir en tantas ceremonias de arengas de caudillos a guerreros. En el carnaval de Huejotzingo y en los "gritos" de cada septiembre, donde el actor principal: la autoridad, arenga a la multitud para combatir gloriosamente en la guerra sagrada.

Las ceremonias generadas por la permisividad franciscana en unión con el impulso ritual de los practicadores del tlatecpanqui empiezan a adquirir independencia ideológica a finales del siglo XVI. Ya no son -no podrían ser ¿cómo podrían ser?- ceremonias del tlatecpanqui Pero tampoco son -¿cómo podrían ser?- ceremonias europeas. Son la nueva adecuación del tlatecpanqui, parte fundamental de la ritualística indoeuropea.

Lo asombroso resulta ser como casi todas las nuevas ceremonias coinciden.

Desde Sonora hasta Chiapas, desde Zacatecas hasta Yucatán, la mayoría de ellas, cuentan una misma y

estremecedora historia: el triunfo de Quetzalcóatl sobre Tezcatlipoca. El enfrentamiento entre las deidades complementarias y contradictorias: Ometéotl. Pero así como todas las predicciones que encontraron a su llegada los españoles coincidían en el regreso y triunfo de Quetzalcoatl, el ritmo universal dual que constituye la esencia misma de Ometeotl, pronostica que Tezcatlipoca habrá de regresar. Que algún día acabará este sol presidido por el avatar de Quetzalcoatl- Cortés y el dios nocturno, lunar, desconcertante y contradictorio habrá de triunfar una vez más. Extrañamente, la ceremonia que crece con enorme vigor en nuestros días es la Batalla del Cinco de Mayo, donde ganan los seguidores de Tezcatlipoca.

El mismo tema desarrollado en variaciones diversas. Tres mil años de cultura no interrumpida.

7.1. La decepción

No hubiera sido necesario que Cortés tomara a sangre y fuego Tenochtitlan. En unos cuantos años la ciudad se hubiera derrumbado como sucedió con Teotihuacan y Tula y con tantas ciudades mayas: su "dios abogado" había sido derrotado. Claro, para cualquier europeo, ese hubiera sido un argumento risible. No para un mesoamericano.

El caso de la Malinche es un buen ejemplo de lo que quiero decir: obligatoriamente tiene que haber habido un tiempo -aunque fueran unos segundos- en el que creyó efectivamente que Cortés era un dios. Todos los testimonios de la época afirman que iniciaba sus traducciones con la frase ritual "Dice el dios que..." Y para todo escucha debe

haber resultado aterrador, aunque no increíble, el haber presenciado este "hablar" del dios. No increíble ya que en Mesoamérica resultaba perfectamente normal que hubiera un intermediario entre los dioses y los seres humanos. De hecho esa había sido la función del tlatecpanquí durante miles de años: un sistema de gradientes que permitía que, desde el más humilde macehual hasta el más soberbio pilli se comunicaran con los dioses. "Dice el dios que...". El haber sostenido comercio carnal con él, haber sido regalada a uno de sus subalternos, el haberlo contemplado en la derrota de la "noche triste" y haber vivido su juicio de residencia, tiene que haberla llevado -en algún momento que nunca conoceremos- a la terrible certeza de que no era Dios. La duda de Cuauhtémoc.

Lo mismo habrá sucedido con todo el pueblo mesoamericano: descubrió en algún momento -que nunca conoceremos- que no eran dioses. Las preguntas deben haber atropellado el alma de cada uno de ellos ¿Por qué, pues, se callaron mis propios dioses ante estos falsos dioses? ¿Por qué Tezcatlipoca Huitzilopochtli el dios guerrero invencible durante 200 años se dejó derrotar tan fácilmente? Este proceso de infinita decepción ayuda a explicar la mortandad de los indígenas durante los 50 años del horizonte de contacto.

De 25 millones a la llegada de Cortés⁴ a menos de tres millones 50 años después. En apenas medio siglo muere el 90%

⁴ Jacques Soustelle, La vida cotidiana de los aztecas, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 85.

de los habitantes de una cultura plenamente desarrollada. Caso único de genocidio teológico.

Los que sobreviven lo logran a través de una medida extrema: se aíslan dentro de sí mismos.

Delimitan su propia realidad.

Y, por supuesto, los aparentes vencedores, también empiezan a dividir la realidad en dos.

En el mismo territorio sobreviven dos países: el México de los azorados teológicamente -que no derrotados- y el de la "gente de razón".

Para un indigena, el término "gente de razón" implica a los peninsulares, los indianos, los criollos, los mestizos y hasta los turistas. Todos ellos son los "otros", los occidentales, los recién llegados, los diferentes a "nosotros".

Para la "gente de razón" el mundo se divide en españoles, criollos, mestizos, seguidores del virrey, insurgentes, liberales, conservadores, revolucionarios, miembros del PAN, miembros del PRI, miembros del PRD.

Bonfil Batalla lo formula así "...la historia reciente de México es la del enfrentamiento permanente entre quienes pretenden encauzar el país en el proyecto de la civilización occidental y quienes resisten arraigados en formas de vida de estirpe mesoamericana. El proyecto de colonización occidental no se abandonó con la Independencia, los nuevos grupos que tomaron el poder, primero los criollos y luego los mestizos nunca renunciaron al proyecto occidental. No han

renunciado a él, sus diferencias y las luchas que los ⁵dividen expresan sólo divergencias sobre la mejor manera de llevar delante el mismo proyecto." Los habitantes de ese "México imaginario" que describió Bonfil de manera magistral, divide al mundo como lo hiciera Aristóteles: en géneros y especies. Sus valores son: el triunfo del individualismo, la obtención del dinero, el poder personal; su estética se deriva directamente de la metrópoli colonizadora que la generó como grupo social. Su articulación calendárica es lineal. Se inicia con el nacimiento de Cristo y termina con la muerte del dios y su resurrección y gloria eterna. Su calendario es el de la metrópoli. Como decía Fannon, la primera obligación del colonizador es lograr que el colonizado desprecie profundamente su propia cultura. Eso le ha pasado durante siglos a la "gente de razón". Ha sido, orgullosamente, parte de una colonia y ha vivido los valores estéticos, morales, y conceptuales de la metrópoli colonizadora como suyos. Ha despreciado secularmente a los indios a los que consideró durante años tontos, flojos, sucios, borrachos.

Su participación en la religión es ocasional y al través de un sacerdote que mediatiza su relación con la divinidad. Los valores del indígena son completamente diferentes: vive sumergido en un mundo animado, en el que animales, plantas y sustancias tienen alma, "tona". Su estética nace de la mirada interna, no externa, de su antiguo diálogo con los

⁵Guillermo Bonfil Batalla, MEXICO PROFUNDO, Una civilización negada, CNCA, Grijalvo, 1989, p. 10

dioses, esto es con el universo no con los valores del contrato social criollo. Por eso resulta deslumbrante su artesanía. Entiende y acepta que la realidad puede tener niveles diversos y transita entre ellos con facilidad sin importarle mayormente el nivel pragmático que exclusivamente maneja la gente de razón. Ese convencimiento de multiplicidad de niveles en la experiencia cotidiana lo lleva a emborracharse con facilidad y sin los complejos de culpa de los mestizos, ya que la borrachera es una forma de ponerse en contacto con otras partes de la realidad. Y a las plantas alucinógenas se aplica el mismo razonamiento: son sagradas porque le permiten ponerse en contacto con santos y ángeles y dioses. Por lo tanto el dinero no tiene otro sentido que la obtención inmediata de algo que se necesita. Viajando entre diversos niveles de realidad no son necesarios coches, ni abrigos de pieles.

Y así como hay dos Méxicos que sobreviven paralelos, existen dos sistemas teatrales, pues cada uno de los dos países que forman México, generó el suyo. El teatro a la manera occidental, el teatro colonial copia del español; y el teatro de indios, el que los criollos se niegan a considerar como teatro y como mexicano. Cada uno ha vivido su propio destino durante cuatro siglos. El colonizado torpe, siempre a la zaga; el de indios rico, útil, con una vigencia social pujante y poderosa.

El criollo es un movimiento de teatro semejante al de Colombia, Venezuela, Argentina y las otras colonias del imperio de Carlos V. Un teatro -bueno o malo- pero hecho a

la manera de la cultura europea.

Un sistema teatral que intenta formar parte de una metrópoli situada a miles de kilómetros de distancia terrestre y miles de kilómetros de distancia cultural. Por ello siempre está retrasado 50 años. Un teatro que respondió a las proposiciones de comunicación de Madrid durante trescientos años; en la actualidad de Rusia, Polonia y Nueva York.

Un teatro que presenta problemas metodológicos tan graves como considerar su primer autor a un español: Fernán González de Eslava. Cosa que estaría muy bien si no propusiera como su mejor autor a un mexicano que a los 22 años partió hacia España y jamás regresó a su país, realizando toda su obra en Madrid y sin hacer jamás la más mínima mención a su tierra de origen: Juan Ruiz de Alarcón. Curioso resulta ver los lujosos libros sobre teatro editados por el FCE en 1956.⁶ Según este criterio oficial solamente es teatro aquel escrito por escritores algunos de los cuales jamás han visto puesta una obra suya como es el lamentable caso de Víctor Manuel Díez Barroso. ¿Por qué el Fondo de Cultura Económica gasta el dinero de los contribuyentes publicando este inútil autor y jamás se ha preocupado de publicar una Antología de Epifanias mexicanas?

Con la excepción de las muy pocas obras de Sor Juana, este teatro habrá de sobrevivir muy tristemente durante 400 años hasta que en el siglo XX Rodolfo Usigli le otorgue una

⁶ Teatro mexicano del siglo XX, Selección, prólogo y notas de Francisco Monterde, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

dignidad y una independencia que en la actualidad lo convierten en parte importante de la cultura mexicana. Usigli encontró que no solamente era necesario enriquecerlo desde el punto de vista de creación sino, también, desde el de investigación y el de la acción "Si Esquilo presentaba a concurso sus obras a los setenta años y dirigía sus coros; por qué yo no voy a luchar porque se pongan mis obras que son las mejores del teatro mexicano?"⁷

Actitud fundamental que rompe el antiguo prejuicio de que un "artista" no puede tener capacidad de análisis y que un "investigador" no tiene porqué crear. Las condiciones del siglo veinte han llevado, afortunadamente, a los artistas a establecer métodos de análisis de su trabajos y a los investigadores a lanzarse al compromiso de la creación.

En el próximo apartado citaré a vuela máquina algunos de sus comentarios del libro México en el teatro, escrito en 1932.

⁷ Comunicación personal. Tuve la suerte de crecer considerando al máximo dramaturgo mexicano como "tío" ya que fue hermano por elección de mi madre.

7.2. El teatro a la europea

En este muy breve espacio señalaré apenas unos cuantos datos referidos a la historia del teatro "a la europea", teatro de "gente de razón" . Está por aparecer en estos principios de 1992, una historia en varios tomos del teatro mexicano. Según he escuchado -ya que no tengo acceso a las pruebas de galeras- hay un primer tomo referido al teatro prehispánico, uno segundo al evangelizador, otro más al jesuita, uno más todavía a Juan Ruiz de Alarcón, etcétera. Esta edición -aparentemente patrocinada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- posiblemente llene una necesidad que se siente desde hace decenios en el teatro mexicano: una historia con criterios contemporáneos que ofrezca un panorama sereno y con un criterio descolonizador de nuestro teatro mexicano.

Mientras aparece, haré mención a unos cuantos momentos considerados importantes en el desarrollo del teatro a la manera occidental. Obviamente la tesis que presento a la consideración de mi honorable jurado se dedica solamente a revisar el "otro" teatro mexicano, al que se le ha negado la existencia y validez durante siglos y que, se quiera o no, es la mitad complementaria de lo que hasta ahora hemos conocido como teatro mexicano oficialmente.

Decía yo que para esta muy breve ojeada me acojo al criterio del considerado de manera unánime como el primer hombre de teatro en México durante el siglo XX: Rodolfo Usigli.

Antes de él, Olavarría y Ferrari escribió una prolija historia del teatro mexicano; después de él un universitario y

muy notable investigador, Luis Reyes de la Maza, ha exhumado de los archivos de la Hemeroteca Nacional cientos, quizá miles de citas, que le han permitido seguir el rastro del teatro en México durante el siglo XIX. Labor ciclópea y admirable. Otros autores han reseñado fragmentos de ese teatro como Francisco Monterde, Celestino Gorostiza y Antonio Magaña Esquivel, en las ediciones de FCE.

Durante los primeros 40 o 50 años -en ese espacio temporal al que tendríamos que denominar todavía "horizonte de contacto" en tanto que la enorme mayoría de los habitantes de lo que después sería realmente la colonia Nueva España, siguió rigiendo su vida por la articulación temporal mesoamericana, el teatro evangelizador idolátrico ocupa un lugar deslumbrante. Ahora bien, de manera paralela empieza a desarrollarse el teatro a la occidental: dramaturgos que firman sus obras, obras que son copias de los autos sacramentales españoles, compañías de actores profesionales españoles que vienen a "hacer la América" trayendo el "último material" teatral español, representaciones patrocinadas por el Cabildo de la ciudad, tímida erección de "casas de comedias" -hay que recordar la aún sobreviviente de Tecali, en Puebla- hasta premios a los mejores literatos y puestas en escena.

Cuando hablo de "teatro a la europea" no me estoy refiriendo solamente a la estructura formal de los textos. No. Es importante señalar la función de comunicación de este tipo de espectáculos: entretienen al público, no lo comprometen teológicamente como el teatro evangelizador idolátrico, son patrocinados, bien por el público que paga su boleto, bien por las autoridades de la ciudad

que establecen un premio llamado "la joya" -a mediados del siglo xvi- para la mejor obra de este tipo, a diferencia del teatro de indios en el que nadie pensaría en cobrar la entrada. Las obras halagan la vanidad de virreyes y arzobispos, no plantean discusiones metafísicas. Las comedias empiezan a hacer "retratos psicológicos", esto es, tipos humanos en vez de personificar los grandes conflictos universales. Poco a poco, empiezan a aparecer las "hosterías" con patio para las bestias de carga, con ellas los "corrales". Así, los corrales patrocinarán obras y compañías profesionales escritas especialmente para vender la mayor cantidad posible de comida y de bebida. Las casas de comedias, patrocinarán obras y compañías profesionales dedicadas a hacer el elogio de las autoridades coloniales representantes del rey. Nada de Jerusalén, nada de Isaac, nada de diluvios. Según llegan más españoles a los valles sagrados y según mueren más indígenas en ellos, este tipo de teatro empieza a crecer en tanto que el "otro", el de indios, empieza a decrecer y a esconderse en los pueblos.

Para finales de siglo se iniciará otro movimiento importante y también, casi desconocido: el teatro jesuita en latín y en español; la mayoría de las veces escrito en los retóricos versos barrocos propios ya del siglo diez y siete y de los que tanto se enorgullecen integrantes de esa orden. Todo ello copia, por supuesto, del teatro jesuita que se practicaba en España. Con una pequeña excepción: los "Coloquios" escritos para que los representen los indios en sus localidades: ejercicios de composición retórica generados, muy seguramente, dentro de los colegios jesuitas por tan inteligentes letrados, a petición

expresa de las comunidades de indios, para celebrar el nacimiento del niño dios. Pero todos esos textos generados para los indios y modificados después por los "maestros de cuaderno" no se incluyen en la historia oficial de la literatura colonial. Ni los generados por los jesuitas, en muchas ocasiones con muchos más méritos literarios que los de los escritores criollos oficiales, ni los generados por los franciscanos en colaboración con los tlamatinime que resultan ser majestuosas obras maestras de la literatura mundial. La explicación es muy fácil: son textos destinados para ser usados por los indios, por tanto no existen. El Padre Garibay tenía razón. Esta circunstancia de negarle existencia real a lo indígena, crea un problema metodológico serio para el crítico que intenta hacer una "historia del teatro mexicano" al negar al teatro evangelizador idolátrico como el auténtico, y tempranísimo primer teatro mexicano. Por un lado, la primera obra absolutamente datada que tenemos es El día del juicio final (su primera versión de 1531). Está escrita en idioma mexicano, por tanto los críticos dicen que no sirve para iniciar la historia del teatro mexicano. Por ello es que los estudiosos criollos tienen que buscar el origen del teatro mexicano en otra parte. Y lo encuentran: en Fernán González de Eslava al que la crítica criolla considera el primer autor mexicano, y que es español. Y después al genial Juan Ruiz que se negó a ser mexicano. Esta confusión es típica del criterio colonialista. No discuto. Apenas señalo los hercúleos esfuerzos de la crítica por tratar de considerar teatro mexicano a obras que no lo son y más ciclópeos esfuerzos por negar el teatro mexicano que sí lo es. Regresaré al tema.

7.2.1 Las opiniones de Rodolfo Usigli

Obviamente no trataré de hacer en este pequeño apartado la historia de lo que tradicionalmente se nos ha dicho que es el "teatro mexicano" y que no es más que la historia del teatro colonial, el realizado por los criollos y, posteriormente, por los mestizos tratando de copiar los dictámenes de la moda teatral de la metropoli colonizadora. Afortunadamente, esta discusión se sale totalmente del contexto planteado para la discusión del tema propuesto en la tesis. Por ello, me refiero al buen criterio de Rodolfo Usigli, para tocar este tema.

El nos dice al respecto de González de Eslava

considerado como el "primer autor de teatro mexicano ":
 "Puede datarse de 1567 a 1600 la producción a lo divino del presbítero González de Eslava, único autor especialista y casi único autor del siglo XVI (...) era, por supuesto, español (...) a pesar de esto sus "Coloquios espirituales" se hallan saturados de color local (...) incluyen a menudo, expresiones en lengua náhuatl y algunos se refieren a acontecimientos puramente locales de la Nueva España (...) sin ser el mejor, por ser el único, tiene, sin duda, grande importancia desde el punto de vista histórico, literario y lingüístico."¹

El hecho de haber nacido en España y haber llegado a Nueva España a los 22 años, de ninguna de las maneras invalida a González de Eslava como primer autor dramático mexicano.

Escribió en México, aprendió a hablar el idioma mexicano, utilizó muchas de sus palabras en sus Coloquios. Sus obras -buenas o malas- pertenecen completamente al contexto de la colonia temprana.

Tampoco hay problema con el siguiente autor: Juan Pérez Ramírez. De él nos dice Usigli:

¹ Rodolfo Usigli, México en el teatro, México, Imprenta Mundial, 1932, p. 17.

"Nada hay hasta 1574, en el que el presbitero Juan Pérez Ramírez, mexicano, que recibía cincuenta pesos de minas cada año al oír hacer la lista de las representaciones sagradas compone una comedia titulada "Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana.² Es obvio que tanto Eslava cuanto Ramírez escribían obras

dentro de la tradición de la iglesia católica romana y a cambio de ellas, recibían un muy justo estipendio. Teatro profesional a la europea.

Usigli -entre otros temas- sigue rastreando las manifestaciones de un teatro profesional a la española:

Parece ser que entre 1589 y 1594 fungió como autor y empresario único el bachiller Arias de Villalobos, quien fue demandado por el Ayuntamiento el nueve de junio de 1589, por no haber cumplido con el convenio de la fiesta de Corpus (...) (el) 29 de agosto de 1594 se dirigió el bachiller al Ayuntamiento solicitando ser autor de la ciudad por dos mil pesos anuales (...) Gonzalo de Riancho, que se titulaba autor de comedias, elevó al Cabildo una petición análoga a la de Arias de Villalobos. Ofrecía hacer les comedias por mil quinientos pesos y aducía que aquel "era su propio oficio y entretenimiento" y que había venido a México de La Habana "con gente de compañía para dicho efecto" trayendo "comedias y coloquios divinos compuestos en España por los más famosos hombres dellas obras admirables y que cada una es mejor que lo quel dicho Villalobos tiene para hacer" (...) el cabildo aceptó su propuesta.

En esta pequeña síntesis que Usigli nos presenta con ironía maestra, podemos ver con claridad que el argumento para que se le conceda la encomienda a Riancho es el de haber traído de España su material teatral que, por ello solamente, resulta ser mejor que el producido en la Nueva España.

La situación habrá de repetirse a lo largo de cuatro siglos. El teatro "a la europea" generado en México siempre será inferior al generado en Europa, pero al mismo tiempo no se dará verdadera

Ibid., p. 19.

oportunidad al teatro profesional mexicano hasta la segunda mitad del siglo XX para que pueda probar su verdadero valor.

Materia de enorme discusión, que no habrá de terminar en mucho tiempo es el siguiente autor citado por Usigli: Juan Ruiz de Alarcón:

Se halla Alarcón entre dos tierras así como está entre dos siglos (...) España, sin embargo, le ha hecho un sitio de homenaje en su monstruoso Olimpo y las enciclopedias europeas lo hacen desfilar en sus resúmenes del teatro español. Ambiciones y abolengo son españoles en la vida de Alarcón y españoles los galanes y las damas que viven en sus obras (...) no es impertinente preguntar, todavía, si Alarcón pertenece en definitiva a México o España. Contrasta la ponderada posición de Usigli con la

desenfrenada "alarconitis" desatada en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XX: premios, teatros, becas, concursos y jornadas alarconianas en una profusión asombrosa. Valdría la pena el analizar el por qué de esta exaltación.

Al respecto del juicio del crítico Henríquez Ureña que consideró a Juan Ruiz de Alarcón dramaturgo mexicano porque en su obra se ve un tinte melancólico, Usigli toma una posición escéptica:

Puede encontrarse que la sobriedad, la retención y la discreción reputadas mexicanas de Juan Ruiz, y la tonalidad gris de que habla Henríquez Ureña, son susceptibles de otra explicación: su vida física. De idéntica fuente pueden brotar su observación cuidadosa y su juicio maduro. Me parece que la tan acre polémica acerca de que si Alarcón

debe ser considerado como autor español por haber escrito toda su obra en España o autor mexicano por haber nacido en México, jamás llegará a término.

Según las titubeantes y erráticas políticas culturales del gobierno priista que en ocasiones se convierten en exaltadamente nacionalistas y en ocasiones en internacionalistas a ultranza y

los magros o generosos presupuestos que de ello se derive, crecerá o decrecerá la mexicanidad o la hispanidad de Alarcón.

Lo que es un hecho concreto y comprobable es que todo lo que escribió, lo escribió -de manera genial si se quiere- a la manera europea. Tanto así que jamás menciona una ciudad, costumbre o personaje mexicano; tanto así que hablando un náhuatl perfecto, no lo podríamos sospechar ya que nunca escribió una sola palabra en ese idioma mexicano, en su treintena de obras.

Desde mi punto de vista el problema es metodológico. Si Eslava -habiendo nacido en España- es considerado como el primer dramaturgo mexicano, el más mínimo rigor metodológico nos impediría considerar a Alarcón como mexicano.

¿Eslava pertenece a la historia del teatro español? Ningún historiador español lo menciona siquiera. Nació en Sevilla, llegó a México saliendo de la adolescencia y todo lo que escribió lo escribió en México sobre acaeceres y personajes mexicanos.

Ruiz de Alarcón nació en Taxco, llegó a España saliendo de la adolescencia y todo lo escribió en España sobre acaeceres y personajes españoles. Y, sin embargo, su hermano don Hernando colaboró de manera definitiva a la historia del ritualística indoeuropea en su Tratado de hechicerías, escrito especialmente por encargo de la Inquisición para acabar con las idolatrías que sobrevivían -cien años después- gracias a la praxis social creada por los franciscanos.

Nadie ha estudiado jamás a los dos hermanos Alarcón, observados desde el punto de vista de su rechazo a lo mexicano: uno al escribir el más feroz libro en contra de las prácticas idolátricas mexicanas, gracias a su perfecto conocimiento del

náhuatl; el otro, al no escribir jamás una palabra del idioma que conocía más que perfectamente.

Don Juan debe ser genial. Nadie lo duda. Pero ¿perteneciente al teatro mexicano? ¿por qué?

Al respecto de la primera mitad del siglo XVII Usigli asienta:

Flores aún grandes, pero flores de degeneración en suma, de la fabulosa literatura española, el gongorismo y el conceptismo son exportados a América (...) pero el siglo XVII aparece (...) monumentalmente vacío (...) deben haber abundado los autores de loas, coloquios y hasta comedias. Sin embargo sus obras o no valen o se consumen rápidamente (...) entre estas obras del siglo XVII, perdidas en su mayoría (...) pueden citarse las de Juan Ortiz de Torres, Jerónimo Becerra, Antonio Medina Soler, Alfonso Ramirez de Vargas y Agustín Salazar y Torres (...) Salazar y Torres, sobrino del virrey Torres y Rueda, era español de Soria, donde nació el 28 de agosto de 1642 "Elegir al enemigo", "Los juegos olímpicos" y "El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo" o "Segunda Celestina" son sus más destacadas comedias (...) español, en todos sus aspectos, no deja de incluirse en nuestras historias de literatura mexicana (...) España, por lo demás, lo coloca entre los diversos sucesores de Lope de Vega.³

De nuevo se plantea el problema metodológico. Salazar y Torres nació en España, pero escribió en México su obra. Y tanto así que la "Segunda Celestina", según han probado el erudito Antonio Alatorre y el dramaturgo Schmidhubber -cada uno por su lado y con procedimientos diversos- fue escrita en parte considerable por su amiga Juana de Asbaje.

¿Lo podremos considerar mexicano aunque haya nacido en España? La obra es espléndida y los versos admirables. Sin embargo, jamás se ha puesto en México. Me pregunto ¿cuántos teatristas mexicanos la conocen? ¿No valdría la pena una puesta

en escena, o por lo menos, una lectura pública? Lo que no se duda, a pesar de la maternidad juanina probada, de la tercera parte de la obra, es que el título indica claramente que es teatro "a la" española, mexicano por haberse escrito aquí y en colaboración con la monja, pero teatro escrito en la colonia, en una de las colonias del imperio.

No olvidemos que en el siglo XVII las "casas de comedia" son una realidad cotidiana. Se hace teatro a la española con actores españoles y mexicanos que imitan la manera de actuar de los españoles. Con obras españolas servilmente imitadas por los dramaturgos criollos.

Usigli señala con justicia y justeza la ineludible atadura a los modelos españoles de nuestra máxima escritora. "No creo que se haya dicho nada acerca de la similitud de acción que 'Los empeños de una casa' ofrece con 'La discreta enamorada' del monstruo Lope, cuya maestría debió de seguir y admirar, Sor Juana".⁴

Por mi parte, si quiero señalar que, a diferencia de Alarcón, Sor Juana en su teatro y en su poesía admite sin ambages ni tapujos su condición de criolla mexicana nahuatlparlante. No olvidemos las francas alusiones de sus loas a los dioses prehispánicos y los encantadores villancicos en náhuatl que escribiera para que los indios del valle de Oaxaca pudieran cantar en sus pastorelas y epifanías:

Tlaya timohuica
 totazo zuapilli
 maca anno Tonantzin
 titechmoicahuliz.

Aquí no hay duda: Sor Juana pertenece y ennoblece al mundo de la gente de razón, pero no olvida su infancia en náhuatl en Amecameca. Con toda la razón se le considera antecedente genial. Uno de los muy pocos puentes culturales que en 400 años, llegan a tenderse entre los dos Méxicos.

El siguiente siglo es peor en todos los aspectos -desde un punto de vista del teatro. El propio Usigli hace amargas reflexiones al respecto:

Tampoco se hace luz en el teatro mexicano en el transcurso del siglo décimo octavo (...) la desolación continúa en la producción dramática (...) resultaría superfluo maravillarse de las múltiples limitaciones del teatro en la colonia. Se trata sólo de resonancias de España, donde bajo Felipe Segundo se declaran fuera de la ley las comedias (...) En 1790 un señor llamado Ramón Blascio solicitó la concesión del teatro en México por cinco años. Su petición fue rechazada aunque no por ello, Blascio dejó de ser prolegómeno de los importadores de usos teatrales europeos, traductores, adaptadores cuya abundancia actual tiene características de enfermedad. Tal se desprende al menos, de su solicitud al virrey donde habla de hacerlo todo al modo de Europa. (...) podemos echar la llave al siglo XVIII, que, a falta de más altos méritos tiene el de definir el futuro general del teatro en México: actores extranjeros, obras extranjeras, oposición sistemática de las empresas a autores nacionales, insistencia en dar al público mexicano una falsa educación teatral colonizante que todavía pesa sobre él.⁵

En el siglo XIX tendremos una segunda y también muy gloriosa excepción, Joaquín Fernández de Lizardi, El Pensador Mexicano. He de dedicarle mayor atención en la parte referida a la Pastorela. Señalo aquí solamente el gigantesco esfuerzo que logró

a pesar de sí mismo: el aceptar que las pastorelas de indios, parte fundamental de ese teatro negado durante tres siglos, tenían validez y vigencia social. Puente excepcional su pastorela La cuna del Niño Dios o La Noche más Venturosa ha de ser la puerta por donde se cuelen a los teatros profesionales del siglo XIX las encarnaciones románticas de Tezcatlipoca.

Hasta que el siglo XX decida abiertamente que quiere tener un teatro plenamente mexicano que corresponda con la plena aceptación de su identidad nacional basada, esencialmente, en las raíces indígenas.

No se trata aquí de estudiarlo. Señalo solamente que Rodolfo Usigli, amén de escribir las obras maestras del teatro realista mexicano del siglo XX, introduce la teoría dramática como materia de uso común en las aulas universitarias mexicanas.

Su continuadora, alumna y amiga, Luisa Josefina Hernández, logrará darle una tal fortaleza a la escuela mexicana de teoría dramática que será reconocida en el mundo entero.

Historia de sobresaltos la del teatro de "gente de razón", su triunfo en el siglo XX es inobjetable y admirable.

Después de Usigli una catarata de buenos autores realistas mexicanos lá continúan: Carballido, Hernández, Ibarguengoitia, Argüelles, Basurto y Olmos nos hablan ya de la fortaleza de un teatro que -como en todo el imperio español- se inició como una copia servil del español y que le llevó varios siglos llegar a encontrar una identidad propia.

Así, en la actualidad, podemos hablar de un teatro criollo mexicano generado por la voluntad de creación del dramaturgo, cuyos mejores ejemplos he citado antes. También se puede hablar

de un teatro criollo mexicano generado por la voluntad de creación del propio director entre los que se cuentan: Héctor Mendoza, Juan Ibáñez, el que esto escribe, Ludwik Margules, Alejandro Jodorowsky, hasta culminar con la espléndida Jesusa. Con un teatro universitario profesional iniciado por Carlos Solórzano. Con un teatro estudiantil cuyo indiscutible promotor fue Héctor Azar. De un teatro comercial en el que Salvador Varela ha generado toda una manera sui generis de convertirlo en una industria, según definición propia. Inclusive de un teatro que produce enormes aclamaciones, ríos de dinero y algunas críticas severas: la copia de las obras estrenadas en Broadway y es trasladada a México de manera íntegra y total. Ha sido Manolo Fábregas el comandante de esta expedición que muchos ven como el epitome de la colonización y otros como el epitome del profesionalismo. A Fábregas han seguido, brillantemente, Julissa con su versión mexicanizada de "Vaselina" y "Jesucristo Superestrella" y Fernando Morett con "Cats". Queda por escribir la historia de los dos teatros mexicanos desde el punto de vista de la práctica diaria, de las necesidades sociales que llenan, en vez de examinarlo solamente como un fenómeno literario.

Después de haber sido una provincia teatral durante casi cuatro siglos que solamente podía copiar los modelos europeos, el teatro criollo de "gente de razón" se ha convertido en uno de los más vigorosos del mundo.

Lo ha sido, durante siglos, nuestro glorioso "teatro de indios", que cada año estrena varios miles de obras plenamente mexicanas, no copiadas a nadie, no subsidiadas por el gobierno y con un enorme éxito de audiencia. Ojalá, algún día -los

franciscanos probaron que es lícito creer en la esperanza-ambos movimientos de teatro se unan con naturalidad y gentileza para bien del país que generó a ambos.

7.3. La praxis social

En el México del indio, los dioses están vivos. No olvidemos que en el "horizonte del contacto " aparece varias veces la Virgen Maria, el Señor Santiago y se suceden infinidad de milagros, como los descritos por Motolinia.

Obviamente también, el demonio -los demonios- está presente por todas partes. Sobre todo por la connotación ambivalente que la palabra adquiere inmediatamente pues los franciscanos de manera generalizada llaman a todos los dioses mesoamericanos "demonios".

En este México no existe ni el pensamiento aristotélico ni las medidas occidentales. Se fundamenta en las utopías delirantes de los franciscanos, en las utopías renacentistas de los soldados y en las interpretaciones teológicas de los indígenas.

Todo está cerquita y es ahorita, el espacio y el tiempo tienen una dimensión diferente que nosotros -la gente de razón- ya no podremos jamás llegar a comprender.

Las pautas lingüísticas infinitamente abstractas de los idiomas vernáculos están presentes en la nueva manera de concebir el mundo que ya no es mesoamericana pero que ya de ninguna manera es europea. Como mejor la puedo describir es como el barroco mexicano: un caos en orden. Indoeuropea.

Un caos en el que los contrarios están presentes siempre en su lucha y en su complementariedad; un caos donde tiene mucha mayor vigencia el purgatorio -tan semejante al Mictlan prehispánico en el que las almas de los muertos se están

deshaciendo eternamente¹ que el propio "cielo de los bienaventurados".

De ahí que la muerte europea no espante. Valga poco. No sea enemiga y pueda adquirir diferentes personalidades: la muerte solemne, la elegante, la relajienta. Y lo mismo sucede con los "diablos" en ocasiones payasos, en ocasiones atormentadores, en ocasiones serviles servidores de San Miguel Arcángel.

Mundo de máscaras, de disfraces, de capas multicolores, de mascaradas que recuerdan la piel del desollado, mundo presidido por la figura de Cristo en sus múltiples avatares pero, sobre todo, del Sagrado Corazón. Obvias razones: tiene el pecho abierto y un corazón al alcance de la mano.

Un nuevo mundo ni español, ni azteca: mexicano:

Un mundo de fiestas que siguen siendo la manera de dialogar con los dioses, de interactuar con el infinito. Y así aparece la nueva articulación temporal disfrazada de año litúrgico católico: los ídolos detrás de los altares. Y el sacerdote encargado del calpulli prehispánico, el que podía actuar directamente con el "fardo" que era la divinidad, que lo escuchaba y entendía y que diseñaba la ceremonia al escuchar las exigencias del dios y que, por tanto, era el propietario de la fiesta que resultaba ser el código secreto mediante el cual se puede interactuar con el universo: el teopixque del "dios abogado", se convierte, pues, en "mayordomo" en función de la connotación de servidor de alta jerarquía, o bien en "fiscal", en su acepción de vigilador

¹ No es otra cosa la mítica población descrita por Juan Rulfo, Comala, donde los habitantes, muertos, ya se encuentran en proceso de desintegración.

de la conducta adecuada de los que toman parte en la ceremonia o de "maestro de pastorela" o "maestro de de moros" o "maestro de Carlos mango" en su clarísima función didáctica y él es el encargado de dictaminar cómo habrá de ser la nueva maqueta del tlatecpanqui escribiéndola en un cuaderno escolar que de objeto común y cotidiano se

transforma en excepcional y sagrado.

Y alrededor de esta figura de autoridad se va configurando un grupo de hermanos en el dios, un grupo de fratres, se integra, pues, como hija directa del calpulli sagrado la sagrada cofradía, organizada para defender a su dios particular, que, por supuesto, ahora se llama santo del pueblo.

En cada pueblo, alrededor de cada santo aparecerán, pues, las cofradías dedicadas a celebrar las diversas fiestas que se dan alrededor del santo patrón. Exactamente igual de que antes de que llegara Cortés. Lo que ha cambiado es el nombre de algunos dioses, pero en el panteón mesoamericano eso era muy frecuente. Habrá cofradías públicas y cofradías secretas. De hombres y de mujeres. De adolescentes y de vírgenes. De mujeres mayores. Como antes de que llegaran los españoles.

Y, por supuesto, todos los integrantes del calpulli, perdón, de la cofradía, tienen la obligación ineludible de cumplir su papel en el complejo ceremonial. Los frailes dieron las primeras muestras, pero, sobre todo, autorizaron a los teopixque sobrevivientes para rediseñar sus propias ceremonias: maquetas dinámicas que reproducen el orden universal. Y lo hicieron. De manera ordenada y caótica. Flexible e inflexible.

La gigantesca fuerza de cohesión que otorgaba el

tlatecpanqui o sistema de calendarios ha sobrevivido 400 años. Los investigadores encuentran esa fuerza de cohesión pero no se la explican. En su libro México profundo² Bonfil Batalla nos dice: "(...) la permanencia de los pueblos indios que son el fundamento del México profundo, ha sido posible gracias a su capacidad de mantener una cultura propia." Aseveración correctísima pero que no explica los procedimientos de los que se ha valido la etnia para conservar su identidad y cohesión. A no dudarlo el sistema ceremonial es uno de esos procedimientos. Muchos investigadores marxistas han tratado de analizar el fenómeno. Tarea imposible. No se puede analizar un mundo tan barrocamente teológico con las herramientas pragmáticas generadas por un sistema de pensamiento materialista histórico. Es como si un gringo intentara explicar con sus herramientas pragmáticas un fenómeno como Atotonilco o Huejotzingo.

En ese mundo es normal que los complejos rituales -llamados comúnmente "fiestas"- sean el objeto de la vida: lo fueron tres mil años; y son, al mismo tiempo, los "mojones" que le van dando sentido al secreto ritmo de desarrollo de la vida del individuo y de la comunidad. Es normal: lo hicieron durante tres mil años, porque era la forma de interacción con los dioses, la forma de pertenecer al ritmo universal, de ser con el universo. De realizar el "peregrinaje" de la vida bajo el manto protector del dios al que se le pertenecía y que tenía obligación de defenderlo a uno de las acechanzas de los otros dioses que por celos o por motivos desconocidos pueden estar en contra del ser humano. ¿Cómo se

² Guillermo Bonfil Batalla, México profundo, México, Secretaría de Educación Pública, 1987.

puede analizar esta forma de percepción del mundo con el pragmatismo gringo o el reduccionismo marxista?

Pero no solamente eso, son formas de interactuar entre los individuos del cuerpo social. Higinio Vásquez Santa Ana, emérito investigador en estas materias logró obtener en su investigación realizada en la década de los años 20 en Querétaro la historia completa de la Danza de Sagremal. Sus conclusiones son notables, ya que es uno de los pocos casos en los que se ha logrado documentar desde el origen de la representación sagrada hasta sus funciones sociales, describiendo de manera maestra una cofradía mexicana.

Nos dice al respecto de la "propiedad" de la danza:

Cuando fueron bautizados los indios bárbaros (...) hubo un indio a quien le pusieron por nombre Ignacio Teodoro Sánchez (...) tuvo un hijo que se llamó Cástulo Sánchez el cual siguió con la danza (...) tuvo un hijo que se llamó Florencio Sánchez, el cual siguió con la danza cuando su padre murió (...) Florencio Sánchez tuvo uno o dos hijos de otra mujer y a uno de ellos Manuel Sánchez le dejó la danza, pero el mando y los papeles se los dio Petra Rivera (la madrastra) hasta que Manuel fue mayor.³

En su notable investigación Vásquez Santa Ana dio con un acta constitutiva de la danza firmada en 1840 en donde se establece claramente que la danza tiene una función social, ya que se establece alrededor del caudillo de la Independencia Ignacio Teodoro Sánchez quien redacta un "acta" de independencia de México, gemela de un Plan de la Danza de Sagremal. En ese Plan se confunden el hecho histórico de la Independencia del país con el hecho cultural de la danza.

³ Higinio Vásquez Santa Ana, Fiestas y costumbres mexicanas, segundo tomo, México, Ediciones Botas, 1953, p. 254.

puede analizar esta forma de percepción del mundo con el pragmatismo griego o el reduccionismo marxista?

Pero no solamente eso, son formas de interactuar entre los individuos del cuerpo social. Higinio Vásquez Santa Ana, emérito investigador en estas materias logró obtener en su investigación realizada en la década de los años 20 en Querétaro la historia completa de la Danza de Sagremal. Sus conclusiones son notables, ya que es uno de los pocos casos en los que se ha logrado documentar desde el origen de la representación sagrada hasta sus funciones sociales, describiendo de manera maestra una cofradía mexicana.

Nos dice al respecto de la "propiedad" de la danza:

Cuando fueron bautizados los indios bárbaros (...) hubo un indio a quien le pusieron por nombre Ignacio Teodoro Sánchez (...) tuvo un hijo que se llamó Cástulo Sánchez el cual siguió con la danza (...) tuvo un hijo que se llamó Florencio Sánchez, el cual siguió con la danza cuando su padre murió (...) Florencio Sánchez tuvo uno o dos hijos de otra mujer y a uno de ellos Manuel Sánchez le dejó la danza, pero el mando y los papeles se los dio Petra Rivera (la madrastra) hasta que Manuel fue mayor.³

En su notable investigación Vásquez Santa Ana dio con un acta constitutiva de la danza firmada en 1840 en donde se establece claramente que la danza tiene una función social, ya que se establece alrededor del caudillo de la Independencia Ignacio Teodoro Sánchez quien redacta un "acta" de independencia de México, gemela de un Plan de la Danza de Sagremal. En ese Plan se confunden el hecho histórico de la Independencia del país con el hecho cultural de la danza.

³ Higinio Vásquez Santa Ana, Fiestas y costumbres mexicanas, segundo tomo, México, Ediciones Botas, 1953, p. 254.

Artículo II. Todos los chichimecas que aquí están alistados o quieran alistarse bajo el honor y título de cuadrillas de arco y flecha, bandera y bastón, con la insignia principal del collar, de plumas en la cabeza y que estos se sepan de realidad que son legítimos cristianos.⁴

El documento rescatado por el investigador presenta, además, una lista de las fechas cuando debe bailarse la danza. Esto es: una adecuación local del calendario ritual.

Da órdenes morales a todos los integrantes de la danza e indica claramente la infraestructura -casi siempre ultrasecreta- en la que se sustentará la organización de la danza. Amén de lo anterior el documento da instrucciones exactas de comportamiento solidario a todos sus miembros:

Art. XI. Todos los hermanos de esta junta y danza deben amarse con aquel amor que exige el carácter de cristiano, obedeciendo a los superiores y cuando uno de estos cayere en cama, deben los compañeros visitarlo socorriéndolo con tlaco cuartillo, medio o real o dos o como puedan, el caso es que viva la hermandad y se tengan caridad unos a otros.⁵ Es de hacer notar que el hallazgo del investigador está

referido a una época inmediatamente posterior a la Independencia y, por tanto, a la supresión de la Inquisición. Es obligatorio recordar la infinidad de procesos inquisitoriales que se han conservado en contra de los indígenas a los que se encontraban realizando "idolatrías" apenas encubiertas por prácticas católicas. Ese glorioso investigador que fue Don Francisco del Paso y Troncoso localizó varias de ellas y las dio a la imprenta. La primera más copiosa y rica es la de don Hernando Ruiz de Alarcón, Tratado de supersticiones y costumbres gentílicas que

Ibid., p. 256.

Ibid., p. 258.

hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España; la segunda, de Pedro Ponce, Breve relación de los dioses y ritos de la gentilidad; la tercera, de Pedro Sánchez de Aguilar, Informe contra idólatras del Obispado de Yucatán; la cuarta, de Gonzalo de Balsalobre, Relación auténtica de las idolatrias, supersticiones, vanas observaciones de los indios del Obispado de Oaxaca; la quinta, de Jacinto de la Serna, Manual de ministros de indios; la sexta, de Pedro de Feria, Relación que hace el Obispo de Chiapa sobre la reicidencia en sus idolatrias de los indios de aquel país después de treinta años de cristianos.

Por otra parte, Heinrich Berlin⁶ ha publicado un estudio sobre los procesos que "En diciembre de 1653, el bachiller Gonzalo de Balsalobre (...) descubrió ante su grey (...) algo que debe haberle causado la más grande decepción como ministro de la Iglesia en cuanto a esfuerzos propios y ajenos: la supervivencia más absoluta de las creencias paganas."⁷

⁸ PARRAFO SUPRIMIDO. NOTA INUTIL

Gracias a estas publicaciones actuales podemos rastrear la ferocidad con la que la Inquisición persiguió lo que la iglesia católica consideraba como "paganías" o "idolatrias". Esto es: las

⁶ Jacinto de la Serna et al, Tratado de las idolatrias, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México, 2 vols., notas, comentarios y un estudio de Francisco del Paso y Troncoso, México, Ediciones Fuente Cultural, 1951.

⁷ Heinrich Berlin, Idolatría y superstición entre los indios de Oaxaca, Oaxaca, Ediciones Toledo, 1988, p. 9.

⁸ Pedro Ciruelo, Tratado de las supersticiones, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1986.

remanencias obligatorias del tlatecpanqui.

Gracias a estos libros también podríamos rastrear y llegar a reconstruir las infraestructuras absolutamente crípticas, mantenidas en el mayor de los secretos de estas organizaciones que, según lo prueba Santa Ana, se desembozaron apenas lograda la Independencia. Obviamente, el estudio pormenorizado de este material merece un esfuerzo mejor que esta investigación y fuerzas superiores a las mías.

Un estudio de esta naturaleza sería fundamental para aclararnos la cohesión que todo el mundo reconoce pero que pocos tratan de analizar, que se diera entre los grupos indígenas sobrevivientes a los acontecimientos que denominamos -me parece a mí que equivocadamente como lo he tratado de demostrar en el capítulo quinto- con el nombre genérico de conquista; fundamental resulta esta investigación porque esa cohesión se está perdiendo de una manera acelerada y con ella -no sabemos cuál es la causa y cuál es el efecto- se están perdiendo las ceremonias del teatro tradicional mexicano.

Amén de las figuras sociales del "mayordomo" que hereda o revalida para sí mismo la "manda" de representar ciclicamente la maqueta ceremonial y la de la familia que cumple con ese cometido, nos encontramos también con el tipo de organización paramilitar que ha consignado Vásquez Santa Ana. No sabemos cuántas otras formas sociales se practicaron durante los siglos de la colonia,⁹ formas que permitieron que se mantuviera viva la práctica del tlatecpanqui y que ahora han desaparecido sin dejar

⁹Como lo veremos en este mismo capítulo en el apartado dedicado a la Semana Santa en Sonora, las cofradías adoptan modalidades diferentes en las diversas partes de la república.

rastró.

Renegeretizar la praxis social establecida por los franciscanos durante la primera mitad del siglo XVI es obligatorio si es que queremos que la tradición ritual mexicana no se pierda en el tráfigo de los supermercados estadounidenses, tiendas de hamburguesas y comerciales que con ritmo ominoso parecen invadir día tras día nuestro país.

7.3.1. La reproducción de la mecánica universal en los rituales mexicanos actuales.

Continuamos la antigua costumbre de llamar a este prodigioso caudal cultural "Fiestas Típicas Mexicanas" dejándolas en una categoría de curiosidad folklórica que sirve para que los turistas puedan sacar algunas fotografías de los "encantadores disfraces". Y así se siguen llamando porque nadie presta mayor atención a lo que sucede dentro de los rituales. Error craso: se cree que la pastorela es una inocente representación pueblerina llena de humor involuntario que a nosotros, los pertenecientes al mundo de la "gente de razón" nos hace sonreír condescendientemente. Para nada: es un complejo ceremonial que incluye decenas, cientos de diferentes ceremonias, solamente que todas ellas presididas por el enfrentamiento de los dioses gemelos complementarios y contradictorios.

Se piensa que el carnaval es una fiesta en la que salen comparsas en bonitos carros alegóricos. Falso. Es también un complejísimo sistema ritual con múltiples acaeceres cósmicos que integran un complejo de ceremonias que marcan el inicio del nuevo ciclo, el fin del año y el comienzo del principio del año

nuevo. En él ha sobrevivido parte fundamental de la estructura del "tlatepanqui": el inicio flotante del año ya que en él se contienen los diversos rituales de inicio de ciclo pertenecientes a los diversos **calpulli**

No hay Carnaval indígena mexicano igual a otro.

Y ya tocaremos después la infinita diferencia que existe entre este complejísimo sistema ceremonial y los "carnavales de los puertos mexicanos". Los Carnavales mexicanos indígenas son complejísimas ceremonias de ruptura, de apertura, de rompimiento. Como lo ha explicado de manera maestra Jacques Galinier¹⁰ con las que se abre el nuevo mundo del año nuevo Y en ese complejísimo agrupamiento de ceremonias de "maquetas en movimiento", podremos localizar desde las altamente teológicas entre los chamulas, hasta las meramente festivas de Tepoztlán, a la prodigiosamente espectacular de Huejotzingo, hasta el poseedor de un complicadísimo sistema sincrético: el otomí.

Y de nuevo se nos presenta la noción de ciclos. Pero ahora magnificada: ciclos de ciclos, entramado magnífico e impalpable. Quizás el único que advirtió cómo habría que verlo fue Miguel Covarrubias en el mural del Museo de Artesanías en el que a vuelo de pájaro ve México en su conjunto: una unidad formada por múltiples unidades. Un gigantesco **totum** formado por múltiples **holes** pero en múltiples dimensiones. En la enorme mancha cultural podremos advertir ciclos muy concretos: pastorela, epifanía, carnaval, pasión, corpus, muertos, "grito", moros y cristianos.. cada uno de ellos conformado por múltiples ciclos distintivos de

¹⁰ LA MITAD DEL MUNDO, Cuerpo y cosmos en los rituales otomies, UNAM, México 1990

región, de pueblo, de familia, de cofradía. Gigantesca vía láctea cultural, en el que cada ceremonia tiene la individualidad de una estrella pero al mismo tiempo forma parte del todo que se ve compuesto por múltiples todos. Ciclos que nacieron en el siglo XVI promovidos por los franciscanos como la epifanía, ciclos posteriores promovidos por jesuitas: coloquios, ciclos promovidos por los conquistadores: moros y cristianos, ciclos que no sabemos cómo aparecieron y que merecen un estudio casuístico: los carnavales.

Así, para el siglo XVII se ha llegado a la trama maravillosa del teatro ritual popular mexicano; trama que permanece inmóvil pero que se mueve, evoluciona, adquiere características y renuncia a límites. Exactamente como su antecesor: el tlatecpanqui. Un danzante de Tlaxcala escandaliza a los defensores de la cultura tradicional al bordar el pato Donald en su traje ceremonial; en la solemnidad de la pastorela se escucha, de pronto, el himno nacional; en un parlamento de Epifanía se nombra al virrey Calleja. Es lógico: se ha heredado la extraordinaria flexibilidad del tlatecpanqui. Se ha heredado la inflexibilidad del tlatecpanqui.

No voy a contar la historia de la colonia, ni del barroco indiano, ni del enciclopedismo americano, ni de la independencia -que no lo fue sino el derrumbe del sueño de Carlos- ni del liberalismo, ni de don Porfirio, ni siquiera el del gran ruido que pasó junto a la cápsula en la que están encerrados los indígenas mexicanos, que le llamaban revolución. Casi 400 años se reducen a una mirada larga, llena de conmiseración, reproche, asco, indignación, terror, ternura que no sabe qué decir, buenas

y malas intenciones: la mirada del blanco a los indios de México. El otro. El que está dentro pero fuera. Y permítaseme hablar con la lengua de mi padre, de mi abuela, de aquellos indígenas con los que dancé desde los cinco años; "para nosotros, los indígenas, no ha pasado ni un sol, ni un siglo de 52 años, ni un recorrido de Venus, ni los 18 "meses" del xiuhpohualli. Ya no sabemos contar el tiempo. Por tanto el tiempo no ha pasado. Han pasado fiestas. Las fiestas -jirones de mi tlatecpangui- le dan un sentido a mi realidad sin sentido. El sacerdote del calpulli se ha convertido en fiscal que me recuerda constantemente la llegada de la fiesta, el sacerdote de cada maqueta se ha convertido en mayordomo que organiza nuestros cada vez más misérrimos recursos, que nos anda sonsacando de nuestras casas para que volvamos a hacer la pastorela, la epifanía, la danza de moros y cristianos, la caída de Carlos Magno, la danza de los Doce Pares de Francia, la danza del señor Santiago. ¿Para qué? Pues para el santo ¿Cuál santo? ¿El santo patrón? ¿O el viejo dios o el nuevo Dios? ¿Para quién se hace la fiesta? Para que el mundo no se derrumbe. Aunque ya se haya derrumbado. Para que haya cosecha aunque no la haya habido en tantos años. Para que... para que sí... porque no puede ser de otra manera... porque hay que ir a la Villita, hay que bailar la pastorela, hay que emborracharse el día del santo patrón... aunque nadie sepa para qué, ni hasta cuándo, ni para cuándo."

En otras palabras: si se quieren dar razones occidentales, se hacen por muchísimas razones: espantar a los malos espíritus, pedir buenas cosechas; para afirmar la identidad de nuestro grupo frente al contrario. Razones indias: se merece, como hicieron

merecimiento los dioses para que el mundo existiera al "bailar" la pastorela, al cantar el "alabado" de Semana Santa, al cargar las varas espinosas de los encruzados de Semana Santa, al ponerse la pesada capa de terciopelo de Carlos Mango, al ajustarse el torito de carrizo, al vestirse de romano. El pretexto es que uno hizo una manda...para lo que sea. La manda esconde el merecimiento, el merecimiento es la razón del ser del universo. De cada uno de nosotros.

7.4. Un intento de metodología

¿Cómo enfrentarlo ? ¿cómo acercarse a este gigantesco "mare magnum" que dispone de miles de danzas sin diálogo y que son una representación ritual ? ¿ Y de cientos de danzas con diálogos que también son una representación ritual ? ¿Y de representaciones solamente textuales sin ningún tipo de danza que también son rituales ? Mare magnum en el que todos sabemos que las Pastorelas son fundamentales, por ejemplo. ¿Pero de cuáles pastorelas estamos hablando? Porque si examinamos los varios miles de versiones que se practican en toda la república veremos que es la misma pastorela porque tiene los mismos personajes divinos protagónicos : ángel, diablo, niño dios y la misma estructura dramática pero cada una de ellas es diferente ya que el ser humano del que se cuenta la historia -ya sea Bato, Carrasquilla, Laoreliano- es el que distingue a cada una de ellas y convierte a la ceremonia en un ritual celebrado en honor del santo patrón del pueblo, esto es del "dios abogado" del calpulli y por lo tanto en propiedad específica del grupo. Por ello es que los "maestros de cuaderno de pastorela" especie casi extinta en la actualidad, redactores en verso de los textos, tenían obligación de usar el mismo esquema tradicional pero obligación también de hacer una versión especial para cada poblado, o más bien, para cada capillita. Por eso: cada capillita tiene su fiestecita. Esto es : su versión única y particular del gran combate universal entre los dioses gemelos. Es por ello que cada pastorela es una reflexión teológica. Exactamente igual que sus abuelos : los rituales

del "tlatecpanqui." Y a la misma categoría de reflexión teológica pertenecen todas lo cientos de "guerras simuladas": "toritos" y "tigres" y "culebras" y "charros" y "Santiagos". Y son descendientes directas de las grandes maquetas mesoamericanas las gigantescas "morismas" de Zacatecas. las ciclopeas "Pasiones" de Ixtapalapa, los majestuosos "Carnavales " de Huejotzingo. E inmediatamente viene a la mente el concepto de los "ciclos" del teatro evangelizador idolátrico, los ciclos de la ritualística indoeuropea del siglo xvi y de manera lógica, los "Ciclos" del Tlatecpanqui. Y de repente aparece clarísima la tradición de las representaciones rituales mexicanas que ha sobrevivido durante tres mil años por lo menos. Pueden cambiar los nombres de los dioses en honor de quien se celebran, (aunque en el fondo siguen siendo los mismos) pueden cambiar los nombres de los personajes, pueden cambiar los tocados y el vestuario y hasta la música y el idioma. Pero siguen siendo los mismos hombres y mujeres poseídos por el impulso de tener su propia ceremonia, enclavada dentro de la urdimbre de ceremonias que le dan sentido al universo. Unas cuantas historias paradigmáticas: dos dioses complementarios y contradictorios se enfrentan, se trenzan en una lucha eterna, pactan, se separan, se integran para ofrecer el plan universal: un emperador taumaturgo que se inclina frente a un dios niño que nace; "nosotros" que pertenecemos, que le damos vida, que somos una unidad con nuestro "dios abogado" tenemos que enfrentarnos con otros que pertenecen, que le dan vida, que son una unidad con su propio "dios abogado" ya que

el plan universal es el enfrentamiento de los dioses y su lucha el mecanismo de vida y muerte universal; "nosotros" escuchamos el mandato de nuestro "dios abogado" que nos indica iniciar y seguir el tiempo que sea necesario una peregrinación misteriosa y secreta que puede durar horas o días o años o siglos para llegar al punto de la tierra donde realmente pertenecemos.

A vuelo de pájaro podemos advertir los ciclos muy concretos: los "carnavales", las "pasiones", las "guerras fingidas", los "muertos", los "corpus", los "guadalupes", las "epifanías", pero al acercarnos veremos ciclos enormes dentro de los gigantescos ciclos, y si nos acercamos más veremos que cada una de ellas es una ceremonia individualizada y única.

No repetida jamás.

No es la misma Pastorela la de San Miguel el Grande que la de San Miguel el chico. No son los mismos "moros" los de Puebla que los de Tlaxcala, ni son los mismos "muertos" los de Mixquic que los de Patzcuaro; ni la misma "Pasión" la de Ixtapalapa que la de su vecina Milpa Alta.

¿ Con qué criterio metodológico podemos enfrentarlos ? Ciclos que nacieron en el siglo xvi promovidos por los franciscanos y que han llegado incólumes a nuestros días como las "Epifanías".

Ciclos que nacieron en el siglo xvi promovidos por los franciscanos y que desaparecieron sin dejar un solo indicio como el "apocalíptico".

Ciclos promovidos por los jesuitas en el xvii como la "Pastorela ".

Ciclos que nacieron en el xix promovidos por las cofradías independentistas como los carnavales poblanos o las adoraciones de Sagremal. Y cada uno de ellos conformados por ciclos distintivos de una región, de un pueblo, de una cofradía y hasta de una familia. Gigantesca vía láctea en la que cada representación tiene la individualidad de una estrella, pero, al mismo tiempo, forma parte de un todo que se integra a otro todo, para llegar a formar múltiples todos, que al final, son uno de nuevo..

¿Cómo enfrentar este fenómeno aparentemente inabarcable para estudiarlo y, sobre todo, para tratar de encontrar formas que lo reenergeticen y eviten que se desvanezca ?

¿Qué metodología proponer para analizar más de dos mil versiones de pastorela que se ponen a lo ancho y largo de la república ?

¿Y los cientos de "Santiagos" y "carlos mangos "? y los cientos de representaciones de "Guadalupes" y las menos conocidas de "toritos", "chirrioneros", "muñecas", "jardineros", "paragüeros", "Charros", "arrieros", "xochitines", "cuaxumpiantes", "axamatines", "guegues", "quetzalines", "negritos", "santiagueros", "matachines", "pascolas", "venados", "parachicos", "culebreros", " Tigres "catrines", "chillolos" "chatines", "tacuacos", "isakes", "tejorones" "zuavos", "chinelos" y cientos y cientos más .

El problema se planteó desde la década de los veinte: Frances Toor, Higinio Vásquez Santa Ana -y su célebre

colaborador- Ignacio Dávila Garibi, Rubén M. Campos, Luis Márquez y Julia Ruisánchez -entre otros- dedicaron su atención al entonces mucho más vigoroso cuerpo de "Fiestas Mexicanas ", "Ceremonias Populares " o "Teatro Tradicional" de nuestro país señalando que era uno de los acervos culturales más notables del mundo. Movidos por su amor y desesperación se dieron a la tarea de publicar "listas" de las ceremonias. Muy famoso es el esfuerzo de Frances Toor; Mexican Folk Ways, y el del poeta José Juan Tablada, Mexican Art and Life, además del notable -e infortunadamente trunco- Calendario bilingüe de fiestas típicas; Guía para el turista de Higinio Vásquez Santa Ana e Ignacio Dávila Garibi.

Por esas épocas Luis Márquez y Julia Ruisánchez concibieron la idea de completar una colección de trajes "regionales" de toda la república. Julia Ruisánchez fue la modelo que volvió famosos los trajes en el mundo al través de fotografías de Márquez que son antecedente del cine de Figueroa, y de exhibiciones organizadas con la colaboración gratuita de sus alumnas. Márquez viajó por toda la república y con una sabiduría impresionante logró reunir casi siete mil trajes auténticos que forman la colección más impresionante e importante de vestuario popular mexicano en la historia. Infortunadamente ningún Presidente -desde Cárdenas hasta López Portillo- entendió la necesidad de construir un ámbito especial en el que se conservaran esas maravillas -la mayoría de los trajes que forman la colección ya ha desaparecido- y el acervo completo fue a parar al "Claustro de Sor Juana"

centro cultural cuyos fines son muy otros de los planeados por los fundadores de esta maravillosa colección. Esos investigadores vasconcelistas percibieron el corpus del teatro ritual como una especie de mare magnum en el que no existía orden ni concierto: cientos, miles de ceremonias hermosísimas, misteriosísimas pero que, a lo más, podían clasificarse por la fecha en la que sucedían.

De ahí nació el concepto de "listar" las ceremonias. Investigadores muy respetables como Músquiz y Electra Mompradé en colaboración con Tonatiuh Gutiérrez acudieron a este procedimiento. Las autoridades encargadas de promover el turismo en los Estados lo copiaron. Desde el Consejo de Turismo hasta la Conasupo pasando por el Seguro Social realizaron interminables listas de ceremonias pueblerinas señalando la fecha y el nombre de la representación. Se realizaron magníficos libros como los de la pareja Mompradé, Gutiérrez. A pesar de su buena fe de origen, el procedimiento resultó estéril ya que su mejor resultado fue la presencia de unos cuantos turistas despistados que siendo elementos totalmente exógenos al fenómeno solamente lo estorbaban. Infortunadamente, la presencia de estos turistas tuvo en muchas ocasiones resultados negativos: la comercialización de las ceremonias, que llegó hasta el extremo de que el Centro de Convenciones de Acapulco erigiera un palo de treinta metros de alto para que cuatro falsificados totonacos, realizaran una parodia del prodigioso ritual de los "voladores de Papantla", en el que se reproduce de manera asombroso el vuelo de las cuatro energías de los cuatro

tezcatlipocas que acceden a los cuatro rumbos cósmicos mientras el centro del quince danza la danza universal. La bajada de los cuatro sacerdotes está perfectamente codificada: debe darse en trece vueltas que corresponde al conjunto mágico de trece por cuatro, cincuenta y dos. No necesito explicitar más el misterioso ritual que debe celebrarse en fechas y horas específicas pues pertenece e incodifica al ritmo universal. Una manifestación cultural y religiosa del mayor nivel y la mayor profundidad.

En Acapulco las funciones para turistas despistados son a las siete y nueve de la noche los viernes, sábados y domingos. No se puede pisotear más la dignidad del Platecpanqui.

Con todo, esas listas en la actualidad son utilísimas ya que nos sirven de referencia acerca de los lugares donde se practicaban esas ceremonias. La más sencilla de las investigaciones de campo, inclusive por teléfono, nos puede dar el terrible panorama de que en la mayoría de los lugares registrados por José Juan Tablada y Toor, ya no se realizan las ceremonias correspondientes.

A mediados del siglo la aproximación metodológica al asunto empezó a cambiar: antropólogos especializados se dedicaron a la tarea de recopilar información de campo y articularla conforme a sus propios marcos de referencia. La mayoría de ellos pertenecientes a la moda marxista que inundó al INAH durante las décadas de los sesenta y setenta. Eso dificultó la tarea -si bien no la invalidó- la dificultó ya que se

trata de analizar manifestaciones con una profunda raigambre religiosa y la metodología marxista , maneja conceptos tales como "lucha de clases" "procesos económicos", "necesidad de poder", etc. lo que nos entregó una caricaturesca versión de los sacerdotes mesoamericanos como seres "comprometidos en la lucha por el poder " que utilizaban el "opio de los pueblos" para satisfacer sus repugnantes ansias de "acumulación de bienes" arrancados de manera inmisericorde y precursora del "imperialismo económico" a los "proletarios prehispánicos" . Tan colonizadora resultaba la versión de Ginés de Sepúlveda que justificó todas las atrocidades de la guerra de invasión española en su "Tratado de las justas causas de la guerra contra los indios"¹ como la de estos mediocres seguidores de terminologías y formas de pensar completamente ajenas a nuestra realidad. Afortunadamente no todos los esfuerzos académicos pertenecieron a esta tan colonizada posición. También existieron esfuerzos notables que hicieron avanzar notablemente la investigación. Cito inmediatamente al espléndido libro del doctor Arturo W. rman: La janza de Moros y Cristianos, y El ceremonial de pascua de los mayos de Ross Crumrine; El Carnaval de Huejotzingo de Gabriel González Ledesma; La mitad del mundo de Jacques Galinier, etc. Otro nivel de trabajo, absolutamente excepcional que ha hecho avanzar a pasos agigantados el conocimiento del corpus se constituye con los libros del notabilísimo investigador Alfredo López Austin: Hombre Dios , Cuerpo humano e

¹Juan Ginés de Sepúlveda, Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios.FCE 1986

ideología, Los mitos del tlacuache, que han abierto perspectivas vertiginosas para la comprensión del funcionamiento general del Corpus.

Desde su perspectiva de gran poeta Rubén Bonifaz Nuño ha abierto otra puerta fundamental con sus libros Imágenes de Tlaloc y Serpientes y hombres. Otros magníficos estudiosos como el italiano Enzo Segre en su libro Las máscaras de lo sagrado se atreven a explorar caminos casi desconocidos, y con audacia y rigor abren nuevas perspectivas también. Que yo conozca no hay un solo libro que intente analizar el corpus desde el punto de vista de teatro. Fernando Horcasitas en su maravilloso, trunco y multicitado Teatro náhuatl se refirió específicamente a las obras de teatro escritas en náhuatl y las ordenó conforme a un criterio católico que no sirve realmente para que el teatrista del siglo veinte pueda llegar a entender el fenómeno en su dinámica evolución. La pregunta de cómo acercarse al gran corpus desde un punto de vista de hombre de teatro detuvo mucho tiempo la redacción de esta tesis. En la actualidad es claro: no puede ser otro sino el de un programa de computadora alimentado constantemente desde todos los estados de la república para recuperar textos, danzas, cantos, refranes, comida, etcétera que acompañan a cada ciclo, pero, al mismo tiempo y para poder conservar la vertiginosa dinámica con la que se transforma ese corpus, el establecer infraestructuras que registren los cambios correspondientes y los redistribuyan entre las diferentes regiones del país. No es difícil ni utópico. Sólo se trata

de que el Consejo para la Cultura y las Artes coordine los esfuerzos regionales de cada área estatal dedicada a este tipo de labores y se establezca el programa correspondiente. En tanto que llega el día -esperamos que no sea demasiado lejano- en el que suceda esto, sólo puedo ofrecer un criterio teleológico para seguir adelante. Me resultaría imposible listar absolutamente todos los ciclos que existen en la república, mucho menos las versiones regionales de cada uno de ellos, ni registrar la música y la coreografía utilizada en cada caso. No podría añadirle la infinita cantidad de conjuros, oraciones, exorcismos, brujerías, refranes, etcétera que forman parte de la actual ritualística indoeuropea mexicana .

Por tanto acudiré a mi experiencia personal para dar una perspectiva de lo que yo considero el Teatro Ritual Mexicano.

Al principio de este trabajo señalé que mi padre fue un indigena que aprendió a hablar castellano a los trece años; que mi abuela murió sin hacerlo; que mi nombre es Dzul y que muchos de mis primos no hablan otro idioma que no sea el maya. A los cinco años me padre me llevó a bailar a Chalma por primera vez. Tuve mi padrino de danza. Poco después a la Villa de Guadalupe. Después danceé en Huejotzingo y en Tizimin. Fui educado como niño indigena: a los dos años me hicieron mi hetz mek -especie de bautizo para entrar al mundo-, a los catorce mi abuela -que era la curandera de Chapab, Yucatán- realizó una ceremonia de adivinación alucinógena conmigo. Me enseñaron a sentarme en cuclillas

durante horas y a percibir los puntos cardinales con los diversos órganos de mi cuerpo. Aprendí a cantar "alabados" muy joven y en varias ocasiones he desempeñado el papel de rezandero en ceremonias religiosas; he bailado en Tepoztlán debajo de un suntuoso traje de chinelo las alegrísimas marchas del carnaval morelense; he bailado en Oaxaca bajo el peso de las máscaras de madera de los "jardineros"; he corrido junto al "viejito" en Sonora y he entregado la novia en varios carnavales en el Valle de Puebla; he vivido días enteros con los miles de peregrinos en Atotonilco tomando parte en los terribles "ejercicios", bajo la mirada celosa y vigilante de los "celadores": Durante cuarenta años he viajado por la república tomando parte en los diversos rituales: desde los bailes más sencillos hasta las ceremonias más secretas y cripticas. En tanto que llega ese gigantesco programa de computadora acudo a esta experiencia.

Yo puedo distinguir ocho gigantesos ciclos, ocho enormes corrientes que corren desde Nicaragua hasta los Estados Unidos. En algunas regiones alguno de ellos florece con mayor fortaleza que los otros, pero ninguno de los ocho ciclos son ajenos a ninguna de las regiones. Esto no quiere decir que no existan otros. Estos ocho son los que quiero señalar en función de mi experiencia personal que me convierte en una fuente razonable.

A esos ocho ciclos los tomo como líneas conductoras para formular un principio de un CALENDARIO RITUAL POPULAR MEXICANO. Entiendo, claro, que esos ocho ciclos habrán de ser el andamio del que cada región deba partir para reconstituir

y analizar su propio Calendario Ritual Popular de la Región de... (que bien puede ser el occidente jalisciense, el sureste yucateco y campechano, el istmico, el del la faja fronteriza, etc) en cada uno de ellos habrán de incluirse los mitos, las celebraciones, los bailes, los refranes, las brujerías, las oraciones, correspondientes a cada una de las regiones.

Pero para llegar a una metodología que pueda incluirse en una tesis académica resulta obligatorio algún tipo de organización que permita manejar el material de manera sistemática. No todas las ceremonias que conozco se pueden incluir en este Calendario general. Pongo, por ejemplo, "El torito" de Guanajuato que es una obra de teatro perfecta y ejemplar y de la cual podríamos documentar, por lo menos, veinte versiones actuales en los Estados de Guanajuato y Querétaro. Supongo que será la descendiente de una ceremonia regional celebrada antes de la llegada de los españoles, en honor de algún "dios abogado" masculino, violento y necesitado de rituales cruentos de transformación pues el personaje del toro mata al peón, al mayoral, al mayordomo, al dueño de la hacienda, al cura, a la hija y a la mujer del hacendado y, finalmente, a la muerte. No lo sé. No dispongo de información. Por tanto, no incluyo "El torito".

Mi clasificación tampoco puede incluir maquetas ceremoniales de peregrinación ya mencionadas con anterioridad. Existen miles de ellas. Vásquez Santa Ana recogió una versión de "Los Arrieros" en el estado de Morelos por allá de los años treinta; yo he recogido una versión diferente en la Villa de Guadalupe en el año de 1978, provenía de Toluca. Son

diferentes, pero son la misma: los arrieros peregrinan en un viaje circular alrededor de una mujer que muele la masa, echa las tortillas y calienta los tacos que en el momento más sagrado ofrece a los peregrinantes y a los espectadores de la propia danza. Estremece la semejanza con la ceremonia mesoamericana en la que la ixiptla de nuestra abuela Toci realizaba exactamente esas tareas en el rianguis de Tenochtitlan rodeada por los grandes sacerdotes.

Las ceremonias de peregrinación -Chalma, Atotonilco, Guadalupe, San Juan de los Lagos, Zapopan, etc- parecen ser maquetas del peregrinar humano por la vida y contamos con múltiples antecedentes mesoamericanos al respecto. Quizás la más conocida resulte ser la del calpulli tenochca, relatada en el código de La tira de la peregrinación .

Ninguna de ellas ha llegado a desarrollar un sistema articulado de peripecias, sistema que podría ser la más objetiva de las diferencias entre una representación puramente ritual y una representación específicamente teatral como la entiende la cultura occidental.

Por todo lo anterior no incluyo independientemente el ciclo de las "peregrinaciones" si bien queda incorporado en el análisis de la Pastorela.

Las ocho líneas que señalo y con las que he trabajado durante treinta años comparten las siguientes características:

- 1.- Su tema es la representación de una acción universal,
- 2.- encarnada por personajes
- 3.- que al desarrollar el tema sufren una serie de

transformaciones o cambios de fortuna o peripecias que al articularse

- 4.- forman una anécdota o historia claramente definida
- 5.- que se constituye en el principio de la estructura dramática
- 6.- que se desarrolla en un escenario excepcionalizado
- 7.- utilizando un vestuario, utilería, joyería, zapatería, etc. también excepcionalizados
- 8.- ayudándose de cantos, oraciones, formas de actuar, coreografías, etcétera, también excepcionales, de forma tal que todo integrado
- 9.- forma una maqueta en movimiento del tema original propuesto; maqueta ritual que cumple los fines sociales explicitados en el capítulo dos.

Los ocho grandes ciclos que presentaré tienen todas las características señaladas por los críticos del teatro a la manera occidental. No hay la más mínima duda de que constituyen manifestaciones teatrales tan válidas como Edipo, Fuenteovejuna o Hamlet. Con una enorme ventaja: al no corresponder a un escritor específico, tienen la posibilidad de convertirse en múltiples versiones de la misma acción universal, en merced de que cada "mayordomo" o actor cambiará a su placer todo lo que le estorbe.

Esa infinidad de tratamientos permite que cada pueblo o región o cofradía o familia, dispongan de su propia ceremonia que los distingue y les da identidad y, al mismo tiempo, les permite pertenecer al gran corpus regional o nacional del ciclo. Estremecedora cualidad del teatro mexicano: servir no

solamente de "diversión" a una pequeña burguesía que se quiere "entretener" en el local teatral, sino ser una de las bases de la coherencia y cohesión nacionales.

Por otra parte, la enorme ventaja de no ser original de un "autor importante" permite que cualquier integrante de la cofradía o grupo que las lleva a la escena haga adiciones que actualizan el texto, lo renuevan y le dan una vigencia contemporánea, a pesar de que su origen sea sagrado y como rito, tenga la obligatoriedad de la repetición. Esta característica será fundamental cuando se propongan los procedimientos para energetizar la tradición ya que nos permitirá establecer procedimientos mediante los cuales cualquier maestro, padre de familia o voluntario, simplemente, pueda realizar una versión específica sobre esquemas dramáticos establecidos. Pongo un ejemplo rápido: yo he recogido casi cuatrocientas versiones completamente diferentes de la Pastorela. Cada una de ellas perfectamente individualizada. Todas pastorelas.

LAS OCHO LÍNEAS CONDUCTORAS.

- 1.-Carnaval.- Los límites geográficos son enormes; podemos localizar adecuaciones en Chiapas y en la Sierra Tarahumara.
- 2.- Pasión.- Se localizan versiones desde Nuevo México hasta Panamá.
- 3.- Guerras Fingidas.- En su magnífico libro Símbolo y

Conquista. Rituales y teatro en Santa Fe Nuevo México²
 Ronald Grimes comprueba que desde esa remota región de la Nueva España, ahora perteneciente a los Estados Unidos, podemos rastrear representaciones de este tipo hasta Nicaragua.

4.- Gritos.- Más de cincuenta mil versiones ya que se efectúa en todas las ciudades y pueblos de México.

5. Muertos.- Su vigencia es más restringida ya que solamente las encontramos desde Zacatecas hasta Chiapas.

6. Guadalupe.- Las celebraciones desbordan los límites del actual país e, inclusive, los de la Nueva España. Han sido documentadas Apariciones de Guadalupe en Bolivia y Chile.

7.- Pastorela.- Grimes menciona que se encuentran y Santa Fé y Arizona de manera tradicional, en la actualidad y gracias a su renacimiento en los últimos se pueden localizar en California y Tejas y hacia el sur en Belice y Nicaragua.

8.- Epifanías.- Son las más restringidas de todas; con todo, se pueden localizar hasta un medio centenar de representaciones repartidas esencialmente en el altiplano central; pero la presencia de los Reyes Magos es nacional ya que nos encontramos con su Santuario en Tizimin, Yuc y varios santuarios a ellos dedicados en Jalisco, Guanajuato y Tamaulipas.

De cada una de estas líneas se desprenden cientos -y en ocasiones miles- de versiones individualizadas que ni siquiera sospechamos que existan. La enorme mayoría de ellas

²Ronald Grimes, Símbolos y rituales en Nuevo México.
 Cuernavaca, México, 1981.

se realizan con el dinero y las aportaciones de los actores que toman parte en ellas; han sobrevivido -como todo el teatro ritual mexicano- gracias al sistema de "mayordomías", de "promesas", de "mandas", de buena fé y patriotismo.

Pero a pesar de su vitalidad secular se están extinguiendo. Lo supo Higinio Vásquez Santa Ana y así lo asentó en sus libros; lo supo Vicente T. Mendoza y protestó inútilmente por ello; lo supo Luis Marquez, lo que lo llevó a llevar a la práctica el genial proyecto de realizar su prodigiosa colección de trajes regionales que ahora obra en poder del Claustro de Sor Juana.

Cada vez hay menos. Con excepción de las Pastorelas.

Cada vez son más menospreciadas. Con excepción de las pastorelas.

Cada vez más asediadas. Una de las experiencias más dolorosas de mi vida fue ésta: un doce de diciembre, vi a los integrantes de un "Carlo Mango " sentados en la banqueta en la Villa de Guadalupe. Me acerqué a preguntarles qué pasaba. Me contestó el mayordomo: " Venimos de Tlaxcala para bailarle a la virgen el Carlos Mango pero los señores policías de la entrada no nos dejan entrar si no pagamos una mordida de mil pesos para poder bailar. Nosotros traemos seiscientos pesos para nuestros pasajes de regreso y si quieren se los damos pero no quieren menos de mil y no nos van a dejar pagar la manda ". Las lágrimas de decepción que se escurrieron por el rostro moreno de ese mexicano víctima de la corrupción infima de los policías son una vergüenza para todo México. Por supuesto: bailaron y no pagaron nada por

cumplir su manda.

Pero se están extinguiendo.

Un año un capitán de Huejotzingo me dijo que ya no iba a "salir" al año siguiente porque el presidente municipal había tapado la entrada del kiosco -que es el centro de la plaza, que es el centro del universo- y que ya no quería entregar a la novia a la hora del rapto. "Le choca mucho que hagamos el Carnaval. Dice que es cosa de antes, que hay que hacer cosas modernas y que él no va a entregar a la novia en el momento del rapto. ✓" No entregó a la novia. Esto es: la autoridad constituida no sancionó la ceremonia. La sensación que prevalecía entre todos los integrantes de la solemne festividad teológica fue de una profundísima decepción. Muchos de ellos se retiraron y se vistieron de civiles antes de que se acabara todo.

Al año siguiente pedí una entrevista con el Gobernador Morales. Le supliqué que fuera a entregar la novia en el próximo Carnaval. Sonrió y muy gentilmente aceptó.

Regresé a Huejotzingo y le dije a todos los capitanes que el gobernador del Estado iba a entregar la novia en el rapto el próximo carnaval. Se creó una expectativa enorme. El año del desaire del presidente Municipal habían bailado apenas unas cinco mil personas. Todo el mundo decía que al siguiente iban a ser menos...pero llegaron otra vez cinco mil. Yo anuncié en el micrófono que iba a ser el propio gobernador del Estado Guillermo Morales Ortiz el que iba a entregar a la novia. Hubo un momento de silencio asombrado; luego, el gobernador habló muy elocuente y respetuosamente sobre la tradición del

estado de Puebla, el valor de la cultura tradicional y entregó a la novia. El júbilo de los miles de soldados fingidos fue indescriptible. Al año siguiente se presentaron quince mil personas para bailar en la celebración.

Pero se están acabando. A pesar de gobernadores sensatos -que son los menos- y en razón de Presidentes Municipales míopes -que son los más. No hay peor mexicano que ese presidente municipal, abyecta caricatura que intenta ser norteamericano despreciando a nuestra milenaria cultura. Ellos están logrando acabar con las ceremonias. Y la pobreza, y la falta de un espacio sagrado que pertenezca a la cofradía para no tener que andar limosneándole al cura el atrio de su iglesia o al presidente municipal su kiosco. Y la falta de "cuadernos" porque ya se han muerto casi todos los "maestros de cuaderno" que siguieron haciendo nuevas adecuaciones de los viejos textos hasta antes de la revolución. Y las autoridades encargadas de la cultura que creen que cultura solamente son los conciertos en Bellas Artes y la publicación de la poesía de sus amigos no hacen el más mínimo esfuerzo por encontrarle solución al problema.

Ante nuestros ojos se está desvaneciendo este tesoro cultural único en el mundo.

7.5. Los ciclos del teatro ritual popular mexicano

7.5.1. El carnaval indigena

Propongo el método de iniciar el estudio de los ciclos derivados del teatro mestizo evangelizador idolátrico por la maqueta o complejo ritual al que llamamos equivocadamente carnaval, por una sencilla razón: es detrás de esa aparentemente inofensiva celebración donde se esconden la mayoría de las ceremonias regionales de apertura del año mesoamericano como trataré de probarlo más abajo. Y digo equivocada, porque el carnaval europeo nada tiene que ver con estas complejas ceremonias.

Veamos por qué: la civilización occidental registra ciertas fiestas donde se aflojan los nudos del contrato social desde la más remota antigüedad. En Grecia, por ejemplo, algunos autores atribuyen estas fiestas de vendimia al culto a Dionisios, otros más les conceden autonomía pero en ambos casos su signo formal es orgiástico. Este tipo de fiestas son de relajación del contrato social en el que los integrantes de la comunidad se dejan llevar por la alegría, el desenfreno y la falta de respeto a la moris.

La etimología es discutida. Algunos autores le atribuyen el valor de carne-vale. Esto es: la carne impone sus derechos antes de la cuaresma. Otros más afirman que se origina de las expresiones latinas "carro naval" con la contradicción ontológica que implica: un carro es terrestre no marítimo; una nave terrestre, un carro marítimo vendría a significar lo anómalo, lo fuera de lo común. No es este el lugar para discutir cuál de ambas podría

ser la válida. Lo que importa señalar claramente es que la civilización occidental inventó estas "fiestas de locos", fiestas para romper una vez al año el contrato social, fiestas de alegría desenfrenada que en la mayoría de las ocasiones coinciden con la vendimia y la cosecha.

Obviamente, no tienen absolutamente ninguna validez teológica ni funcional dentro del calendario ceremonial católico. Sin embargo, su cercanía con el inicio de la cuaresma y su vecindad con el miércoles de ceniza en el que se celebra el rito humillatorio de la ceniza en la frente del fiel, le ha conferido durante siglos la apariencia de una ceremonia con tintes religiosos. No lo es. La iglesia católica ni siquiera lo acepta. Está fuera de su concepción.

Ahora bien, estas fiestas de locos tomaron diferentes características en las diversas regiones europeas; pero fue en la Niza de la primera mitad del siglo XIX donde se formalizó una estructura claramente definida (como ya apunté en la nota 3 del capítulo 2 de esta tesis). Niza, capital del territorio conocido milenariamente como Provençe, era un estado independiente de Francia hasta mediados del siglo pasado, exactamente igual a lo que ahora es Mónaco, su vecino. Su principal industria era el turismo, especialmente el inglés que iba a pasar el invierno en las costas mediterráneas de clima más benigno que Inglaterra. Para acogerlos se construyó un largo y hermoso malecón en el que se edificaron varias decenas de hermosísimos hoteles llenos de balcones al mar; en ese malecón llamado, precisamente, Promenade des Anglais se presentaron los diversos carros alegóricos, los

"carros-navales" organizados en desfiles ya perfectamente estructurados y organizados, mediatizando su carácter de "fiestas de locos", superficializando su original carácter sagrado. Estos desfiles se integraron con los carros propiamente dichos, rodeados de pequeñas comparsas de personas disfrazadas con un determinado tema, minúsculas orquestas ambulantes seguidas por grupos de bailarores; todo ello organizado ya como un espectáculo formal diseñado muy específicamente para ser visto con comodidad desde los balcones de los hoteles de la Promenade. Obviamente este tipo de celebraciones se encuentran mediatizadas por el afán de los organizadores de agradar a los ricos espectadores extranjeros. Se buscan y encuentran temas para los hermosos carros alegóricos que desfilan lentamente por el malecón y de ahí van naciendo los diversos asuntos "carnavalescos" que conocemos en la actualidad: la reina del carnaval con su corte, son pretexto para un magnífico carro, lo mismo el rey feo con la suya, el entierro del mal humor rodeado de personajes caricaturescos, las sirenas en sus fingidas rocas de cartón, las náyades en la cresta de olas petrificadas, etcétera.

Latinoamérica acogió con entusiasmo el proyecto desde la segunda mitad del siglo. Mérida, Mazatlán, Veracruz, en México, se adhirieron a la costumbre de los carros navales y organizaron encantadores carnavales de malecón. Lógico: era el reinado de las pequeñas burguesías generadas por caudillos como Porfirio Díaz. La "gente de razón", después de la revolución industrial se había convertido en "gente bien", los ocupantes ideales de los balcones que dan a los malecones. El estratificado mundo burgués

capitalista de la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, encontraba una encantadora forma de aflojar levemente los lazos del contrato social. Lo mismo sucedió en La Habana y en Río de Janeiro, puertos con enormes malecones que se prestaban para los desfiles.

La gente de costa, ha sido tradicionalmente bullanguera y entusiasta y cada ciudad marítima de México estableció en mayor o menor grado sus carros, sus reinas, sus princesas -y con ellas- los bailes en los casinos. El porfiriato fue el momento glorioso del carnaval provenzal en México hasta que en la década de los 70 Raúl Velasco, a través de sus programas, le inyectó nuevas energías al convertirlo en un gran aparador turístico que servía de promoción a Mazatlán y Veracruz.

Río de Janeiro se ha vuelto paradigma de este tipo de celebraciones en las que el concepto de espectáculo erótico mediatizado se adecua cada vez, más conforme avanza la colonización norteamericana del mundo, ya que presenta el prototipo de corista de Las Vegas, llena de plumas, brevisimos trajes y joyas de bisutería, como ideal de la belleza femenina. Este, pues, es el carnaval de la "gente de razón".

El carnaval mexicano es otra cosa.

En capítulos anteriores nos hemos permitido tomar un nombre para designar el sistema de calendarios, representaciones ceremoniales, juegos rituales, libros canónicos, libros mágicos que integraban el axis de las culturas mesoamericanas. Lo hemos llamado tlatecpanqui, que quiere decir el ordenador de todo. Hemos visto también que tenía adecuaciones regionales

perfectamente especificadas. A un grado tal que cada cultura en su aplicación regional hacía que el año comenzara en un día diferente. Ese inicio del nuevo ciclo en cada una de sus aplicaciones regionales se celebraba con manifestaciones exteriores ligeramente diferentes también.

Cada pueblo estaba dedicado a una determinada deidad, un "dios abogado" y las celebraciones de inicio del año de cada uno de ellos se veía modificado por la personalidad de la deidad a la que estaba dedicado el asentamiento humano. Además, estas adecuaciones se veían modificadas, también, por el ritmo de lluvias de la región, la abundancia o escasez de agua, sus recursos naturales, etcétera. Con todo, también hemos señalado antes, que cada complejo ritual del tlatecpangui tiene misteriosos hilos secretos, axis teológicos que son los que nos permiten hablar de Mesoamérica como un gigantesco tapiz cultural que, a pesar de su diversidad es, esencialmente, una unidad cultural. Yo advierto que en estas ceremonias de apertura del nuevo año, el concepto profundo que late en todas ellas es el de explosión, ruptura, "hacia afuera". A lo largo de este trabajo he calificado a las ceremonias mesoamericanas como complejos rituales o maquetas dinámicas de movimientos universales: verdaderas representaciones de momentos fundamentales del devenir universal en las que, al realizarlas, se "es", se "forma parte", se "merece" estar en este estadio de la creación. Por ello es que estas ceremonias difieren de manera tan radical de los gentiles acontecimientos "teatrales" de la "gente de razón", en los que el espectador es un pasivo participante cuya única participación

real es el aplauso con el que se premia la pericia del representador. En las maquetas teatrales mexicanas no se concibe la idea de un aplauso -inclusive sería ofensivo- por que lo que están haciendo todos los que toman parte en ese ritual; hacerlo es un "merecimiento" una obligatoriedad, una "manda". Por eso los mexicanos realizamos el complejo ritual y no esperamos aplauso, nos molestan las miradas ajenas de los turistas, sacrificamos todo nuestro patrimonio terrenal a esta obligatoriedad metafísica. Los que participan en los carnavales de la "gente de razón" se disfrazan para que los fotografien las cámaras de televisión, de cine y los aplauda la gente en el desfile. Los que participan en las ceremonias indígenas a las que la "gente de razón" les da el nombre de carnaval, rechaza las cámaras fotográficas, hace lo que hace -bailar, rezar, cantar, caminar sobre carbones encendidos, flagelarse- porque tiene obligación de hacerlo. Los investigadores Mompradé y Gutiérrez confirman lo dicho antes: "los pueblos indígenas(...) sincretizan en él sus antiguas fiestas del año nuevo, que correspondían a esta época. Sus 'nemontemi' o 'cinco días inútiles' sobrantes del calendario eran en Febrero."¹

En este trabajo hemos propuesto, también, la hipótesis de trabajo de que estas ceremonias se generan por ciclos; cada versión difiere ligera o profundamente de la siguiente, pero todas van compartiendo características que nos permiten

¹Electra Mompradé y Tonátiuh Gutiérrez, Historia general del arte mexicano, Danzas y Bailes Populares, tomo I, México, Hermes, 1981, p.111

estudiarlas como pertenecientes al complejo de manifestaciones teatral-rituales de una determinada mancha cultural. Esto es: manifestando una individualidad, ostentan características comunes. Una de esas características que yo he observado en estas celebraciones es, precisamente el concepto de "reventar", "romper hacia afuera", "explotar".

Yo supongo que desde los primeros años de la evangelización, los franciscanos permitieron que se celebrara el "carnaval" como parte de su actitud permisiva. Para ellos era una fiesta inofensiva: fiesta de locos donde cada persona realizaba locuras antes de la cuaresma.

Para los mesoamericanos correspondían exactamente a las ceremonias posteriores a los nemontemi, "a las que se adscribe, lo que no pertenece al 'mundo de los hombres verdaderos'. Por ello había hombres disfrazados de animales, de mashes (monos que sobreviven en San Juan Chamula, Chiapas), de 'muñequitos' en el carnaval de Zacatenco, Hidalgo"²; esto es: hombres disfrazados de las criaturas de los mundos fracasados antes de la creación auténtica y perdurable. En toda comunidad indígena aparecen estos seres irreales en cada carnaval; en Xochistlahuaca, Guerrero donde tiene lugar una de las maravillosas batallas de "toritos" de petate, se da una procesión de niños vestidos de mujer, en Pinotepa, Oaxaca, aparece una procesión de "negritos", - y aquí hay que hacer notar la enorme diferencia que hay entre la "comparsa" del carnaval de la "gente de razón", amigos que se

²Mompradé y Gtz, Op. cit., p. 112.

ponen de acuerdo para disfrazarse con un determinado tema y las "camadas", "cuadrillas" o "procesiones" de los carnavales mexicanos que son grupos unidos por una liga religiosa que mucho tiene que ver con el concepto de "dios abogado", que se integran como un solo cuerpo que, en realidad parecerían formar parte también del dios durante el tiempo trastrocado del carnaval.

Muchos de los carnavales mencionados por los investigadores de principios de siglo parecen haber desaparecido pero, para fortuna de la actual cultura mexicana, existen algunos todavía lo suficientemente articulados para poder ser estudiadas. De ellas, la más rica y organizada manifestación es el complejo ritual que se celebra en Huejotzingo, Puebla, en los primeros días de febrero.

La maqueta dura cuatro días y en ella llegan a tomar parte, en los diferentes roles que describimos en capítulos anteriores, miles de habitantes del pueblo y de visitantes -como tiene que haber sucedido hace 500 años.

Si el lector recuerda la ceremonia de Camaxtli glosada en las descripciones de Durán y descrita en el capítulo 4, observará las acciones de caza que parecen reproducir de manera ritual los movimientos astrales. Le ruego trate de imaginarse a Huejotzingo de esa manera: vista desde el aire como una gigantesca maqueta en movimiento, ya que la única manera de desprenderse de la visión folclorista es asistiendo a la ceremonia presa de la acción de alucinógenos o alcohol o tratando de ver esta gigantesca representación cósmica suspendido a mil metros sobre la población.

Observará primero que pequeñas ceremonias de diversas indoles empiezan a aparecer como brotes de pequeños manantiales en los grandes patios de las casas pueblerinas. Ahí se están reuniendo los "contingentes" de franceses, turcos, zacapoaxtlas, los zapadores franceses con camisa azul y pantalón rojo y su sonrosada máscara con barbas europeas; los apaches -vestidos con una falda y tocado de plumas- los zuavos de grandes tocados, máscaras con barbas y un chal o mascada floreada sobre los hombros. Si logramos desprendernos por un momento de la concepción de la "gente de razón" que ve en estas representaciones inditos pintorescos que se visten con humor involuntario, y los observamos con los ojos indígenas advertiremos guerreros vestidos de manera ritual y estremecedora para una gigantesca guerra fingida, guerra que, a su vez, estará representando el enfrentamiento de los potencias universales. Y permitaseme señalar aquí la enorme diferencia entre el concepto del dios europeo y el mexicano. Para nosotros, los indígenas mexicanos el dios no es una representación personal de un héroe divinizado sino la representación de un proceso de transformación universal. De ahí que nuestros dioses tengan tres o cuatro nombres diferentes que están señalando diversos momentos de ese proceso de transformación: Quetzalcóatl-Ehécatl-Xólotl, son un enorme proceso de transformación universal: el crecimiento de la larva que es Xólotl, hasta el momento de esplendor de Quetzalcóatl, proceso presidido por la movilidad de Ehécatl que - traducimos como viento-. Así se van uniendo los hombres que se integran como contingente que son parte del dios que representará

en el momento culminante de la maqueta el gran proceso de transformación.

En cada una de estas casas los guerreros "velan" sus armas. (Otra vez el peligro de sonreír). El general les dirige una arenga guerrera. Claro, cuando las guías de turistas nos dicen que el general francés se dirige a los indígenas en un galimatías entreverado de palabras francesas como mademoiselle o Paris una sonrisa paternalista aflora a nuestros rostros. Cuando se vela con ellos toda la noche embriagándose con pulque o masticando ololiuqui, ese aparente galimatías adquiere un sentido profundísimo que despierta los más íntimos estratos de nuestra psique individual para integrarnos al gran proceso de guerra universal que entre todos vamos a representar.

La energía se une durante esa noche de vela, todos nos transformamos en una entidad muy semejante a los 400 tlaloques o a los 400 surianos hermanos de Coyolxauhqui. Finalmente somos uno; una entidad metafísica dentro del gigantesco combate ritual que se representará en ese gigantesco escenario múltiple que es la plaza de Huejotzingo. El lunes a las seis de la mañana los contingentes, ya vestidos con sus maravillosos trajes rituales de guerreros implacables que forman parte de una entidad implacable universal, esperamos el primer rayo de sol que habrá de brotar de entre los dos volcanes. En ese momento las bandas se soltarán tocando aires marciales como "Las tres pelonas" o "La Adelita", todos nos lanzaremos a bailar desenfrenadamente entre las tumbas. Ante dos o tres sepulcros nuevos hay dos o tres mujeres vestidas de negro de arriba a abajo. Son las viudas de

los dos o tres guerreros que murieron el año pasado durante la celebración. Cada año mueren dos o tres guerreros durante el ceremonial. Algunos de ellos dicen que por casualidad, que porque alguna de las balas de salva los alcanzan accidentalmente y mueren; otros dicen que esas muertes son necesarias para el carnaval. Las mujeres hieráticas tienen frente a sí una cazuela llena de enchiladas con mole. Los guerreros al danzar sobre las tumbas pasan cerca de las cazuelas y arrancan una enchilada, se manchan los blancos guantes con el rojo sangriento del mole que cubre al maíz, nuestra carne, según nuestros abuelos indios; ya nadie recuerda qué quiere decir esta estremecedora ceremonia en el cementerio. A mis preguntas responden de diferentes maneras: "les bailamos a los muertitos", "porque sí", "pues es que ahí empieza". Del cementerio la procesión se dirige solemnemente a la plaza de armas. Los chales de los franceses, las mascadas que adornan las espaldas de los guerreros ¿son una casualidad? ¿Qué no lo habíamos leído con horror en Sahagún: cómo los guerreros sacerdotes se adornaban con la piel del desollado? ¿Qué tienen que hacer esas mascadas de adornos multicolores como una piel desollada? ¿Que tienen que comer los guerreros en el cementerio una enchilada formada de maíz-carne y de mole rojo como sangre? Las lecturas pueden ser múltiples. Deben ser múltiples. El rito -como vimos en el capítulo 2- tiene implicaciones sociales, grupales, pero, sobre todo, personales. Yo tengo todo el derecho de pensar que la mascada de los danzantes es un recuerdo de la piel del desollado en la fiesta de renovación de Xipe Totec. Tengo todo el derecho de pensar que esos muertos de cada año son

un vago recuerdo del sacrificio y que esas enchiladas enrojecidas son una forma de comunión prehispánica. Otra persona tiene todo el derecho de pensar que estos actos son gratuitos, que realizan los indígenas para que la "gente de razón" se divierta y les tome fotografías.

Son rituales.

Múltiples lecturas: múltiples funciones.

Ahora sí, en la plaza todo será menos misterioso: se representará una obra de teatro o casi una obra de teatro: el bandido generoso Agustín Lorenzo, al frente de una gavilla de bandoleros quedará prendado de la belleza de la hija del comendador francés, le enviará mensajes amorosos con un propio hasta convencerla de que huya con él. Ella lo hará saltando el balcón del palacio municipal entregada por el presidente municipal y, en ocasiones, por el propio gobernador del Estado, y ante miles de espectadores. (Hasta hace unos cuantos años era un hombre el que representaba el papel de la novia). Agustín Lorenzo se la llevará en su caballo, el comendador organizará un ejército y se dará la primera batalla gigantesca: miles de hombres marcharán por las calles disparando sus fusiles de salva, creando el efecto más asombroso de "explosión hacia afuera" que implica el cambio de ciclo: ruptura, guerra, explosión de lo nuevo. En el ciclópeo contexto creado por hombres bailando y disparando durante varias horas se establece la maqueta en movimiento. Los novios se casan mientras la segunda batalla se da alrededor de ellos. El ejército del Comendador cerca el lugar donde se esconden los novios. Agustín pelea con su suegro hasta que, éste quemó la casa donde

se ha dado la ceremonia de casamiento. Obviamente la quema de la casa a la mitad de la plaza creada por los franciscanos basándose en la gigantesca plaza prehispánica, puede tener varias lecturas también: un incidente encantador dentro de la obra representada, o bien un movimiento de purificación o bien un homenaje a Xiuhtecuhli. Lo indudable es que el recurso escénico de quemar realmente las escenografías es anterior a la llegada de los españoles.³

En tanto que esto sucede, en el kiosco que se encuentra en medio de la plaza -en el quincunce deberíamos decir- se celebra una sencilla y tranquila "boda de inditos". Por favor, vuelva usted a ver desde el observatorio de Cantoya: un gigantesco cuadrado -la plaza- que de hecho representa el universo con sus cuatro rumbos cósmicos, inundada por ese fenómeno de explosión ocasionado por miles de actores; en él se suceden batallas, raptos, incendios, asesinatos, asaltos. Seres informes aparecen en bandadas, "cavernarios", niños púberes casi desnudos y manchados de tizne- exactamente como los sacerdotes de Tezcatlipoca- que aullan por la plaza, entidades guerreras se enfrentan representando la gigantesca guerra universal; pero en el centro -en el quincunce- en el centro del universo una tranquila boda se sucede rodeada de ese caos. ¿Qué figura poética teatral más bella nos ha heredado Esquilo o Shakespeare? ¿Qué teatro más grandioso existe en el planeta Tierra? ¿Qué

³En la adecuación de la misma ceremonia que se celebra en la ciudad de México, en el Peñón de los Baños, el bandolero es apresado por el comendador y ahorcado. Una confirmación más de la hipótesis de los ciclos.

representación más rica, más estremecedora, más llena de lecturas diversas podemos encontrar en el teatro mundial? ¿Qué tradición teatral más rica existe? Leamos a Sahagún y a Durán y veremos las representaciones de Huejotzingo. Y es lógico que haya sido en esa población donde se haya mantenido esta prodigiosa riqueza cultural. El mayor adoratorio de Quetzalcóatl era Cholula, apenas a unos kilómetros; el "dios abogado" de Huejotzingo, Camaxtle, era honrado con un complejísimo sistema ritual aparentemente cazador pero de hecho agrícola y astral también descrito prolijamente por Durán.⁴

A unos kilómetros de la ciudad de México una maqueta teatral de riqueza única en el mundo y resultado de tres mil años de tradición teatral ritual es calificada por la "gente de razón" como un "pintoresco carnaval". ¿Qué tendrá que ver la ceremonia de purificación chamula --celebrada en esta época y torpemente llamada también carnaval- en la que cada miembro de la comunidad debe atravesar un camino de llamas para poder iniciar el nuevo ciclo de manera purificado con los encantadores carros navales alegóricos de Niza? ¿Qué tendrá que ver la prodigiosa representación ciclópea de Huejotzingo, reproducción de la culturización del universo ya que el proceso universal caótico adquiere sentido por la boda tranquila que representa la cultura humana como centro de un universo en explosión, con el "entierro del mal humor" y "la reina y su cortejo de amor" de los

⁴Fray Diego Durán Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme, México, Porrúa, 1967, capítulo VII, p. 71 en adelante

carnavales de la "gente de razón"? ¿Qué tendrá que ver con los paragueros de Tepeyanco en Tlaxcala con sus enormes tocados de plumas que bailan ritualmente, repitiendo las mismas figuras durante seis o siete horas y al repetir los movimientos de los astros en el universo, culturizan el universo: le dan sentido. Lo instrumentalizan, con las comparsas jarochas ?

Esto es: el universo del mexicano tiene un sentido porque el hombre, en su relación con la metafísica se lo entrega. Es la humanidad en su enfrentamiento con los procesos de transformación del universo -llamados torpemente dioses por los españoles- la que le da sentido y razón a ese universo poblado por fuerzas metafísicas que tienen sentido porque el hombre existe. ¿Hay representaciones teatrales en el mundo europeo más importantes para la comunidad que éstas? Y hablo solamente de una de ellas, Y así como el complejo ceremonial, ritual, teatral de Huejotzingo, existen cientos de ceremonias de apertura del nuevo año, del nuevo ciclo en todo nuestro territorio. Pienso en los chinelos de Tepoztlán que con sus gigantescas túnicas de terciopelo representan también deidades en el devenir universal. O los "catrines" de Tlaxcala... cientos de ceremonias que reproducen seriamente procesos universales, que forman parte de una tradición teatral de tres mil años, que son realizadas con el más puro fervor religioso por el puro merecimiento de ser humano y con ello darle sentido al universo. Un universo al que los seres humanos le han dado razón y coherencia. ¿Qué tienen que ver estas ceremonias profundas, misteriosas, llenas de sentido metafísico con los carnavales de promoción turística de " SIEMPRE

EN DOMINGO"? El programa de Raúl Velasco es un producto de "gente de razón". Será la "gente de razón" la que diga si es bueno o es malo. Son dos órdenes de pensamiento diferentes.

Quiero mencionar a este respecto un libro notable: La celebración de nuestro juego. El Carnaval Chamula, un sincretismo religioso⁵ del profesor Mario Aguilar Penagos publicado por el Gobierno de Chiapas. En él, Penagos realiza el estudio crítico más rigorista que yo conozca de los orígenes y significación del carnaval mexicano chamula.

Parte el autor de una discusión académica sobre la estructura calendárica mesoamericana; después analiza los ritos del ciclo agrario, sigue adelante y describe el rito de Tajimolitic y se detiene especialmente en los actores de la representación:

el "bajbin"
 los "mesabiles"
 los "pasiones"
 los "yajualtiquiles"
 los "mashes"
 Camazote "el vampiro celestial"

Continúa y explica la estremecedora ceremonia; nos habla de los días rituales ceremoniales, los significados profundos de "las carreras", "las ocupaciones de las esquinas de la plaza", "los alimentos rituales iniciatorios", "la embriaguez y el griterío tumultuario", etcétera. Espléndido trabajo que viene a llenar

⁵La celebración de nuestro Juego, "El Carnaval Chamula, un sincretismo religioso", Mario Aguilar Penagos, Gobierno del Estado de Chiapas, 1992

una necesidad para todos aquellos que nos interesamos seriamente en el estudio y conservación de estas maravillosas ceremonias. A la misma magnífica raza pertenece el extraordinario trabajo del gran antropólogo Jacques Galinier, La mitad del mundo (Cuerpo y cosmos en los rituales otomies)⁶.

Este monumental estudio dedica cien asombrosas cuartillas al estudio pormenorizado del carnaval otomí, el que según Galinier, "por su intensidad dramática y la riqueza de sus símbolos se destaca vigorosamente entre las otras ceremonias. Presentaré seis diferentes versiones del carnaval otomí...cada pueblo, cada ranchería alberga variantes"⁷ Este espléndido estudio de Galinier recoge, entre un material que podemos calificar de teatral, verdaderamente enorme, una oración otomí que describe cómo nació el carnaval.

"Fue en Navidad que nació el divino niño.

Se le bautizó el día de año nuevo

después se dirigió hacia un cerro

fue ahí para observar el juego que se desarrollaba al fondo del lugar de los muertos.

Miró. Los diablos se pusieron a perseguirlo.

Hasta que llegó la Semana Santa

lo alcanzaron.

En esa fecha lo mataron.

⁶La mitad del mundo, Cuerpo y cosmos en los rituales otomies, Jacques Galinier, UNAM, México 1990

⁷ Op. cit., p. 334

Lo remataron sobre la cruz
Lo clavaron
Lo enterraron enseguida
Llevaron un gallo
para que cantara
Pero no cantó tan pronto
No antes de que el divino niño llegara a la mitad del cielo
Los diablos interrogaron al gallo a su regreso
Le preguntaron entonces
¿Porqué no cantaste?
Lo golpearon y todas las plumas se pusieron a volar.
Volaron, de veras, unas tras otras, las plumas del gallo.
San Miguel, el Señor Santiago y San Jorge, se enojaron de ver
lo que había sucedido.
Levantaron sus machetes sobre los diablos.
Estos pidieron perdón al venerable gran señor
quien dio entonces su consentimiento
para que, de ahí en adelante, existiera el carnaval."⁸
Me detengo. Esta sola cita de Galinier nos abre perspectivas tan
insospechadas que me llevarían demasiado lejos. Pero le agradezco
primero, la confirmación a la teoría de los ciclos -una de las
hipótesis de trabajo fundamentales en esta tesis; segundo, la
confirmación a la hipótesis que detrás de la máscara del inocente
Carnaval se esconden ceremonias mesoamericanas de primerísima
magnitud; y tercero, la confirmación a la hipótesis de trabajo

⁸ Op. cit., 338.

de que cada uno de estos complejos ceremoniales necesita una investigación sistemática y seria para poder entregarnos su sentido.

Si el Teatro Ritual Popular Mexicano encontrara más profesores Penagos y más investigadores como Galinier, que durante años se dedicaran a estudiar seriamente los "carnavales" de toda la república quizás descubriríamos la forma de evitar que se perdieran. Por ejemplo, en el "carnaval" de Tepoztlán que representan realmente los misteriosos "chinelos" ? ¿Y el maravilloso "toro" de Tenajepa en Chiapas: un hombre con una máscara de palma que le cubre totalmente el cuerpo, rodeado totalmente por personajes vestidos de rojo ? ¿Y porqué celebrar a Cuauhtémoc en Ixcateopan en martes de Carnaval ? ¿Y la muñeca de trapo que debe llevar el Presidente Municipal de Mezcala en Guerrero encabezando el desfile de niñas vestidas de blanco ? ¿Y el caballo de madera llamado "macho-mula" de Xochistlahuaca al que deben seguir los hombres embozados con paliacates rojos y vestidos con blusas de mujer? ¿Y porqué los habitantes de Tehuatlán deben pintarse el cuerpo de negro y utilizar las trompetas de metal mientras que pelean a saltos rítmicos ? ¿Y porqué en Ahuacatitlán deben bailar simultáneamente los apaches gritando, las muchachas vestidas de pastoras y los hombres de Tecuanes ? ¿Y qué quiere decir la danza de San Garabito que debe realizarse de manera paralela a la de los "cinco locos" en Almoloya del Río ? ¿Y porqué los "arrieros" de Ocoyoacac tienen tanto diálogo que no paran de hablar en horas mientras que los

"arrieros" de Morelos no dicen nada en el martes de Carnaval? ¿Y las corridas de "toros" de Copándaro en Michoacán donde los toros están hechos de carrizo, palma y tela y son "toreados" por las "maringuillas" que son hombres vestidos de mujer ? ¿Y las "viejitas" de Cacahuatpec en Oaxaca que son hombres vestidos de mujer representando el papel de las "abuelitas" que nos recuerda a la vieja abuela Toci representada por un hombre ? ¿Y porqué a estas "viejitas" se les baila la danza del tigre -Tezcatlipoca era el tigre nocturno- y la de las tortugas y la de las mascaritas ? ¿Y en San Juan Colorado en Oaxaca porqué cuatro grupos de danzantes distribuidos hacia los cuatro rumbos cósmicos danzan cada uno de ellos un episodio diferente: la caza y la muerte del tigre, la boda de los inditos, el bautizo del niño grande y la pelea de dos gallos negro y café ? ¿Y en Zaachila, Tehuantepec, de dónde viene la maravillosa batalla entre los curas y los diablos, en la que los diablos usan látigos para latigar realmente a los actores que impersonifican a los curas y éstos se defienden con cruces de madera y baldes de agua ?⁹

Los complejos ceremoniales de Huejotzingo y de Tepoztlán y de Zaachila son teatro ritual porque representan dioses, procesos, seres humanos, animales, interviniendo en tramas dramáticas perfectamente estructuradas, portando un vestuario especial, en un espacio excepcionalizado, con una escenografía corporea, recitando textos y parlamentos lógicamente

⁹Mucho del material utilizado en esta partado ha sido glosado de la magnífica investigación de Electra Mompradé y Tonatiuh Gutiérrez citada ya varias veces. Gracias.

estructurados, con una anécdota general contada de manera maestra, con un tema perfectamente discernible, con una música especial, con un movimiento escénico claramente establecido.

¿Solamente porque no es teatro "a la europea" le negaremos su condición teatral? Es teatro y es ritual y es popular porque lo realiza el pueblo y es mexicano por que es el resultado de tres mil años de tradición mexicana: Teatro Ritual Popular Mexicano.

La comparación entre la muy complicada versión de Huejotzingo y la más simplificada del Peñón de los Baños nos proporciona un esquema dramático fácilmente manejable:

- 1.- Desfile de todos los participantes.
- 2.- Ceremonias preparatorias. (muchas de ellas totalmente secretas).
- 3.-Presentación de los varios personajes: Comendador, Agustín Lorenzo, la "novia", el Tierra adentro, etc. por medio de canciones, bailes, desfiles, etcetera.
- 4.- Asalto a la tienda o actividades delictuosas de Agustín Lorenzo y sus secuaces.
- 5.- Enamoramiento de los jóvenes.
- 6.- Intercambio de mensajes.
- 7.-Rapto.
- 8.- Primera gran batalla perseguiéndolos.
- 9.-Matrimonio en las montañas.
- 10.-Segunda gran batalla.
- 11.- Quema de la casa donde se realizó la noche nupcial.
- 12.-En Huejotzingo, huida de la pareja y perdón; en el Peñón de

los Baños prendimiento de Agustín Lorenzo y ahorcamiento.

13.- Paces de los ejércitos en diversas ceremonias viriles como beber de la misma botella, comer juntos, bendición de las armas, etcetera.

14.- Disolución de los ejércitos.

Este sencillo esquema se aplica lo mismo a la adecuación multitudinaria de Huejotzingo que a la muy reducida de Talpizahuac de la que tendré oportunidad de hablar a largo en el siguiente capítulo.

7.5.2. La "pasión" indígena.

Ya Don Higinio Vásquez Santa Ana, uno de nuestros campeones en la investigación sobre el corpus del teatro ritual en la década de los veinte, 'plantea en su libro "El Carnaval" que prepara una investigación para averiguar de qué fiesta prehispánica habría nacido qué fiesta mexicana.

Nunca lo publicó.

De hecho nunca terminó el trabajo prometido porque descubrió que resultaba imposible. Absolutamente imposible sería el tratar de descubrir si realmente la ceremonia de Panquetzalistli pudo sobrevivir en la "Epifanía" o si Tóxcatl sobrevivió en la "Pasión". No. Se heredó el impulso del Tlatecpanqui pero no sus manifestaciones exteriores.

De los grandiosos cuarenta complejos rituales que lo formaban nació una ritualística indoeuropea formada por diversas obras, danzas y representaciones que, con el tiempo se convirtieron en ciclos de representaciones, danzas y obras rituales que contenían las líneas secretas, escondidas de sus antecesoras milenarias, tanto las mesoamericanas cuanto las occidentales. "Especialmente en el campo y más aun en los pequeños pueblos, las fiestas abarcan costumbres y actitudes de cientos y aun millares de años de existencia, que son llevadas a veces a cabo por toda la comunidad actuando como un clan...en algunos pueblos todavía es costumbre anunciar que la fiesta va a

¹ EL CARNAVAL, Higinio Vásquez Santa Ana, Portada de Roberto Montenegro, fotografías de Luis Márquez, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1931.

comenzar tocando el tambor y la chirimia, como se hiciera en el México antiguo"² Nos dicen Electra Mompradé y Tonatiuh Gutiérrez al referirse a la antigüedad de los antecedentes del actual Calendario de Fiestas.

Uno de esos antecedentes es la línea mítico-ritual de la "muerte y resurrección del dios como merecimiento para que los seres humanos puedan seguir existiendo como centro del gran plan universal".³ No otra es la historia del dios doliente Nanahuatzin que se lanzó a la muerte por cremación en la mítica Teotihuacan para que naciera el sol y los seres humanos pudieran sobrevivir. De esa noción de que los dioses podían transformarse, morir, para beneficio de los seres humanos, nació un sistema de correspondencias entre los mismos dioses y los macehualtin los seres humanos: "merecidos por los dioses". Los dioses sufrían un destino de transformación en función de los seres humanos: los seres humanos sufrían un proceso de transformación, también, en función de los dioses. Simbiosis teológica.

Obviamente cuando nuestros abuelos mesoamericanos conocieron la historia del dios Cristo que se dejaba torturar y matar para que los seres humanos pudieran alcanzar la vida eterna, el concepto resultó enormemente familiar. El ciclo ritual de la

²Electra L. Mompradé y Tonatiuh Gutiérrez, Historia General del Arte Mexicano, México, Editorial Hermes, 1981, p97.

³ Cfr. cap. IV.

muerte de Cristo y su correspondiente resurrección fue aceptado de inmediato por varias razones:

1.- El mito de Cristo, como se ha visto en el capítulo tercero, es tan flexible que permite cientos de reinterpretaciones en el mundo entero. En nuestro país lo ha sido decenas de veces.

2.- Del Domingo de Ramos al Domingo de Resurrección se presenta un movimiento perfectamente definido. En términos aristotélicos de teoría dramática podríamos decir que se da una peripecia perfecta: del triunfador Jesús que es recibido con palmas, al divino preso, al crucificado y al resucitado se da ese "cambio de fortuna" que Aristóteles toma de "Edipo rey" como paradigma de la peripecia dramática.

3.- De este proceso universal surgen diversos tratamientos icónicos que pueden, a su vez, ser interpretados como momentos cruciales del proceso de transformación: Cristo en palmas, la última cena, el lavatorio, la oración en el huerto, el beso de Judas, el prendimiento, la visita de las siete casas, el divino preso, el cargador de la cruz -símbolo de los cuatro puntos cardinales, el crucificado, el resucitado.⁴

El antropólogo Enzo Segre en su estudio sobre la Semana Santa en la región náhuatl de la sierra de Puebla, descubre con perspicacia que "La victoria de Cristo, el hombre dios, sobre

⁴ Ya hemos señalado el carácter sagrado de la cruz en Mesoamérica. Es el "quincunce": símbolo de los cuatro rumbos cósmicos y al centro el paso a los trece cielos y los nueve inframundos. Por tanto es símbolo del universo. La lectura mexicana de la figura de Cristo cargando la cruz en el Calvario, es la del dios doliente que lleva a cuestas el universo entero, como el más perfecto de los

la muerte, su sacrificio y su resurrección, la fuerza vivificante de su sangre se unen en una tradición astral y agrícola. Cristo es Nanahuatzin (Dios sifilitico, doble de Quetzalcóatl; que se sacrificó en la hoguera y se convirtió en el sol, que pobre y ulcerado, se arroja a la hoguera y resurge de su sacrificio como sol). Cristo es Xólotl-Quetzalcóatl que desciende a los infiernos, triunfa sobre la muerte y salva a los hombres. Cristo es Centéotl el joven maíz de cuya sangre se nutren los hombres. La sangre de Cristo redime como la sangre de la víctima precolombina que nutre al sol. Cristo es Xipe Totec, el dios desollado, de cuyo sacrificio renace la naturaleza. Cristo es Xochiquetzal, que regresa del viaje invernal a los infiernos y produce la primavera." Y yo me permito añadir: Cristo, en su advocación del Sagrado Corazón de Jesús, que es uno de los iconos más populares en la imaginaria mexicana, es un dios con el pecho abierto y el corazón en el proceso de salir por los aires.

Observado desde ese punto de vista, Cristo -como la Virgen de Guadalupe-, según ha probado sobradamente el presbitero católico José Luis Guerrero⁵ -resulta ser un asombroso compendio de elementos indígenas y occidentales.

4.- Quiero señalar que lo que resulta más importante desde el punto de vista de este trabajo dedicado al

"merecimientos" en honor de los seres humanos.

⁵José Luis Guerrero, Flor y Canto del Nacimiento de México, México, Cua del Arzobispado de México, 1984. Existen varias ediciones.

teatro mexicano- es la transformación teológica del Domingo de Ramos al Domingo de Resurrección que resulta ser una representación de un vertiginoso proceso universal de transformación que lleva de la vida a la muerte y a la vida de regreso. Esta representación es el axis de los cientos -me atrevería a decir casi miles- de manifestaciones de la ritualística indoeuropea que se suceden desde Sonora hasta Chiapas. Aunque -aparentemente- la Semana Santa de los mayo no tiene nada que ver con la Semana Santa chamula, encontraremos que más allá de las adecuaciones culturales del tlatecpanqui en cada uno de los diversos núcleos culturales, esa reproducción del proceso señalado antes (vida-muerte-vida) será una de las constantes que integre las múltiples ceremonias mexicanas que se agrupan bajo el nombre genérico de "pasión".

5.- Para los habitantes de Mesoamérica en el siglo xvi mexicanos los términos romano, judío, fariseo, apenas podían tener connotaciones icónicas y, muy difícilmente, históricas.

Esto es, si en la actualidad para un indígena mexicano el imperio romano y el sometimiento de las tribus palestinas es algo tan remoto que ni siquiera puede llegar a entenderse, imaginemos lo que sería para el indígena del siglo XVI todavía totalmente inmerso en la cultura teológica en la que había sido educado. Un romano apenas es la encarnación de la violencia, la virilidad y el ánimo beligerante; además tiene casco, un casco adornado por plumas. Si se nos prohíbe usar penachos que indican el status guerrero, qué mejor sustituto para el tan

codificado atuendo mesoamericano que el traje y el rol del romano cuyo dominante es el casco adornado con plumas también que está indicando un status guerrero?

Y los fariseos. ¿Quién podría llegar realmente a entender la diferencia de casta dentro de la sociedad judía desaparecida mil quinientos años atrás? La expresión Fariseos sólo vendría a representar "usador de enormes sombreros negros, túnicas negras, aditamentos negros, largos pelos negros," tan cercanos a tocados, capas, tilmas, maquillajes y aditamentos negros dedicados a Tezcatlipoca el dios nocturno.

Escuchemos de nuevo a Segre:

"Quetzalcóatl es, según sus funciones, Xólotl, Ehécatl, Nanahuatzin, Venus, estrella de la mañana (...) Así, en las iglesias indias, durante la semana santa Cristo en el asno del domingo de ramos, Cristo en la prisión, Cristo flagelado, Cristo en la procesión, Cristo en la Cruz, y Cristo en el sudario, no son únicamente momentos sucesivos en la historia de su sacrificio, sino que representan símbolos diversos y autónomos del drama del hombre y el cosmos.⁶ En la Pascua cristiana se conmemora el recuerdo de su triunfo sobre la muerte, logrado una vez por siempre; en la pascua de Cristo-Sol se celebra un rito anual que garantiza la reproducción".

Y lo mismo sucede con los "judíos" que no pueden tener ningún tipo de realidad histórica para el indígena del siglo XVI que no sea la definición del franciscano de "los que mataron a

⁶ Op. cit., p. 42.

Cristo", un grupo formado por 400, como los hermanos de Coyolxauhqui, como los 400 tlaloques, como los 400 españoles que acompañaban a Cortés. Esos "judíos" son, sencillamente, criaturas que matan al dios hombre, por tanto serán apenas proyectos de hombre, lo mismo podrán enmascararse como roedores que como changos, como animales que como villanos... según de la imaginación de cada comunidad en su adecuación teológica de la maqueta ritual en movimiento, teniendo como gran director escénico al sacerdote que escucha todavía, la cada vez más remota voz del "dios abogado". Por ello los "romanos" son muy semejantes en todo nuestro territorio cultural ya que el arquetipo del "macho", del "cabrón" es muy semejante en todo nuestro territorio y en toda comunidad siempre habrá una respetable cantidad de hombres que quieran ostentar ese status de "héroes guerreros". Por ello los "fariseos" serán tan diferentes en todo nuestro territorio, ya que, como seguidores de Tezcatlipoca, el dios de las transformaciones, de los "nahuales" podrán cambiar de forma con una enorme rapidez según sea la región y la comunidad; así como los míticos "judíos", que representan a los enemigos del dios sol, adquieren formas específicas en cada región y, muchas veces, en cada pueblo.

5-. Antes he señalado que mi visión del ritual bautizado por Sahagún y contemporáneos como "sacrificio humano" tiene un carácter radicalmente diferente del que le atribuyera la iglesia católica durante el siglo XVI -y hasta el XVIII, recordemos a Clavijero.

Todas las culturas de la humanidad se han visto llevadas a inventar los "rituales de pasaje" que permiten que un ser humano "pase" de un estadio vital a otro, esto es, de una categoría ontológica a otra. Aunque para la mentalidad occidental resulten escandalosos y repugnantes, los llamados "sacrificios humanos", eran rituales solemnes, majestuosos, terribles, si, pero con un altísimo contenido teológico, mediante los cuales un ser humano "pasaba" del estadio meramente humano al del dios. Si, para Sahagún y seguidores el procedimiento ritual mediante el cual un ser humano materialmente se convertía en Xipe Totec a través de experiencias radicales -y que a los ojos europeos parecían monstruosas- resultaba absolutamente ininteligible. A los ojos de quien vivía enteramente sumergido en esa cultura teológica, podría resultar aterrador, milagroso, sacudidor del alma pero parte del proceso cósmico para el que había sido entrenado toda su vida⁷. No olvidemos que cada uno de los habitantes de Mesoamérica vivía además, literalmente, entre los dioses: Tezcatlipoca se paseaba durante un año completo por las calles de Tenochtitlan, mientras que Quetzalcoatl lo hacía durante cuarenta días y el ixiptla de nuestra abuela Toci

⁷A pesar del cuidado que pusieron los cronistas españoles para señalar siempre de manera peyorativa este tipo de rituales de pasaje, en algunas ocasiones no pueden dejar de señalarlo como es el caso de Durán al describir la ceremonia celebrada en Huejotzingo en honor de Camaxtle "Uno de los sacerdotes...muy antiguo y ya de días, el cual él mismo se ofrecía a ello...a trueque de la honra de aquel día y de ser adorado como el ídolo o como dios... (era muerto)"
Fray Diego Durán, op. cit., p 73

convivia con las mujeres en el mercado, mientras otro dios paseaba solemnemente por la Plaza Mayor: Moctezuma.

Para nuestra sorpresa, Cristo vive, exactamente, un proceso semejante: mediante el complejo ritual -maqueta de movimientos universales- que van del Domingo de Ramos al Domingo de Resurrección sufre exactamente un ritual de pasaje de esta naturaleza: de ser un ser humano, mediante las terribles experiencias rituales de la flagelación implacable, de la humillación total, del esfuerzo físico titánico de arrastrar la cruz y de la crucifixión, llega a convertirse en dios. Esto es: en pleno 1992 en la ciudad más grande del mundo un ixiptla se sigue paseando por el adoratorio del Cerro de la Estrella, aquel en el que se celebraba la ceremonia del fuego nuevo cada cincuenta y dos años, para convertirse durante unas cuantas horas en el dios, según lo demuestran los preparativos confidenciales en los que se le exige al actor que lo representa una conducta ritualizada. Exactamente igual que al ixiptla que a través del terrible proceso de "chamuscamiento" - esto es: un procedimiento ritual- descrito con detalle por Sahagún, y de la muerte ritual llegaba a convertirse, literalmente, en Xipe Totec, de forma tal que su piel es la piel del dios que habrá de vestir el sacerdote correspondiente durante el periodo ritual de permanencia del dios en la tierra.

Entre los múltiples hechos que deben haber convertido los primeros años del contacto cultural en un periodo de enorme confusión teológica, éste debe haber ocupado un lugar

importante. Qué contradicción: los teopixque frailes de Quetzalcoatl, los franciscanos, prohibían el ritual de pasaje mediante el cual el ixiptla se convertía en el dios Xipe-Totec o Tezcatlipoca y, sin embargo, permitían y prohijaban la representación de la transformación de Quetzalcoatl de mero hombre en dios, hurtándole al ixiptla que lo representaba, el privilegio más alto: el convertirse realmente en dios, transformándose en el ritual cruento de pasaje.

6.- Ometéotl en sus manifestaciones duales era el gran protagonista del tlatecpanqui original. Pienso que esta oposición entre los dioses gemelos complementarios y contradictorios fue heredada por la mayoría de los ciclos ceremoniales perteneciente al teatro ritual popular mexicano. En los múltiples complejos rituales que conocemos bajo el nombre genérico de "pasión" podemos encontrar rastros de ese enfrentamiento entre Quetzalcóatl: el dios sol que renace y regresa de los infiernos y Tezcatlipoca, el oscuro dios nocturno.

Por ello, las figuras de los fariseos y judíos serán fundamentales para las representaciones teatrales de este drama cósmico, de esta maqueta en movimiento de un complejo fenómeno universal: la muerte y resurrección. Será en los cientos de versiones del complejo ceremonial que se dan en toda la república donde podremos apreciar con mayor claridad el concepto de "adecuación" regional según las características de la mancha cultural. Será en estas versiones donde también

podremos apreciar la diferencia que se da entre el "teatro de la gente de razón" y el "teatro ritual popular mexicano". Obviamente las versiones de la "gente de razón" las podremos rastrear con facilidad en las celebraciones oficiales de la iglesia católica desde su establecimiento formal en la década de 1530 en adelante. A partir de ahí, la piadosa representación del Domingo de Ramos, el divino preso, las lágrimas de la virgen, el sermón de las siete palabras, la resurrección, etc las podremos encontrar desde las celebraciones franciscanas realizadas en Cuernavaca: "El antiguo manuscrito franciscano que copió el padre Pichardo en Cuernavaca da noticia de dos obras que se representaron en esa villa en fecha muy temprana (¿1535-1540?)".⁸ Este tipo de representaciones piadosas, pías, ejemplares, establecidas dentro de un contexto oficial, regido por leyes españolas y buenas costumbres criollas se siguieron dando durante los siguientes cuatro siglos. Disponemos de innumerables testimonios de este tipo de representaciones católicas y "decentes". Luis Reyes de la Maza nos lleva de la mano para señalar estas representaciones en el siglo XIX: "En el Teatro Nacional Eduardo González presentó (...) el 19 de marzo de 1871 el drama sacro 'en seis actos y varios cuadros' titulado 'El redentor del mundo' en donde el propio Eduardo hacía de Cristo. La obra estaba bien montada y bien actuada y en ella Concha Méndez hizo una María Magdalena que causó sensación.

⁸ Fernando Horcasitas, El Teatro Náhuatl, Unam, 1974.

Sin embargo el arzobispo recomendó la 'no asistencia' ya que el actor González tenía hijos. Tal prohibición desató airados comentarios en la Prensa. Según consigna Reyes de la Maza el crítico Nathaniel en el periódico El Siglo XIX, el 26 de marzo escribió:

'Durante la representación el público guardó un religioso silencio y los pañuelos acudían con frecuencia a detener las lágrimas que, involuntariamente, saltaban de los ojos de muchas personas (...) verdaderamente, creemos que los eclesiásticos que permiten parodiar en los pueblos de indios la vida del redentor lejos de prohibir la asistencia a ese espectáculo deberían animar a los católicos para que concurriesen a éste, que puede considerarse como una meditación religiosa conmovedora'."

El desprecio con el que el crítico señala las representaciones "de indios" recuerda también el enorme desprecio de Fernández de Lizardi a las pastorelas pueblerinas. Clarísima distinción: el complejo ritual pueblerino heredado del tlatecpanqui prehispánico y sincretizado de manera teológica con el año ceremonial católico merece el más absoluto desprecio de los mejores representantes de la "gente de razón" que consideran buen teatro mexicano a aquel copiado íntegramente de los moldes europeos. No resisto la tentación de transcribir el texto del volante que anunciaba "El redentor del mundo", ella sola prueba completamente la hipótesis que anima este trabajo:

" GRAN TEATRO NACIONAL. Compañía dramática mexicana dirigida por Eduardo González. Gran solemnidad dramática ;Verdadera y digna novedad! 19 de marzo de 1871 por la tarde a las cuatro en punto. EL REDENTOR DEL MUNDO. Drama sacro en seis actos y varios cuadros en los que aparecerán la calle de la Amargura con los detalles que se designan en la historia sagrada, y en la que aparecerán los portaestandartes, los timbaleros y bocineros entre numeroso pueblo hebreo, el monte de los olivos, el ángel que ofrece al redentor la copa del dolor. El campo de sangre donde se verifica el suicidio de Judas. El Gólgota representado con toda su asombrosa verdad ofreciendo a la vista un terremoto al morir el Redentor. Este espectáculo estará adornado con magnificos coros, entre los cuales se cantará el Stabat Mater de Rossini y la Gloria de Rossi. Durante la representación de la Pasión jugará la luz eléctrica y los relámpagos y descargas eléctricas visibles al espectador."

Las versiones de "gente de razón" subsisten hasta la fecha en todas las ciudades de la república. En la de México, las efectuadas en la iglesia de la Sagrada Familia en el corazón de la colonia Roma son el paradigma. Hasta hace muy pocos años las representaciones teatrales en los teatros románticos como el Iris (ahora Teatro de la Ciudad) y Lírico permitían que los católicos asistieran durante la Semana Santa a obras tan famosas como El mártir del Gólgota de Enrique Pérez Escrich que convirtiera en estrella a Enrique Rambal.

Pero no es inusual que manifestaciones teatrales pertenecientes a los dos universos convivan en la misma ciudad. Por ejemplo, en la ciudad de México junto a la "decentísima" versión de la Sagrada Familia

podemos observar la ciclópea representación de la Pasión de Ixtapalapa que se encuentra exactamente entre los dos mundos; por un lado nació de la adaptación de obras melodramáticas europeas y su vestuario y desarrollo parece plenamente europeos, por el otro se ve enriquecida por una enorme cantidad de elementos indígenas: los "nazarenos" penitentes realizando "merecimientos", los adornos florales, la multiplicidad de escenarios, el sufrimiento verdadero del actor voluntario que realiza el papel y que lo emparenta directamente con las representaciones evangelizadoras idolátricas del siglo xvi y la colocan dentro de una categoría de análisis con el Carnaval de Huejotzingo y la Morisma de Zacatecas donde los actores que llegan a tomar parte se cuentan por miles como lo describiera con admiración Las Casas al respecto de la representación de El Día del Juicio Final ⁹

⁹Otra representación ...fue la del universal juicio...concurrieron ochocientos indios en representalla." Fray Bartolomé de las Casas citado por Fernando Hórcasitas, op. cit., p. 562

Aunque parezca increíble muchas representaciones de LA PASION fueron reprimidas por la propia iglesia católica al través de su brazo destructor la Inquisición. Don Armando de Ma ia y Campos localizó en el tomo 1182 del ramo Inquisición, Archivo General de la Nación la "denuncia y notabilísimas consecuencias de ella" de Fray Antonio Victoria desde el convento de Chimalhuacan, el diez de marzo de 1768 sobre "Las representaciones teatrales de la Pasión y muerte de nuestro redentor que ejecutaban los indios de aquella jurisdicción el Domingo de Ramos " ¹⁰ Asi podriamos hacer un catalogo en forma de abanico que fuera desde estas representaciones de "indios" que Pablo González Casanova¹¹ ha estudiado como teatro "perseguido", a pesar de formar, aparentemente, parte oficial dela liturgia católica, hasta las pías representaciones de "lavatorios", "prendimientos" y "siete palabras" sancionadas por las altas autoridades eclesiásticas. Todas resultan ser representaciones rituales, solamente que algunas de ellas copiadas totalmente de la liturgia europea y otras matizadas por la cultura mesoamericana y, por lo tanto, detestables para el "buen gusto" de inquisidores y "gente de razón"

¹⁰Armando de María y Campos, Guía de representaciones teatrales de la Nueva España, México, Costa Amic Editores, Col. La Máscara, p172.

¹¹Pablo González Casanova, La Literatura perseguida en la crisis de la colonia, México, SEP, 1986.

¿Cuál de todas las magnificas maquetas teatrales de Semana Santa que sobreviven en nuestro país vale la pena incluir en este tan breve recorrido ? ¿Las de la sierra de Puebla que Enzo Segre ha leído de manera tan audaz y novedosa ? ¿La de Ixtapalapa que es famosa en el mundo entero? ? ¿Las realizadas en idioma náhuatl investigadas por Fernando Horcasitas tales como el llamado "Ciclo de los volcanes"? ¿Las estremecedoras de los indios seris, descritas también estremecedoramente por Fernando Benitez ? ¿Las de Taxco, famosas también por la belleza de sus procesiones y la ferocidad de sus "encruzados" ? ¿Las de Iguala, también en Guerrero y casi idénticas a las de Taxco pero en una "adecuación diferente ? Por cierto que describir siete u ocho semejantes en el Estado de Guerrero sería una buena manera de reforzar la tesis de los "ciclos" ¿Las de Querétaro que, materialmente, son obras de teatro en movimiento por las calles? ¿La obstinadamente criolla de San Luis Potosí? He propuesto a mi jurado una metodología especial: mi propia experiencia. Voy a hacer referencia a uno de los complejos rituales mexicanos de Semana Santa que más me han conmovido en mi ya larga experiencia de vivir en carne propia El Gran Teatro de México: la Semana Santa de los Indios mayo de Sonora. Tiene además de ventaja de disponer de un magnifico estudio del investigador Ross Crumrine al que constantemente me referiré. Libro de obligatoria lectura para el que esté interesado en el tema. Sirve también para ilustrar la teoría

de los "ciclos" porque encontraremos, por lo menos, diez versiones iguales y diferentes alrededor de Ciudad Obregón y de Etchojoa. Me referiré especialmente a la versión del pueblo sagrado Jupare. Es de notar que la vecina etnia de los yaquis, en el norte del estado de Sonora, celebra alrededor de veinte versiones del mismo ritual de Pascua.

"el principal responsable de la organización de las ceremonias es la cofradía llamada Parisero o "el ejército de Pilato ", nos señala Crumrine¹² En los siguientes párrafos, me permito glosar al investigador: seis semanas antes de la Semana Santa esta cofradía de hombres escoge al miembro más viejo de la comunidad. Es obligatorio que sea un auténtico viejito. Aparecen de manera sigilosa hombres silenciosos embozados que lo custodian con ferocidad y lo llevan de casa en casa pidiendo limosna cada viernes. Cada viernes, también, se realiza una especie de "via crucis" cuyo protagonista es el viejito ya que encarna la figura de Cristo. A lo lejos, vigilante, un jinete de sombrero de paja del cual cuelga un amplísimo velo negro que, al llegar el viernes santo, habrá de transformarse en una gasa rosa. Alrededor de los jinetes silenciosos y la figura patética del viejito empiezan a aparecer extrañísimos hombres disfrazados con una muy pequeña máscara de tres cuernos. Estos hombres no hablan. Se expresan al través de un muy codificado sistema de visajes y toques a

¹²Ross Crumrine, El ceremonial de Pascua de los mayos, Identidad del grupo sonorense, México, CNCA e INI, 1990, p. 67 y siguientes.

pequeños tambores que llevan colgados del cuello. Según avanzan las seis semanas los peregrinajes del viejito son cada vez más agitados; la ferocidad viril de los hombres más acusada, las gesticulaciones de los enmascarados con máscaras de piel de una belleza deslumbrante, más frenéticas. También van apareciendo cruces de diferentes tamaños en los patios de las casas. Las colocan mujeres silenciosas que no hablan con nadie. El miércoles santo, el viejito es velado por los jinetes que no le dirigen la palabra en una casa escogida especialmente por la religiosidad de sus ocupantes. Al día siguiente es llevado violentamente a la iglesia donde se encuentran todas las mujeres con los niños de la comunidad sentados en el suelo. Es de observarse que en la iglesia construida por los sacerdotes católicos no existe realmente ningún cura católico: fueron expulsados hace mucho tiempo, como sucede en varias etnias. Cada niño tiene una madrina que le entrega un pañuelo lleno de pétalos de flores. Dentro de la iglesia se hacen dos grandes cuadrados con límites de tierra. Dentro de uno de ellos se encuentra una pequeñísima choza formada por ramas de álamos donde el viejito es resguardado rodeado de mujeres y niños mientras los mudos enmascarados corren alrededor de la iglesia tocando sus tambores perseguidos por los rudos jinetes. Finalmente, los enmascarados logran entrar a la iglesia en medio de un estruendo verdaderamente aterrador. Los jinetes que han dejado fuera los caballos -aunque en ocasiones yo he visto

entrar a alguno de ellos a la iglesia cabalgando, lo que lo convierte en una figura aterradora-¹³ apagan las doce velas que alumbraban la iglesia. Cuando se apaga la ultima los enmascarados gritan de tal forma que ese segundo es uno de los más aterradores en toda la ritualística indoeuropea de México. Las "tres marías" tres muchachas muy jóvenes, rezan fuertemente y un falso sacristán enciende una vela. Al verla los enmascarados salen gritando de la iglesia. Con solemnidad y lentitud las mujeres de la comunidad encienden de nuevo las doce velas.

El jinete con el velo rojo da las órdenes de ,manera seria y directa, casi sin hablar. El viejito es apresado de nuevo y conducido a una casa donde vela toda la noche del jueves al viernes.

Al mediodía del jueves santo atan una larga cuerda al viejito de la cintura. Es llevado a una gigantesca explanada -me refiero al Júpare que es un pueblo sagrado donde parecería que el trazo urbano fue dictaminado por las necesidades de la ceremonia, en otras localidades el recorrido se hace en las calles -En la explanada están marcados siete lugares con una cruz y flores. La distancia entre cada cruz es de varios cientos de metros. Se forma la procesión que sale de la iglesia. El viejito va acompañado por las "tres marías" y un niño pequeño. Al llegar a la primera cruz hay un momento de espectación. De pronto el viejito, las tres marías y el niño

¹³El agregado es mio.

echan a correr desesperadamente tratando de alcanzar la siguiente cruz. Los jinetes, con ferocidad auténtica se lanzan contra ellos con látigos y cuerdas para golpearlos: latigan sin piedad al pequeño grupo de seres inermes que corren desesperadamente, mientras las otras mujeres del pueblo tratan de golpear a los jinetes con largas varas de madera. El castigo se detiene cuando el pequeño grupo llega a la siguiente cruz. Este viaje alucinante va de cruz en cruz. Cuando llegan a la última -si es que el viejito llega vivo pues, en ocasiones ha muerto en el camino- se rehace la procesión. Se regresa a la iglesia donde la enramada ha sido violentamente desmontada y los niños del pueblo velan toda la noche acompañados de sus madrinas, mientras que en el otro extremo de la explanada sagrada, en un pequeño cuarto especialmente construido para ello, los hombres se emborrachan ceremonialmente alrededor de la figura del jinete del velo rojo que es Poncio Pilatos.

El pascola -danzante sagrado- baila toda la noche en medio de los hombres, diversos sones, entre ellos, obligatoriamente La Danza del Venado, con una pequeña máscara de venado con cuernos colocada en la cabeza. Al día siguiente, sábado por la mañana, los enmascarados se quitan solemnemente las máscaras, hacen una gigantesca pila con ella y prenden fuego a estas obras maestras del arte popular. Al elevarse las llamas son los enmascarados bautizados y recobran el habla perdida durante los días santos. Las cruces de los

patios son desmontadas por las mujeres. Los velos negros desaparecen. Al día siguiente, Domingo de Pascua se realiza una doble procesión una encabezada por la virgen, la otra por Cristo resucitado. Se encuentran y regresan juntos a la iglesia. Las figuras sagradas se instalan en sus altares y se dan por terminadas las siete semanas sagradas de la PASION. Todo vuelve a la normalidad. A los ojos de la "gente de razón" los actos que se han sucedido durante estos días no tienen explicación posible. Los encantadores y hospitalarios sonorenses me dicen alzándose de hombros: "cosa de locos", "eso no es semana santa, es cosa de indios", "puras pendejadas" en cercana ciudad de Etchojoa. Para los Pariserom el tomar parte en el ceremonial es una "manda" que es absolutamente imposible no cumplir. Para Grimes todo el ceremonial es un enorme rito de iniciación en el que toma parte la comunidad entera para que la cofradia exclusivamente de Pariserom pueda realizarlo. Grimes recoge -entre un gigantesco cúmulo de datos- la siguiente explicación ofrecido por uno de los integrantes de la Cofradia.

"Antes de la primera Pascua sólo había judíos. No había gente. El primer hombre nació en la Navidad en Belem que está ahí por el norte en alguna parte. Este primer hombre, Jesús, tenía una semana cuando empezó la Semana Santa (Cuaresma) El era un angelito en los brazos de su madre. Cada semana era más grande Jesús. A las tres semanas podía caminar. Tenía pelo en su pecho a la quinta semana y a la sexta su pelo estaba

blanco y a las siete semanas era tan viejo que apenas podía caminar y lo aprehendieron y lo mataron. Antes de que Jesús naciera no había cantos ni bailes, ni arpas, ni pascolas. Todo estaba en la tierra y tenía que extraerse. Jesús sabía cómo hacerlo y lo hizo. A todo el mundo le enseñó estas cosas y desde entonces hay fiestas. Antes de ese tiempo todo el mundo se había estado muriendo pero cuando Jesús trajo todas esas cosas y le enseñó a la gente, entonces todos vivieron y vinieron al río Yaqui. Las Danzas de Pascua son más o menos por esa época." ¹⁴

Obviamente no puede haber nada más alejado que este ceremonial a la representación de El Redentor del Mundo y sin embargo, es un núcleo teológico el que ambas presentan un proceso universal semejante: el enfrentamiento entre la vida y la muerte. La celebración de los mayos, como todo ritual verdadero, tiene múltiples lecturas. Una de ellas nos la ofrece Crumrine, otra el informante indígena. Ambas son ciertas. Pero existen otras varias que también son ciertas, a pesar de parecer contradictorias. Eso sucede con las maquetas mexicanas de Semana Santa : han heredado una tal riqueza teológica del Tlatecpanqui prehispánico que son hechos teatrales profundos, llenos de sentido y repletos e significaciones varias.¹⁵ Pero hay una característica en la

¹⁴Op. cit., p323.

¹⁵ A esta multiplicidad de lecturas me refería, precisamente, en la Introducción de este trabajo. Las culturas mesoamericanas pueden suscitar una tal cantidad de interpretaciones y lecturas que

que todos los estudiosos coinciden. Gracias a ellos, a esos sistemas rituales, la mayoría de nuestras etnias han mantenido su cohesión e identidad durante casi cinco siglos. Sin estas ceremonias, esos admirables grupos étnicos mexicanos se hubieran disuelto sin dejar rastro.

Para terminar este apartado quiero consignar la investigación de don Vicente T. Mendoza referida a la aparición de uno de los textos de Semana Santa más famosos en la actualidad: el utilizado en Milpa Alta¹⁶ De hecho Don Vicente T. Mendoza no solamente localizó un "cuaderno" de Semana Santa, como muchos de los que yo he podido localizar de Pastorela, sino que pudo entrevistar personalmente al "maestro de cuaderno de semana santa" de Milpa Alta y mediante esa entrevista logró establecer el procedimiento mediante el cual el "cuaderno" fue elaborado.

Nos dice Don Vicente: "Del estudio realizado por mí, con el objeto de fijar con la mayor exactitud los documentos en que

los autores modernos que los estudian pueden encontrar algunas que sean contradictorias. Lo asombroso es que sean válidas a pesar de ser contradictorias. Gracias a los ciclópeos esfuerzos de Don Miguel Leon Portilla, de Don Alfredo López Austin, de don Amos Segala, de Don Georges Baudot, de Don Rubén Bonifaz Nuño, todos ellos hombres de vasta cultura y de profundidad de pensamiento, vivimos una época de aparente beligerancia en la interpretación de nuestras culturas mesoamericana y sus descendientes. El futuro nos mostrará, claramente, que todos ellos tenían razón en sus tan aparentemente diversas y contradictorias interpretaciones. La conclusión final será la de que todas ellas juntas prueben la prodigiosa riqueza de la concepción del universo mesoamericana.

¹⁶Drama de la Pasión. Estudio de Vicente T. Mendoza, Manuscrito de Adalberto Fuentes Cruz, México, 1949, sin pie de imprenta, (Folleto), con una nota independiente que aclara "desde 1914" .

tuvo origen este manuscrito que ha servido de base para la representación del drama sacro en el Delegación de Milpa Alta...se desprende que han sido consultados y utilizados en orden de importancia:

El mártir del Gólgota de Enrique Pérez Escrich.

Los cuatro Evangelios especialmente las Pasiones de San Juan y de San Mateo tomadas del misal romano.

La Historia Sagrada de I.C. Bussinger, autorizada en Madrid en 1883.

Los cuatro Concilios para la celebración de Las tres caídas publicada por Vanegas Arroyo. El manuscrito que consulté contiene numerosas interpolaciones, breves introducciones en las escenas y otras frases, debidas al compilador Señor Fuentes, con objeto de encuadrar las escenas y darles un encadenamiento lógico; pero existe, además, el testimonio del señor Francisco Alvarado acerca de algunos rasgos tradicionales que se conservan en las representaciones de dicha población que no aparecen en ninguna de las cuatro obras arriba mencionadas y que indican una larga persistencia...(tales como)...el lienzo negro que cubre la cara de Judas, el costalito de tamales que llevan Dimas, Gestas y Barrabás, la utilización de las "sentencias" tradicionales...la acción resulta desmesurada y esto ha dado lugar a que en ocasiones, hayan sido suprimidas escenas enteras: en ocasiones...las escenas no están acotadas a la manera del teatro tradicional europeo...resulta, a la postre, que la acción se divide en

tres grandes partes: una para el Jueves Santo, otra para el viernes santo y otra para el Sábado de Gloria. En vista de la profusión elementos que muestra el manuscrito, a la gran libertad con la que han sido introducidos textos de muy diversa procedencia y que al aplicar los diálogos de la novela de Pérez Escrich, se pueden notar interpolaciones ilógicas, agregados inexplicables y aun retrocesos en la narración que no siguen un orden lógico..." Don Vicente nos ha dejado un testimonio inapreciable que el elaborar un "cuaderno" para una ceremonia mexicana no se atiende para nada a lo que podría ser una retórica teatral europea basada en las reglas dramáticas que sirven de guía al dramaturgo, sino más bien a las necesidades rituales de la cofradía que pide el "cuaderno". Desde aquí mi profundo agradecimiento a los esfuerzos de Don Vicente y a los del Padre Garibay que me describió prolijamente cómo trabajaban los "maestros de cuaderno" en los pueblos indígenas donde él había ejercido su ministerio en los primeros años del siglo ya que, gracias a ellos, es posible establecer la tesis principal de este trabajo: la elaboración de nuevos "cuadernos" que sirvan a llenar las necesidades rituales sociales de las diversas comunidades permitiéndoles volver a ejercer ese impulso de representación ritual localizado en nuestro país hace miles de años. Así, el procedimiento que presentamos como hipótesis de trabajo en el capítulo sexto, referido a la aparición de los diversos manuscritos que forman los diferentes "ciclos"

del teatro franciscano idolátrico se ven confirmados con los procedimientos investigados por Mendoza cuatro siglos después. En el apartado correspondiente a Pastorelas presentaré también un ejemplo de cómo, gracias al Padre Ángel Maria Garibay, yo me convertí en "maestro de cuaderno de pastorelas" y el procedimiento univesitario que se siguió para lograrlo.

Al respecto de la organización de la cofradía¹⁷ que le daba vida a esta representación en Milpa Alta en la década de los cuarenta, Don Vicente nos dice : "con un año de anticipación hay que preceder al nombramiento de una persona que se haga responsable de los gastos que se originen con la representación del drama. Este individuo recibe el nombre de 'Centurión'¹⁸ porque, al mismo tiempo que va a desempeñar este personaje, y elige a sus colaboradores, está pendiente de los ensayos... con tiempo suficiente consigue los animales que habrán de ser sacrificados...para esto se acepta la 'ofrenda' de objetos, ya de comida, ya de bebida." ¹⁹

A pesar de lo que digan los críticos que representan la corriente colonizada y que defienden como mexicano solamente al teatro de "gente de razón", tan teatro es El Redentor del

¹⁷A este respecto vease el final de este capítulo en el apartado dedicado a las infraestructuras.

¹⁸Obsérvese la gran variación que existe, según las diversas regiones, del nombre de aquel que es el responsable de la fiesta: mayordomo, centurión, fiscal, carguero, coordinador, diputado, etc.

¹⁹ Op. cit., p. 18

Mundo que dispone de actores, textos, escenografía, coros, música, vestuario especial, una historia, extras, primeros actores, etcétera, como la Pascua de Sonora que dispone de múltiples escenografías, actores que están dispuestos a llegar a la muerte por hacer bien su papel, de coros, de extras, de primeros actores, de escenografía especial, de vestuario diseñado especialmente para el caso. Solamente que la representación de los mayos y la de los habitantes de Milpa Alta y la de los de la sierra de Puebla y Tochimilco y cientos de pueblos mexicanos más, no está realizada por el afán de ganar dinero o notoriedad sino por la profunda preocupación teológica de ubicar el lugar del hombre frente al cosmos. Inquietudes de creadores teatrales mexicanos, inventores de prodigiosas obras de teatro en las que se representan enfrentamientos cósmicos, problemas teológicos, asuntos que realmente afectan a la vida del individuo y de la comunidad.

Maquetas en movimiento del mundo y del espíritu en las que el espectador no es un ser pasivo y condescendiente que por el hecho de pagar su boleto tiene derecho a dormirse. No: en el teatro mexicano el espectador forma parte esencial de esa maqueta dinámica que está representando los movimientos universales. Esa es una de las grandes diferencias entre el Gran Teatro de México, teatro de indios, teatro despreciado y suprimido durante siglos, y el teatro colonizado, copia

siempre de lo que se hace en otra parte, teatro que necesita los subsidios del gobierno para subsistir.

Para terminar este apartado quiero señalar un intento de análisis desde el punto de vista de Teoría Dramática.

Obviamente el realizado en el capítulo seis sigue siendo válido cuatro siglos después, por ello es que solamente señalaré el esquema dramático más común en este tipo de representaciones:

1.-Procesión.

2.-Presentación de Jesús en su condición de ser humano, usualmente en el burro del Domingo de Ramos. Obviamente comparte la mansedumbre y humildad del animal que lo transporta.

3.- Oración del Huerto.

4.- Última cena.

5.- Traición de Judas.

6.- Prendimiento y visita de las siete casas.

7.- La prisión, las vejaciones, la columna, los azotes, etc.

8.- El juicio que es una farsa. La condena.

9.- El calvario.

10.-La crucifixión y muerte.

11.- Resurrección y apoteosis.

Según se desarrolle la estructura del "cuaderno", pueden existir las siguientes variaciones:

- a.- Multiplicidad de escenarios, tres escenarios, un solo escenario lo suficientemente abstracto como para servir de asiento a los cambios de lugar.
- b.- Aumento o disminución -según las necesidades de la comunidad- de participantes en la representación. Puede ir desde una docena hasta varios miles.
- c.- Ingreso espontáneo de diversos cantos, oraciones y jaculatorias en diversos momentos de la representación. Estas adiciones se recogen en ocasiones en el propio cuaderno, otras se transmiten por tradición oral.
- d.-Tendencia a utilizar lugares sagrados como atrios e interiores de iglesias, rutas "sagradas" que van de un adoratorio a otro, antiguos adoratorios mesoamericanos como es el caso clarísimo del Cerro de la Estrella en Ixtapalapa. Esos mismos lugares re-sacralizarlos con el uso de recursos descritos prolijamente por Motolinía: enramadas, jaulas con animales vivos, flores naturales y "contrahechas", arcos de flores, tiras de papel picado, etc.
- e.- Y, por supuesto, participación de toda la comunidad.

7.5.3. Las guerras simuladas

En el capítulo seis, hemos abundado en la enorme riqueza de "guerras simuladas" con las que cuenta la tres veces milenaria tradición de teatro ritual mexicano. No volveré sobre ello. Quiero recordar solamente unos puntos:

1.- Ahí donde se encuentre y date un monumento, una estela, una pirámide mesoamericana con referencia a fechas determinadas, ceremonias específicas o dioses nominados con números, tendremos la certeza que esa área estaba habitada por un pueblo que disponía ya de su propia adecuación del tlatecpangui, ya que para dejar huella de una fecha era necesario conocer el calendario que permitía hacerlo. El hecho de disponer y ejercer del calendario, ponía a esa comunidad específica en el pleno ejercicio del corpus ritual en la adecuación regional correspondiente, adecuado, por supuesto, a las especificaciones dadas por su "dios abogado". "En las comunidades prehispánicas, las fiestas se celebraban con frecuencia y determinadas por un calendario ritual," nos señala el doctor Arturo Warman en su magnífico ensayo El rito como una manera de vivir.¹

2.- En cualquier sitio arqueológico donde se encuentre un juego de pelota podemos estar seguros de que la "guerra simulada" formaba parte de su adecuación del tlatecpangui, en tanto que una de las funciones del tlachtli consistía en presentar el enfrentamiento de los dioses contradictorios y complementarios.

¹Arturo Warman, El rito como una manera de vivir, México, Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH-SEP, 1971, p, 21.

3.- En tanto que está perfectamente comprobado que el uso de los calendarios y la construcción de los tlachtli, tienen una antigüedad de, por lo menos, tres mil años, podemos afirmar, también, que las representaciones rituales de la guerra entre los contrarios divinos tienen en nuestro país una antigüedad de, por lo menos, tres milenios.

4.- He propuesto como hipótesis de trabajo, que, en tanto que Cortés era "leído" como el dios Quetzalcóatl durante los primeros diez o quince años del contacto, y los dioses mesoamericanos eran conceptos universales energéticos que podían englobar múltiples entidades, los soldados de Cortés deben haber compartido ese "carisma" teológico; así como los franciscanos, obligatoriamente, fueron leídos como teopixque esto es: servidores litúrgicos de la mayor jerarquía de Quetzalcóatl.

Las actividades de ambos en el momento de contacto con la cultura mesoamericana crearon una liturgia indoeuropea aceptada por los franciscanos, aceptada a medias por la iglesia católica y rechazada de plano por la Inquisición.

5.- Aunque, seguramente, se dieron momentos de integración cultural anteriores (en sí, la guerra cuerpo a cuerpo es uno de ellos) podemos localizar dos muy importantes para la creación de una cultura mestiza en el año de 1524:

- 1.-La escaramuza de moros y cristianos de Coatzacoalcos
- 2.-El himno en náhuatl de Fray Pedro.

El hecho de que Bernal haya llamado así a ese combate ritual indoeuropeo de combate, el primero que tenemos documentado en América continental, estableció una

nomenclatura que, desde un punto de vista metodológico, puede confundirnos, ya que llamarle a todos los combates fingidos "moros y cristianos" es darle el nombre de la especie al género. Prefiero, por lo tanto, en vez de utilizar la tradicional denominación, llamarles "guerras simuladas" o "fingidas".

6.-Vistas así, ahora sí ya podemos incluir una serie de acontecimientos, aparentemente inconexos, aparentemente contradictorios, dentro de un marco de referencia que nos permita su estudio. Guerras simuladas serán las escaramuzas de moros y cristianos que nos describe Bernal sucedieron en Coatzacoalcos en 1524 y guerras simuladas serán las multitudinarias representaciones de La Toma de Jerusalén que nos describe Motolinia en 1538. Y también lo serán aquellas misteriosas "guerras de los salvajes" de las que nos dice Bernal que se escenificaron a la mitad de la década en el actual Zócalo. En tanto que para mí resultan fundamentales las representaciones rituales que disponen de un texto escrito, quiero señalar que ya en las representaciones de "guerras simuladas" en Tlaxcala existen textos escritos y leídos en público.

En su investigación La danza de moros y cristianos nos aclara el doctor Warman ² "Por una parte la Danza de Moros y Cristianos sigue apareciendo a lo largo de las rutas expedicionarias o de conquista. Así, los soldados españoles celebran, por ejemplo, un festejo de moros y cristianos a orillas del río Bravo, para celebrar la toma de Acoma en

² Op. cit., p. 77

1598, cuyo texto, ya que el festejo tuvo un carácter dramático, fue escrito por el Capitán Farfán". Guerras simuladas indoeuropeas con un texto dramático, en lo que actualmente es territorio de los Estados Unidos. Teatro ritual popular mexicano más allá de nuestras actuales fronteras pero siempre dentro de los límites de la mancha cultural indoeuropea.

Las danzas dialogadas, con una representación textual sobre la conquista de México, o la batalla del cinco de Mayo, pueden considerarse guerras fingidas, pero difícilmente de Moros y Cristianos ya que los moros no aparecen por ningún lado y en el caso del cinco de mayo, tampoco los cristianos.

Una de las primeras que quedan consignadas es, precisamente, aquella "mascarada" que "hizo Don Martín Cortés a Alonso de Avila, quien por cierto, lo visitaba con propósitos conspirativos. Llegó este último disfrazado de Moctezuma con veinticuatro amigos representando caciques. El marqués del Valle lo recibió representando a su propio padre...después salieron a las calles realizando una delicada escaramuza en que se combatió con bolas de barro rellenas de ceniza"³

7.- De ahí en adelante la proliferación de las "guerras simuladas" es enorme. Sucede el mismo fenómeno de otros géneros rituales como la Pastorela. La fingida guerra tiene dos lecturas:

a.- La española, que la interpreta como una justa que resulta ser una celebración gloriosa al valor, gallardía y

³ Warman, op. cit., p. 88

pericia de los españoles.

b.- La indígena: la nueva versión quetzalcoatlésca de su tres veces milenaria ceremonia de enfrentamiento entre los dioses. Para el hombre mesoamericano, yo supongo, tendría la misma importancia litúrgica la actividad propuesta directamente por el dios Quetzalcóatl en Coatzacoalcos que la propuesta por uno de sus teopixque en Texcoco: ambas eran ceremonias que pertenecían al nuevo reinado de Quetzalcóatl: ritualística indoeuropea.

¿Cómo podría haber distinguido cualquier hombre mesoamericano la diferencia que podría existir entre vestirse de moro y combatir a los soldados de Cortés y vestirse de romano y atormentar a Cristo ? ¿ Porqué una de las actividades era realmente sagrada y la otra no ?

Lo cierto es que, afortunadamente y a diferencia de otros géneros, no hubo una tercera lectura supresora de la Inquisición. Los inquisidores sí sabían que vestirse de moro y fingir que se bailaba no era una idolatría, pero que sí resultaba una idolatría vestirse de ave y realizar la Danza del Volador.

Así, el Carnaval Mexicano no fue prohibido, ni fueran prohibidas las Danzas de Moros y Cristianos en las que los Inquisidores veían una glorificación de la Reconquista de Andalucía, ni las Danzas de Carlos Mango que, obviamente, a los Inquisidores les deben haber parecido una extravagancia pintoresca, producto de la natural ingenuidad de los indígenas: tratar de reproducir los combates medievales franceses; ni mucho menos fueron prohibidas Las Danzas de

la Conquista que, obviamente, servían de glorificación a la invasión española. Sobre todo, Las Danzas de Santiago no fueron prohibidas nunca. Nunca sospecharon que debajo del santo guerreador matamoros y mataindios, hubiera reencarnado Huitzilopochtli, la deidad guerrera por excelencia.

Así pues, tenemos referencia a la enorme proliferación de las batallas simuladas: entre españoles y moros, entre moros y franceses, entre españoles y chichimecas, entre austriacos y turcos, entre árabes y húngaros, entre aztecas y tlaxcaltecs^a.

La mayoría de ellas responden a un **esquema dramático**.

- 1.- Se anuncia a gritos el simulacro guerrero y en ocasiones se pide la bendición de dioses combatientes como San Miguel, Señor Santiago, Señor San Jorge, etc.
- 2.- Las embajadas. Representantes de ambos bandos traen y llevan diversos mensajes entre los ejércitos. Obviamente el tono de los mensajes va convirtiéndose, de enorme cortesía al principio, a airada cortesía después, airada ruptura de las relaciones y declaración formal de la guerra.
- 3.- La primera batalla como tal, se acompaña de instrumentos musicales de percusión, chirimías y trompetas, marcando los ritmos de las escaramuzas. Casi siempre ganamos "nosotros" los buenos: españoles o europeos en contra de la morería prieta y renegrada.
- 4.- Segunda batalla. "Ellos", los malvados son capaces de cualquier sortilegio y hasta de llamar en su favor a diablos y poderes infernales. Nos ganan. Empate

angustioso.

- 5.- Tercera batalla. Los malos nos van ganando. De repente, alguno de nosotros tiene la feliz idea de dirigirse suplicante a la metafísica para que nos ayude y ésta se digna escucharnos. La ayuda puede ser desde la aparición de San Miguel o Santiago en persona, que se pone al frente de nuestras tropas y, trabajosamente, aniquila a esos hijos del diablo, o bien la inspiración divina para que alguno de nosotros logre una hazaña notable.
- 6.- Victoria final y exterminio de nuestros enemigos.
- 7.- Fiesta para celebrar la victoria.

Tan guerra simulada es la Conquista de Jerusalem, que nunca llegó a tomarse en la realidad- celebrada en Tlaxcala en 1538, como La Conquista de Rodas, celebrada en Tlatelolco en 1603, cuanto la Batalla de Lepanto, como la toma de una "torre" en la que pueden refugiarse moros, chichimecas, franceses, como el ataque al Peñón de los Baños - convertido por un día en el Fuerte Guadalupe- o el enfrentamiento en Sagremal en Querétaro, o el combate de la Malinche en Chiapas, o el de Santiago caballero en contra de Pilatos Presidente en la sierra de Puebla. La enorme riqueza de danzas y representaciones teatrales de estas guerras teatrales en México me pone en la alternativa de escoger una, entre cientos, para analizarla desde el punto de vista teatral, tarea principal de este trabajo. El ejemplar estudio y recopilación de La danza de "Los Montezumas" de Eduardo

Matos Moctezuma ⁴ nos aclara: "Esta danza nos recuerda en mucho 'La Destrucción de Jerusalem', en donde también se intercambian embajadas, batallas, etc. [...] y en la que ocurre algo insólito: el emperador Moctezuma es llevado a España ante la presencia de Carlos V".

Este ejemplo o aquel en el que Cortés es el jefe de los infieles descrito por Motolinia en Tlaxcala en 1538, serían motivo suficiente para una tesis completa, precisamente por los elementos teatrales que contienen. Debo saltarlos. En vez de ellos tocaré el maravilloso Simulacro de la Batalla del Cinco de Mayo del Peñón de los Baños. Tengo dos razones fundamentales para ello:

1. La representación, a pesar de su majestuosidad es muy joven, según testimonio del "dueño" o "mayordomo" de ella (él prefiere llamarse coordinador ya que encuentra un carácter eminentemente patriótico en ella) señor Don Luis Ramirez. Según él no tiene más de setenta años de representarse. Lo que confirma el vigor del corpus ritual mexicano que dispone de la capacidad de crear una nueva adecuación de los antiguos combates rituales.

2.- Este es el género del calendario ritual popular mexicano actual que ha proliferado con mayor rapidez en el territorio de los Estados Unidos ya que en los últimos treinta años se pueden documentar varias decenas de celebraciones del "cinco de mayo" en los estados de California, Nuevo México, Arizona y Texas. Inclusive muchos líderes de grupos de

⁴ Eduardo Matos Moctezuma, La Danza de "Los Montezumas" en Estudios de Cultura Popular, INI, México, 1981, p, 12.

hispanoparlantes en los Estados Unidos, lo consideran com el "día de la fiesta nacional" en lugar del 16 de Septiembre.

La celebración del Peñón se inicia en la mañana con un desfile por la calle Hidalgo, -la principal de lo que hace cien años fuera un pueblecito completamente separado de la ciudad de México y, en la actualidad, forma parte del área conurbada que rodea al Aeropuerto Internacional de la Ciudad; en él, toman parte un grupo de estudiante de la secundaria gallardamente uniformadas y a las que se les llama "las abanderadas". Afortunadamente, la Delegación Venustiano Carranza apoya este maravilloso ritual y un representante de las autoridades delegacionales encabeza el Desfile. Se integran en él los generales que poco después habrán de representar los Tratados de la Soledad, el ejército francés comandado por el general Lorencés, el ejército mexicano encabezado por el General Ignacio Zaragoza y los "zap^{ca}oaxtlas" encabezados por cautivador personaje al que se le llama Lucas. Este papel es "heredado" de padres a hijos y se considera un alto honor el representarlo. También van en el desfile una especie de "soldaderas": hombres vestidos de mujer que se hacen acompañar de la propia esposa que carga una canasta repleta de alimentos rituales correspondientes a la laguna de Texcoco -de la que el Peñón era una de las islas, precisamente-, en la representación llegan a tomar parte hasta dos mil personas estableciéndose claramente los papeles principales:

1.- Don Manuel Doblado, ministro de Relaciones Exteriores de Benito Juárez. Lo encarna el hijo del señor Ramirez y también

se considera un gran honor y una enorme responsabilidad, el poder representarlo. El personaje viste exactamente como si fuera el propio Presidente Juárez: levita, chistera, zapatos negros pero lleva un enorme machete mexicano colgado de la cintura. Es notable el rigor y delicadeza con el que el señor Ramírez realiza su papel.

2.- El General Juan Prim, representante de la corona española en la discusión.

3.- El representante del ejército inglés al que solamente se le conoce como "el inglés".

4.- El General Zaragoza que, obviamente tiene una gran importancia y que debe ser representado por un buen actor.

5.- El General Lorencsz, jefe del ejército francés que desempeña un rol fundamental en la representación ya que, amén de conducir el ejército invasor durante la batalla propiamente dicha, estar presente en la representación de los Tratados de la Soledad, tiene, también, la obligación de pronunciar un discurso

en el que se refiere al ejército mexicano como una "chusma despreciable de indios", discurso que, obviamente, es el disparador de la furia guerrera.

6.- El general Negrete, que en el Peñón es representado por un notable actor que podría representar cualquier ade los grandes roles de la dramaturgia mundial.

Los ejércitos.

El francés se viste con los colores blanco y azul claro. Todos llevan una magnífica capa bordada con lentejuelas con lemas alusivos, la bandera francesa, águilas imperiales,

etc. Notable detalle es que bajo la capa o chaquetilla llevan una camisa blanca moderna con una corbata también moderna, evidente simbolo de status. En general, es notable la limpieza y atildamiento de cada soldado. Forman un todo compacto y disciplinado que obedece de manera verdaderamente militar, las órdenes de los diversos generales encabezados por Lorencész. No exagero al afirmar que cada uno de ellos "representa" realmente un soldado francés tal y como su general, Don Luis y el propio actor, considera que debe parecer. No son "extras" que forman parte de una desordenada muchedumbre. Son actores, perfectamente concientes del papel que están representando.

Los zacapoaxtlas. Llevan un taparrabos y todo el cuerpo maquillado de negro, especialmente la cara. Algunos de ellos tienen maquillajes de una riqueza e imaginación deslumbrantes. Para ello, utilizan los colores patrios: verde, blanco y rojo. Sobre el fondo negro se pintan en ocasiones una especie de antifaz cuadrado, o bien rayas romboidales alrededor de los ojos y hasta flores tricolores en las mejillas. Antiguamente, según Don Luis, era obligatorio "pintarse" con el hollin que quedaba en el comal untado con la manteca de las "gordas" del bastimento, pero en la actualidad se permite el maquillaje normal. De manera completamente diferente al ejército francés los "zacapoaxtlas" dan la sensación de un gigantesco caos que avanza imparabile por la avenida Hidalgo. Y, sin embargo, son tan disciplinados como los franceses y sus generales igualmente estrictos.

La representación

Después de comer, se inicia la representación formal. Para ella se ha instalado una plataforma sobre el camellón de la Avenida y frente se levanta una grada en la que caben unos trescientos espectadores. En este lugar se suceden los siguientes hechos:

1.- Breve desfile.⁵

2.- Solemne entrada de los generales a la mesa que se encuentra sobre la plataforma. Se instalan.

3.- La "comilona". Los hombres vestidos obviamente de mujer, toman las canastas que les entregan sus esposas y las ponen sobre la mesa. El atildadísimo general francés, el muy correcto inglés, el impecable don Manuel Doblado, el heroico Zaragoza, se lanzan sobre la comida con unos enormes gestos desaforados y exageradísimo: se meten las tortillas con charales y gusanos de maguey a la boca mientras les chorrean las rojas y verdes salsas, con los guantes blancos toman puñados de habas cocidas y, literalmente, se retacan la boca con ella. Los hieráticos hombres vestidos de mujer sirven solemnemente mientras el público observa con respeto el desusado banquete.

4.- Al terminar, se inicia propiamente la obra de teatro que podríamos llamar convencional. En ella se representan los

⁵ En este año de 1992 y en función de la investigación de campo, Don Luis conoció a mi madre Julia Ruisánchez, a quien he mencionado en este trabajo. Por deferencia a su edad -noventa años- la invitó a "abrir" la representación recitando un poema patriótico. Así lo hizo ella pero quedó claramente establecido que su intervención no formaba parte del ritual como tal. Obviamente por el hecho de que solamente hombres toman parte en él.

famosos Tratados de la Soledad en los que Don Manuel Doblado discute, y rechaza, los argumentos de intervención de España, Francia e Inglaterra. Inglaterra y España aceptan los argumentos de Don Manuel pero, obviamente, Francia no.

Exactamente igual que en la representación de 1538 en Tlaxcala: los embajadores discuten (Después de una ceremonial recepción que, también tiene raíces prehispánicas) y al no poder llegar a un acuerdo se declaran rotas las hostilidades. Es clarísima la línea mítico ritual que podemos localizar en la representación y que se remonta a cientos, quizás miles, de años en Mesoamérica.

Zaragoza se dirige emocionado a su ejército para pedirles lealtad.

Lorencsz, en el discurso mencionado, insulta al ejército mexicano.

Negrete, enfurecido, recita una encendida pieza oratoria tomada directamente de los discursos del propio general.

Se declara la guerra. Ahora bien, ésta habrá de celebrarse en la cumbre del cerro al que se le llama peñón y que ha sido un lugar sagrado dedicado a celebr^ar ceremonias sagradas durante miles de años en este valle. Pero antes de que vuelva a representarse la guerra se suceden una serie de emotivas ceremonias que varían cada año. En este noventa y dos se dieron las siguientes:

1.- Hermoso discurso recordando a aquellos que iniciaron la celebración y a todos los actores que han muerto que formaron parte de la representación.

2.-Entrega del papel de Lucas del act^or que lo representara

durante más de veinte años a su hijo, como parte de su herencia. Discurso en náhuatl del hijo aceptando y agradeciendo el privilegio.

3.- Discurso del actor que usualmente realiza el papel de Negrete aclarando a los ejércitos que ese año no lo hace porque está de luto ya que murió su señora madre y "es mucho el placer que tiene uno al tomar parte en esta batalla" pero promete que el año entrante lo volverá a hacer para cumplir con su obligación (obviamente no se utiliza la palabra "manda" pero es obvia la equivalencia).

4.- Corte de pelo de los zacapoaxtlas que este año toman parte en la batalla por primera vez. Viril y brutal ceremonia de iniciación.

5.- Interpretación, por la banda que acompaña la batalla, de "La Marsellesa" y el Himno Nacional. Es de aclarar que muchos soldados franceses cantan la "marsellesa" y todos los zacapoaxtlas el himno.

Terminadas estas ceremonias los dos ejércitos se dirigen a la cumbre del peñón para celebrar la batalla como tal. Tuve el privilegio de contemplar la batalla desde el patio de la casa de Don Luis, desde el cual se observa perfectamente la cilopea masa del peón. Resulta estremeedor el ver subir a los ejércitos desde ahí ya que el francés sube por la izquierda; esto es: del lado de Veracruz, del oriente, por donde llegaron tanto los ejércitos de Cortés como los franceses, del lado de Quetzalcóatl. El zacapoaxtla, maquillados de negro, como los sacerdotes y seguidores de Tezcatlipoca, del lado derecho: el de Tenochtitlan.

En ese escenario de cinco kilómetros de ancho, único en el mundo uno observa a los ejércitos como en un anfiteatro diseñado especialmente para dioses. Y estamos a dos cuadras del aeropuerto internacional de la Ciudad de México. Se realizan las tres batallas ceremoniales. Al terminar los soldados franceses capturados por los zapoaxtlas^{ca} son brutalmente "tusados"; algunos prisioneros intercambiados; otros más "fusilados". Se cierra el ciclo cuando el General Zaragoza -obviamente solamente lo pueden escuchar los soldados cercanos y los dioses, por supuesto- dice emocionado "las armas mexicanas se han cubierto de gloria", las palabras reales con las que informara a Juárez de su victoria. ¿Y esto no es teatro? ¿Estos no son actores? ¿Este no es vestuario teatral? ¿No existe un articuladísimo "libreto"? La magnífica representación contiene todos los elementos del tatro^e occidental criollo. Y muchísimos más por supuesto.

Al terminar, los soldados bajan. Se reúnen en el patio de la casa de don Luis que si bien es amplio no los puede contener a todos: se desbordan en la calle. La banda toca la "Marcha de Zacatecas". Hay una embriaguez provocada no por el alcohol, nadie ha tenido tiempo de tomar otra cosa que una cerveza, sino por el ritual. De repente todos los estudios leídos durante la preparación de este trabajo se vuelven realidad: el rito afirma la visión que el individuo tiene sobre sí y sobre su grupo: libera tensiones; r^eafirma lazos amistosos y familiares. Y, en este magnífico caso, defiende la patriótica leyenda de la gran batalla en la que los seguidores de Tezcatlipoca, los tiznados zapoaxtlas^{ca},

derrotaron a los blancos hijos de Quetzalcóatl.

Este es más que suficiente motivo para incluir el Simulacro de la Batalla del cinco de Mayo del Peñón de los Baños en este trabajo, como excepcional representante de una tradición de "guerras fingidas" mexicanas de casi tres mil años.

Esquema dramático. Motolinía lo describe en 1539

Gran desfile de los ejércitos.

Invocación a las deidades.

Presentación de los motivos de la guerra.

Se envían y reciben embajadores que tratan de explicar las causas justas de nosotros y nos enteran de las injustas demandas de los otros.

Primera batalla. En la que, para nuestra sorpresa, triunfan los otros.

Nuevo intercambio de embajadas.

Segunda batalla. Ya triunfamos nosotros. (En ocasiones el orden se invierte).

Invocación y-en muchos casos- aparición del "dios abogado" que logra que en la

Tercera batalla les demostremos que siempre tuvimos la razón.

Rituales regionales que cierran la representación y que pueden llegar a ser de una variedad enorme.

Reconciliación de las partes.

Fiesta.

7.5.4. El grito

"¡No te amedrentes, corazón mio: allá en el campo de
combate ansío morir a filo de obsidiana.

Sólo quieren nuestros corazones la muerte de guerra.

Oh, los que estáis en la lucha:

yo ansío la muerte a filo de obsidiana

Sólo quieren nuestros corazones la muerte de guerra.¹

La milenaria tradición poética mesoamericana desapareció casi totalmente durante los primeros años de la invasión española: era lógico, los poemas no se escribían, se cantaban. Unos cuantos fragmentos han llegado hasta nosotros, pero en esas pobres migajas de lo que debe haber sido un formidable corpus poético apenas comparable con los Vedas o los poemas homéricos, todavía podemos encontrar las exhortaciones del sacerdote que se dirige a los guerreros antes de la batalla pidiéndoles valor en el combate. Llenándoles el corazón de entusiasmo guerrero para defender el honor del "dios abogado" que los cobija y los vivifica.

O bien:

¡Abrácense los Aguilas y Tigres, en tanto que resuenan los escudos!

Los principes están reunidos al festín: van a coger prisioneros.

Sobre nosotros se esparcen, sobre nosotros llueven las flores del combate con que se complace al dios.

Allí es el lugar donde se hierve

donde se anda en desconcierto, lugar del ardor guerrero donde se adquiere la gloria y se va en pos del escudo

¹ Angel María Garibay K., Poesía indígena, México, UNAM, 1940, p. 170.

lugar del peligro, lugar de la guerra.²

Los últimos cantos guerreros exhortando a los mexicanos al combate se deben haber escuchado durante el sitio de Tenochtitlan a la caída de Tlatelolco, sombríamente descrita por los poetas indígenas. Después los dioses callaron. La enorme broma teológica se consumó; Quetzalcóatl se disfrazó de Cortés que no era ningún dios. El mundo se derrumbó y el indígena quedó aterrado y pasmado ante el silencio de esos dioses con los que había convivido toda su vida. Los había escuchado en los rituales públicos, los había visto caminar por las calles, les había entregado su vida entera y un día habían huido dejándolo totalmente desamparado frente a las fuerzas del universo. Hasta que 300 años después un teopixque había sonado frenéticamente una campana llamando a los indígenas a una hora inusual, la medianoche, la hora de Tezcatlipoca para volver a lanzar una arenga guerrera después de 300 años de silencio.

El teopixque mucho se semejaba a aquellos primeros franciscanos que habían cobrado dimensión legendaria entre los indígenas. Don Manuel Payno dice:

El Cura [Hidalgo] formó una banderola con un pañuelo, y pegó al centro de él una imagen de la Virgen de Guadalupe. Gritad -dijo-: ¡Viva la Virgen de Guadalupe! ¡Viva la libertad, y mueran los gachupines! [...] Diez minutos después, un inmenso gentío con hachones, cañaverales, y banderolas formadas con pañitos discurría y ondeaba como una gran serpiente de fuego, por todas las calles empedradas de Dolores.³

² Ibid., p. 97.

³ Manuel Payno, "La noche del 15 de septiembre en Dolores", en México; leyendas-costumbres, trajes y danzas, México, Jesús Medina editor, 1970, p. 65.

Un teopixque anciano tan semejante a aquellos primeros franciscanos que habian quedado en la memoria colectiva como los únicos que los habian defendido en el momento de desamparo teológico, portando la imagen de la virgen mexicana por excelencia, esto es: el "dios abogado" de México, encargada de defendernos de los invasores, de escucharnos, de consolarnos, nos llamaba -una vez más- a combatir por ella. Puede ser que la interpretación del presbitero José Luis Guerrero sea la correcta -yo así lo creo- si lo fuera, Guadalupe seria la unión de todos los dioses abogados de todos los calpultin de México. La tan trillada frase que de plano ha entrado al folclor urbano: "la virgen que forjó una patria" tendria razón. Y esa virgen, levantada como pendón por un teopixque era la que lanzaba la arenga guerrera. Qué acertada manera de calificar al hecho: el grito. El grito guerrero, el grito secular, el grito de desesperación, el grito de alegría, el grito de guerra. Y lo que es más notable: el grito efectivo; unos cuantos dias después el intendente español Riaño, ejemplo y paradigma del español dominador, habrá de entregar la alhóndiga de Granaditas a los miles de indigenas que escucharon el grito de guerra de la virgen de Guadalupe, "dios abogado" que resucita de las cenizas de aquella catástrofe teológica a la que llamamos "conquista". No se necesitan más elementos para crear una nueva y maravillosa ceremonia en el tlatecpanqui mexicano: el dios abogado, el teopixque que habla por él, el pueblo que se enardece ante la arenga, los enemigos.

Resumen: La guerra sagrada de nuevo, la tradición de

tres mil años viva, el concepto de "dios abogado" que inventamos nosotros, latiendo de nuevo redivivo. De manera natural se unen a ella los signos románticos generados por el momento histórico de exaltación patria que corresponden al siglo XIX: la bandera, inspirada en los colores de la sandía y bordada por manos femeninas amorosas y patriotas, (y no olvidemos que las alas del angelito que lleva por los aires a la virgen de Guadalupe tiene las alas pintadas de verde, blanco y rojo). La mitica patria blanca, impoluta, coronada de laureles: mujer y madre ideal por la que todos podemos morir; el vibrante himno que nos enardece -se nos olvida, convenientemente, que lo inventó Santa Ana, el dictador- el escudo en el que vuelven a aparecer los dioses complementarios y contradictorios empeñados en una lucha sobre el nopal cuyas tunas significan los corazones humanos que estamos dispuestos a ofrendar por defender a la patria, los héroes niños que caen como "renuevos cuyos aliños un viento helado quebrara en flor"; y la campana: vibrante, convocadora como el caracol mesoamericano, objeto religioso y sagrado. Ya están pues los elementos para el nuevo ritual, la nueva ceremonia que realmente es una nueva adecuación de antiguas ceremonias milenarias que parecería que todos hemos olvidado pero que nos da una buena idea de la vitalidad del tlatecpanqui ya que, de repente, puede inventar un nuevo ritual que obligatoriamente ha sido creado para llenar una necesidad social. Y se da, obligatoriamente, en el centro del mundo: la plaza donde se encuentran representados los grandes poderes: el gobierno y la Iglesia. Y se da en dos niveles:

el "grito" de la gente de razón donde la esposa del presidente municipal o del gobernador o del presidente tiene la obligación de llevar un magnífico y discretísimo y finísimo vestido europeo cubierto por el detalle de buen gusto de un rebozo de Santa María: "somos criollos decentes pero no olvidamos nuestra gotita de sangre india". Ricos, comerciantes, políticos, los "intelectuales" de la localidad departen con gentileza en una réplica -que no califico- de reunión europea. Fuera del recinto oficial el rito se complementa con los "otros" que se disfrazan de soldados y establecen una "guerra fingida" con cascarones de huevos, confeti y espantasuegras. Así pues, hay tres actores: 1) el sacerdote que incita a la guerra sagrada, florida y fingida y que sirve de mediador entre los dos mundos: el de "adentro del recinto oficial" y el de "afuera del recinto oficial", 2) el pueblo que responde a esa incitación y, 3) los "otros", los "hijos de la chingada" de nuestros enemigos que ni siquiera se atreven a estar presentes. Personalmente, siento que es la "maqueta ritual" más estremecedora. La única en la que los dos Méxicos se aceptan como una realidad, aunque sea durante los brevísimos segundos en los que el actor principal, el sacerdote mediador recita la fórmula mágica, la invocación a la metafísica disfrazada de patriotismo; la llamada a los muertos antecesores para que se reúnan alrededor del "dios abogado" que sigue estando representando por la "banderola" del padre Hidalgo. Campanas, música vibrante, fuegos que estallan semejando la batalla sagrada en el cielo. No se necesitan más elementos para constituir

el ritual mexicano por excelencia. Síntesis exacta de la reproducción de un universo completo. Como después veremos en la pastorela, el prodigioso latecpanqui puede crear nuevas adecuaciones para las nuevas circunstancias sociales. Moctezuma lo hizo intencionalmente con la maqueta de Xipe Totec que representaba magníficamente el triunfo de Tezcatlipoca-Huitzilopochtli sobre sus enemigos; los jesuitas lo hicieron -sin advertirlo seguramente- con la pastorela al representar el combate entre Quetzalcóatl-Cristo y Luzbel-Tezcatlipoca; los románticos primeros presidentes del México independiente lo hicieron al inventar -seguramente de manera inadvertida- esta maqueta ritual en la que se reproduce un nuevo orden.

¿Cuántas versiones tenemos al año? ¿Cien mil? Cien mil actores representando el papel del teopixque humilde del curato de Dolores que, enarbolando el símbolo más puro de la mexicanidad, la imagen del "dios abogado" nacional nos hace recordar nuestro pasado en una arenga catártica y emocionante en la que cada uno de nosotros es un héroe que defiende la unidad del calpulli en el tiempo sagrado que describiera Mircea Eliade?. Ritual muy cercano al teatro prehispánico en el que en una noche, en una hora sagrada por excelencia, todos los habitantes de México nos convertimos en actores de un drama cósmico: la defensa del grupo; esto es: la defensa de la humanidad frente a las fuerzas oscuras y maléficas del universo.

Y ese no es el único antecedente prehispánico: el hecho de que los actores principales del drama sean "400" - un

chingo- implica que esa noche el "dios abogado" se apodera de toda la nación como sucedía, exactamente, hace más de mil años cuando en la ceremonia de tóxcatl, Tezcatlipoca, el dios nocturno se apoderaba de todo el valle y todos se "unían", se volvían uno con él en la reproducción de un drama cósmico: la muerte del dios como "merrecimiento" para sostener el ritmo universal; esto es: sostener a la humanidad como centro cósmico.

En la ciudad de México se dan las versiones más mediatizadas -aunque las más grandes en número-, por la falta de imaginación de los "arcontes" priistas que solamente ven en el ritual la figura del actor principal -el presidente omnipotente en turno- y no de ese segundo actor que corresponde al concepto mesoamericano de lo "sagrado"; los "muchos" el "chingo" que forman un todo: el pueblo. Qué espectáculo ritual prodigioso podría ser el zócalo de la ciudad de México si los directores de Socicultur tuvieran una mínima cultura social sobre México; qué escenario grandioso para un ritual que verdaderamente afianzara nuestra visión del grupo frente al universo como viéramos en el primer capítulo. ¿Por qué no llenar de templetas la plaza donde se revalidaran las imágenes de todas las etnias que son la esencia de México? En un rincón de la plaza los mayas con sus prodigiosas mestizas bordadas; los tarascos con sus niños viejitos; en otro, Sinaloa con sus jugadores de tlachtli, en otro los chamulas, en otro los coras, y los mayos, y los tzeltales, y los totonacos, y los popolocas, y las tehuanas surianas y las chiapanecas y las cueras tamaulipecas:

delegaciones constituidas por los consejos indígenas, "sus autoridades", sus altos dignatarios a los que se debería tratar con el respeto y la elegancia correspondiente a los invitados de honor al ritual de la patria, ya que ellos son la entraña de la patria. Alrededor del gran tlatoani, del gran mediador entre los dos Méxicos (bueno, tendríamos que empezar porque algún presidente priista fuera realmente mediador entre los dos Méxicos) del gran presidente nombrado por la virgen de Guadalupe, que es el dios abogado del pueblo de México, a través de las tan sui generis elecciones mexicanas. Desde el siglo pasado hemos ido copiando las invenciones europeas y estadounidenses desde un punto de vista de estrategia política: las dos cámaras invención de Inglaterra, el presidente invención de Estados Unidos, las paraestatales, las nacionalizaciones de la luz, los bancos y los teléfonos, las desnacionalizaciones de la luz, los bancos y los teléfonos. Modas europeas van y vienen mientras el México profundo -como diría el señorón que fue Bonfil Batalla-⁴ sigue estando presente entre nosotros y dándonos personalidad e identidad frente al mundo. Qué mejor que la más grande ceremonia mexicana fuera el momento de la revalidación de ese México profundo. El espectáculo podría ser alucinante si se regresara al concepto de los ciclópeos rituales de la plaza mayor en vez de estos restos tontos en que la peor parte de nuestra sociedad urbana va a tratar de cegar con confeti al de junto. Hemos permitido que nuestro

⁴ Guillermo Bonfil Batalla, México profundo: una civilización negada, México, CNCA, Grijalbo, 1990 (Los Noventa, 1).

hermosísimo ritual popular se convierta en una pobre orgia "relajienta" donde los sectores más rudimentarios de nuestra sociedad urbana dan rienda suelta de manera indiscriminada a su tontería.; Sería tan fácil regresar a ese concepto original generado por la imaginación de nuestros románticos utópicos! Y qué infinito bien social se lograría si se repitiera en cada capital de Estado, en cada cabecera municipal: los viejos integrantes de las etnias, con sus mejores galas -que son más suntuosas que cualquier vestido europeo- fueran los invitados de honor a los que las autoridades civiles les rindieran homenaje. Esa sería una buena manera de empezar a cumplir todas las promesas que el presidente Cárdenas y el presidente Alemán y el presidente López Mateos y Díaz Ordaz y Echeverría y López Portillo y De la Madrid y Salinas les han hecho a los indígenas en cada una de las campañas políticas: regresarles públicamente la dignidad y el crédito de ser el sustento espiritual del país.

Pero en los pueblos mexicanos el ritual se enriquece de manera conmovedora. En Dolores, Hidalgo, además de la acartonada ceremonia celebrada casi a la fuerza por los presidentes municipales priistas, la plaza se ve invadida de indígenas que llevan sus danzas en honor de la dicotomía cura Hidalgo-virgen de Guadalupe: moros y cristianos, matachines, aztecas, etcétera, constituyen una pequeña maqueta de lo que debería ser la celebración en todo el país. O la pequeña obra de teatro que se representa en Amilcingo, Morelos, donde el cura Hidalgo en su caballo recorre el pueblo diciendo parlamentos heroicos e incitando a la población a la muerte

por la patria. En cada parada del cura se ejecutan danzas de origen prehispánico. (Hace poco en esa región se le apareció Emiliano Zapata a un viejito para pedirle que escribiera una obra de teatro con su vida. Lo hizo. La obra se representa en Alpuyecá con 500 actores y tiene 19 actos).⁵ Ahí los héroes patrios románticos tienen las mismas características que tuvieron los santos católicos que sustituyeron con facilidad a los integrantes del panteón mesoamericano. Son tres mil años de comunicación popular que responde a las mismas mecánicas. Los dioses prehispánicos se aparecían a los habitantes de Mesoamérica para darles órdenes concretas: los dioses católicos se aparecían a los habitantes de Mesoamérica para darles órdenes concretas; los dioses patrióticos actuales se aparecen a los mesoamericanos para darles órdenes concretas.

Para establecer el esquema dramático sigo la representación de Amilcingo según la versión del señor Heliodoro Rosas.

- 1.- Convocatoria que puede ser a base de campanas, altavoces, música, etc.
- 2.- Desfile con banda que toca aires marciales.
- 3.- Aparición del "mayor" o "capitán" que da la introducción a la figura de los héroes. En la actualidad solamente aparece el Cura Hidalgo a caballo pero los vecinos informan que antes aparecían los otros héroes: Allende, Guerrero, Morelos, la Corregidora, Iturbide y Emiliano Zapata.
- 4.- Arenga del Cura Hidalgo llamando a los patriotas a las armas y enarbolando la imagen de la Virgen de Guadalupe.

⁵ Luis Garza Alejandro. Comunicación personal. 1992.

- 5.- La "gritería". Los participantes gritan muy fuerte. Inmediatamente los danzantes de las diversas danzas las realizan frente a la imagen de la Virgen.
- 6.- Caminata de todos encabezada por el Cura Hidalgo.
- 7.- Detención en una esquina diferente y repetición exacta de la misma mecánica.
- 8.- Caminata.
- 9.- Detención y repetición.
- 10.- Caminata.
- 11.- Detención y repetición. (Antes, el cuarto grito se hacía en el atrio de la iglesia. Sucesivas prohibiciones de los curas han obligado a que se realice en cualquier esquina.)

7.5.5. MUERTOS

"Son tantas las fábulas y ficciones que los indios inventaron y tan diferentemente relatadas en diversos pueblos, que ni ellos entienden se entre si, ni habrá hombre que les tome tino" (NOTA. MENDIETA HISTORIA ECLESIASTICA INDIANA) nos dice el padre Mendieta. Aparentemente, tiene razón: él llega de

Europa la lineal: la que inventó su articulación temporal partiendo de una fecha única: el nacimiento de Cristo, una europa que comparte la articulación calendárica a pesar de sus incesantes y sec^ulres guerras. Ahí no hay Tlatecpanqui, no hay ordenador del mundo que pueda adecuarse a la necesidades de cada pueblo. "Tan diferentemente relatadas en diversos pueblos" nos indica claramente que se refiere a las múltiples adecuaciones del Tlatecpanqui ya que no hay un historia universal única para Mesoamérica. ¡Cuánta sabiduría!

Ello nos indica la capacidad de evolución, de tra^snsformación, que es el signo formal del Tlatecpanqui mexicano. Una de sus características más claras es la de la muerte. El destino de la muerte. Radicalmente diferente al de la "gente de razón": el simplista concepto de un "cielo" para la "gente de razón" que puede comprar su entrada con indulgencias y un "infierno" rojo y negro (los colores de la sabiduría de Tezcatlipoca) le deben haber causado estupor al mesoamericano común que veía la muerte como muchas muertes: las mujeres muertas en el parto se transforman maravillosamente y se convierten en diosas guerreras que acompañan al sol en su momento más glorioso; los niños muy pequeños van a un paraíso donde un árbol lleno de tetas los alimentan; los ahogados llegan al maravilloso paraíso de Tláloc donde son felices para siempre; los guerreros se transforman en colibríes que acompañan al sol y aquellos que pasen por el cruento ritual de pasaje que culmina las cuarenta grandes ceremonias se transformarán literalmente en el dios en honor del cual sufrieron la cruenta transformación. Los demás que mueren de manera normal

están destinados en su mayoría a un lento extinguirse en las frías mansiones del ictlan, a perderse, como se pierden esas "ánimas del purgatorio" que son los habitantes de la estremecedora Comala de Juan Rulfo.

Algunos autores como Otilia Meza hacen descripciones muy prolijas acerca de ese viaje al Mictlan, esa "transformación difícil" para el ser humano que sufre una muerte normal. Nos dice la ^omestra Meza: "El muerto pasaría primeramente por el río 'Apanhuaya' y, para atravesarlo, necesitaba el auxilio de un perrillo llamado 'techichi'". . . . Cuando el difunto llegaba a la orilla del 'apanhuaya', el perro lo pasaba a costas nadando. . . después, despojado de toda vestidura, cruzaba por dos montañas que constantemente chocaban la una con la otra y que se llamaban 'tepetl monamictia'. De ahí seguía por un cerro erizado de pedernales llamado Iztepetl... (pasaba) por los ocho collados donde siempre caía nieve y que se llamaba 'Itzehecayan' . . . luego lo asae earian en 'Temimaloyan' [. .] saliendo de ese sendero se econtraria con un tigre que le comería el corazón en un lugar llamado 'Teocoyleualoyan' y, ya sin corazón, caería en el 'Apanuiayo', sitio de aguda negra en el que estaría una largatija llamada 'Xochitonal' -espantoso animal- [. .] luego atravesaría nueve valles 'Chicunahuapan' y, por fin, llegaría al Mictlan en donde Mictantecutli y Mictanttecihuatl lo recibirían en un descanso en el que poco a poco se iría desapareciendo su ser hasta des ecerse ". (NOTA: OTILIA MEZA, EL MUNDO MAGICO DE LOS DIOSES DEL ANAHUAC, EDITORIAL OASIS, P. 60). He transcrito tan larga cita porque indica un clarísimo concepto del mundo

indígena: el enorme peregrinar del ser humano para llegar a encontrar la paz del olvido de sí mismo, para llegar a confundirse en el todo. Esto es: que les entienda.

Dentro de ese mundo, la flexibilidad del Tlatecpanqui vuelve a aparecer: los rituales también está en constante proceso de transformación o inmovilizados durante siglos. Mixquic, de ser un ritual dedicado a los muertos, se ha convertido en un ritual dedicado a los turistas. Éstos para llegar tienen que tomar las muy intrincadas pequeñas carreteras vecinales. En la actualidad en los recorrecos aparecen mecates que detienen a los coches donde la "momia azteca" de la mano con "frankenstein", la "llorona" con Drácula, los "nahuales" prehispánicos con el "hombre araña" cobran peaje para llegar al gran ritual turístico. No están desencaminados: todos ellos representan a los "muertos" en ese regreso del Mictlan o de la región donde les haya tocado vivir después de la muerte, pero los muertos regresan adquiriendo casi formas humanas. Esto es revirtiendo el gran movimiento mesoamericano en el que los muertos se iban convirtiendo poco a poco en nada, regresan de la nada por una noche.

UN MITO EN BUSQUEDA DE FORMA

La discusión propuesta al inicio de esta tesis, acerca de si el mito es el origen del rito o el rito del mito parecería replantearse en este apartado, ya que, aparentemente, esa concepción mesoamericana heredada por nuestra cultura mestiza se ha infiltrado en rituales populares pasivos como resulta ser la "vela" de los muertos del dos de diciembre, en novelas

como "Pedro Páramo" y en un personaje fundamental de la iconografía mexicana moderna: la muerte catrina. Creada por Don Guadalupe Posada y publicada por Venegas Arroyo, la "catrina" es un gran personaje sin obra de teatro; sin embargo ha invadido nuestro país. Es la versión porfirista de Mictantecíhuatl. Encabeza la enorme procesión de calaveras creadas por Posada: gendarmes, borachos, prostitutas, gobernadores, políticos, pulqueros. Y en los títeres la muerte ciriquiciaca que se mueve espasmódicamente colgada de sus alambres. Y, por supuesto, las calaveras de azúcar. Y las máscaras de carnaval. La ceremonia MESAAMERICANA DE Mircea Eliade y Robert Graves establece, dedicada a corporizar ese mito, o quizás ese mito originario mexicano encontraba su forma en ella. Depende si analiza Mircea Eliade o Robert Graves. Lo cierto es que durante toda la época de la colonia la ceremonia fue estrictamente prohibida y olvidada por los mexicanos. Pero en el siglo diez y nueve encontró una nueva forma: El Don Juan Tenorio, un melodrama romántico mal construido y versificado de manera ríspida bajo el reinado de Maximiliano. Quizás Zorrilla se sintió invadido del espíritu del mito mexicano y escribió este drama romántico en el que los muertos españoles regresan con la misma facilidad que los mexicanos. Regresa el Comendador para castigar a Don Juan Tenorio, regresa Doña Inés para salvarlos y, de repente, (Zorrilla lo imaginó apenas como un magnífico efecto teatral pero los mexicanos lo leímos como una magnífica realidad) el cementerio completo se anima y regresan los muertos de las tumbas. Como nos recuerda el efecto EL DIA

DEL JUICIO FINAL la primera obra mexicana en la que regresan de las tumbas varios cientos de cadáveres en proceso de descomposición o quizás, en p^oceso de recom^oposición. De manera aparentemeteⁿ lógica con este razonamiento, la obra se convirtió en "teatro ritual popular mexicano": se representa cada año, utiliza disfraces, y -gigantesca ventaja- está escrita en verso. Esto es: en un lenguaje ceremonial que no es el cotidiano, el que se usa todos los días, Exactamente igual que las pastorelas, los carnavales y las apariciones de Guadalupe. Como subproducto en los últimos treinta años, la obra se ha desenfrenado y olvidándose de su superficial solemnidad, heredada claramente, del peor romanticismo español, se ha convertido en un verdadero aquelarre mortuorio en las múltiples versiones "cómicas" de las que la mejor, por desenfrenada, por absurda, por que -quizás sin saberlo sus creadores- responde al espíritu lúdico del mito con mayor eficacia es aquella en la que la gran actriz María Elena Saldaña -que mide un metro y veinte centímetros- hace el papel de Brigida, el muy robusto Paco Stanley y hace el papel de Don Juan Tenorio y diez o doce cómicos carperos improvisan las travesuras de los muertos con tanta eficacia como las calaveras de Posada, las "momias aztecas" de Miquic o los titeres de la muerte ciriquiciaca. Mesoamérica ha reclamado sus derechos y está reinventadno nuevas adecuaciones del ritual de Mictantecuhtli y Mictantecihuatl a pesar de las feroces prohibiciones primero de la Inquisición y luego la "gente de razón". Tres mil años de representar a la diosa de

la muerte, tan herman^ada con las diosas de la vida, de una manera o de otra y de integrarse a ella como "dios abogado" de una manera u otra. Viene a la mente inmediatamente la feroz "Santa Ur^sula" de Taxco. Imagen de un esqueleto femenino vestido con una gran capa morada y coronada de hojadelata con su guadaña. Esta imagen encabeza la procesión del martes de Semana San^ta hasta que hace diez años el párroco de Santa Prisca prohibió furibundamente que apareciera. Ahora vive en una casa particular donde los martes de semana santa se forma una enorme procesión de peregrinos que llegan a adorarla.

Tres mil años de convivir natural^mente con la muerte porque ella convive con nosotros. Ritual de pasaje: el niño azteca muere en la cruenta ceremonia de Tláloc, pero ingresa al paraíso donde un árbol con mil tetas lo alimenta, muere la parturienta: se transforma en victoriosa por excelencia, muere el guerrero, se convierte en colibri; muere el re^presentante de Tláloc y llega al paraíso donde se llora de felicidad. Los otros que mueren de muerte mediore, irán al Mictlan^a donde irán desapreciando poco a poco...mientras les quede un poco de fuerzas regresarán cada año a contemplar lo que fueron sus p^ropias imágenes terrenales...hasta que un día ya no regresarán más. A menos, claro, que se encuentre una forma ritual que les permita ir y regresar con facilidad del cielo o del infierno o de purgatorio o de donde estén esperando la llamada para regresar a tomar p^arte en el festín de la vida.

7.5.4. El grito

¡No te amedrentes, corazón mio: allá en el campo de
combate ansio morir a filo de obsidiana.

Sólo quieren nuestros corazones la muerte de guerra.

Oh, los que estáis en la lucha:

yo ansio la muerte a filo de obsidiana

Sólo quieren nuestros corazones la muerte de guerra.⁶

La milenaria tradición poética mesoamericana desapareció casi totalmente durante los primeros años de la invasión española: era lógico, los poemas no se escribían, se cantaban. Unos cuantos fragmentos han llegado hasta nosotros, pero en esas pobres migajas de lo que debe haber sido un formidable corpus poético apenas comparable con los Vedas o los poemas homéricos, todavía podemos encontrar las exhortaciones del sacerdote que se dirige a los guerreros antes de la batalla pidiéndoles valor en el combate. Llenándoles el corazón de entusiasmo guerrero para defender el honor del "dios abogado" que los cobija y los vivifica. O bien:

¡Abrácense los Aguilas y Tigres, en tanto que resuenan los escudos!

Los principes están reunidos al festín: van a coger prisioneros.

Sobre nosotros se esparcen, sobre nosotros llueven las flores del combate con que se complace al dios.

Allí es el lugar donde se hierve

donde se anda en desconcierto, lugar del ardor guerrero donde se adquiere la gloria y se va en pos del escudo lugar del peligro, lugar de la guerra.⁷

Los últimos cantos guerreros exhortando a los mexicanos

⁶ Angel María Garibay K., Poesía indígena, México, UNAM, 1940, p. 170.

⁷ Ibid., p. 97.

al combate se deben haber escuchado durante el sitio de Tenochtitlan a la caída de Tlatelolco, sombríamente descrita por los poetas indígenas. Después los dioses callaron. La enorme broma teológica se consumó; Quetzalcóatl se disfrazó de Cortés que no era ningún dios. El mundo se derrumbó y el indígena quedó aterrado y pasmado ante el silencio de esos dioses con los que había convivido toda su vida. Los había escuchado en los rituales públicos, los había visto caminar por las calles, les había entregado su vida entera y un día habían huido dejándolo totalmente desamparado frente a las fuerzas del universo. Hasta que 300 años después un teopixque había sonado frenéticamente una campana llamando a los indígenas a una hora inusual, la medianoche, la hora de Tezcatlipoca para volver a lanzar una arenga guerrera después de 300 años de silencio.

El teopixque mucho se semejaba a aquellos primeros franciscanos que habían cobrado dimensión legendaria entre los indígenas. Don Manuel Payno dice:

El Cura [Hidalgo] formó una banderola con un pañuelo, y pegó al centro de él una imagen de la Virgen de Guadalupe. Gritad -dijo-: ¡Viva la Virgen de Guadalupe! ¡Viva la libertad, y mueran los gachupines! [...] Diez minutos después, un inmenso gentío con hachones, cañaverales, y banderolas formadas con pañitos discurría y ondeaba como una gran serpiente de fuego, por todas las calles empedradas de Dolores.⁸

Un teopixque anciano tan semejante a aquellos primeros franciscanos que habían quedado en la memoria colectiva como los únicos que los habían defendido en el momento de

⁸ Manuel Payno, "La noche del 15 de septiembre en Dolores", en México: leyendas-costumbres, trajes y danzas, México, Jesús Medina editor, 1970, p. 65.

desamparo teológico, portando la imagen de la virgen mexicana por excelencia, esto es: el "dios abogado" de México, encargada de defendernos de los invasores, de escucharnos, de consolarnos, nos llamaba -una vez más- a combatir por ella. Puede ser que la interpretación del presbitero Mario Rojas sea la correcta -yo así lo creo- si lo fuera Guadalupe sería la unión de todos los dioses abogados de todos los calpultin de México. La tan trillada frase que de plano ha entrado al folclor urbano: "la virgen que forjó una patria" tendría razón. Y esa virgen, levantada como pendón por un teopixque era la que lanzaba la arenga guerrera. Qué acertada manera de calificar al hecho: el grito. El grito guerrero, el grito secular, el grito de desesperación, el grito de alegría, el grito de guerra. Y lo que es más notable: el grito efectivo; unos cuantos días después el intendente español Riaño, ejemplo y paradigma del español dominador habrá de entregar la alhóndiga de Granaditas a los miles de indígenas que escucharon el grito de guerra de la virgen de Guadalupe, "dios abogado" que resucita de las cenizas de aquella catástrofe teológica a la que llamamos "conquista". No se necesitan más elementos para crear una nueva y maravillosa ceremonia en el tlatecpanqui mexicano: el dios abogado, el teopixque que habla por él, el pueblo que se enardece ante la arenga, los enemigos.

Resumen: La guerra sagrada de nuevo, la tradición de tres mil años viva. De manera natural se unen a ella los signos románticos generados por el momento histórico de exaltación patria que corresponden al siglo XIX: la bandera,

inspirada en los colores de la sandía y bordada por manos femeninas amorosas y patriotas, la mítica patria blanca, impoluta, coronada de laureles: mujer y madre ideal por la que todos podemos morir, el vibrante himno que nos enardece - se nos olvida, claro, que lo inventó Santa Ana, el dictador - el escudo en el que vuelven a aparecer los dioses complementarios y contradictorios empeñados en una lucha sobre el nopal cuyas tunas significan los corazones humanos que estamos dispuestos a ofrendar por defender a la patria, los héroes niños que caen como "renuevos cuyos aliños un viento helado quebrara en flor" y la campana: vibrante, convocadora como el caracol mesoamericano, objeto religioso y sagrado. Ya están pues los elementos para el nuevo ritual, la nueva ceremonia que realmente es una nueva adecuación de antiguas ceremonias milenarias: las guerras floridas. Ceremonia que

nos da una buena idea de la vitalidad del tlatecpanqui que, de repente, puede inventar un nuevo ritual que ha sido creado para llenar una necesidad social. Y se da, obligatoriamente, en el centro del mundo: la plaza donde se encuentran representados los grandes poderes: el gobierno y la Iglesia. Y se da en dos niveles: el "grito" de la "gente de razón" donde la esposa del presidente municipal o del gobernador o del presidente tiene la obligación de llevar un magnifico y discretísimo y finísimo vestido europeo cubierto por el detalle de buen gusto de un rebozo de Santa María: "somos criollos decentes pero no olvidamos nuestra gotita de sangre india". Ricos,

comerciantes, políticos, los "intelectuales" de la localidad departen con gentileza en una réplica -que no califico- de reunión europea. Fuera del recinto oficial el rito se complementa con los "otros" que se disfrazan de soldados y establecen una "guerra fingida" con cascarones de huevos, confeti y espantasuegras. Así pues, hay tres actores: 1) el sacerdote que incita a la guerra sagrada, florida y fingida y que sirve de mediador entre los dos mundos: el de "adentro del recinto oficial" y el de "afuera del recinto oficial", 2) el pueblo que responde a esa incitación y, 3) los "otros", los "hijos de la chingada" de nuestros enemigos que ni siquiera se atreven a estar presentes. Personalmente, siento que es la "maqueta ritual" más estremecedora. La única en la que los dos Méxicos se aceptan como una realidad, aunque sea durante los brevisimos segundos en los que el actor principal, el sacerdote mediador recita la fórmula mágica, la invocación a la metafísica disfrazada de patriotismo; la llamada a los muertos antecesores para que se reúnan alrededor del "dios abogado" que sigue estando representando por la "banderola" del padre Hidalgo. Campanas, música vibrante, fuegos que estallan semejando la batalla sagrada en el cielo. No se necesitan más elementos para constituir el ritual mexicano por excelencia. Síntesis exacta de la reproducción de un universo completo. Como después veremos en la pastorela el prodigioso tlatecpanqui puede crear nuevas adecuaciones para las nuevas circunstancias sociales. Moctezuma lo hizo intencionalmente con la maqueta de Xipe Totec que representaba magníficamente el triunfo de

Tezcatlipoca-Huitzilopochtli sobre sus enemigos, los jesuitas lo hicieron -sin advertirlo seguramente- con la pastorela al representar el combate entre Quetzalcóatl-Cristo y Luzbel-Tezcatlipoca, los románticos primeros presidentes del México independiente lo hicieron al inventar -seguramente de manera inadvertida- esta maqueta ritual en la que se reproduce un nuevo orden.

¿Cuántas versiones tenemos al año? ¿Cien mil? Cien mil actores representando el papel del teopixque humilde del curato de Dolores que, enarbolando el símbolo más puro de la mexicanidad, la imagen del "dios abogado" nacional nos hace recordar nuestro pasado en una arenga catártica y emocionante en la que cada uno de nosotros es un héroe que defiende la unidad del calpulli en el tiempo sagrado que describiera Mircea Eliade. Ritual muy cercano al teatro prehispánico en el que en una noche, en una hora sagrada por excelencia, todos los habitantes de México nos convertimos en actores de un drama cósmico: la defensa del grupo, esto es: la defensa de la humanidad frente a las fuerzas oscuras y maléficas del universo.

Y ese no es el único antecedente prehispánico: el hecho de que los actores principales del drama sean "400" -"una infinidad"- implica que esa noche el "dios abogado" se apodera de toda la nación como sucedía, exactamente, hace más de mil años cuando en la ceremonia de tóxcatl, Tezcatlipoca, el dios nocturno se apoderaba de todo el valle y todos se "unían", se volvían uno con él en la reproducción de un drama cósmico: la muerte del dios como "mercedimiento" para sostener

el ritmo universal, esto es: sostener a la humanidad como centro cósmico.

En la ciudad de México se dan las versiones más mediatizadas -aunque las más grandes en número-, por la falta de imaginación de los "arcontes" priistas que solamente ven en el ritual la figura del actor principal -el presidente omnipotente en turno- y no de ese segundo actor que corresponde al concepto mesoamericano de lo "sagrado", los "muchos" que forman un todo: el pueblo. Qué espectáculo ritual prodigioso podría ser el zócalo de la ciudad de México si los directores de Socicultur tuvieran una mínima cultura social sobre México, qué escenario grandioso para un ritual que verdaderamente afianzara nuestra visión del grupo frente al universo como viéramos en el primer capítulo. ¿Por qué no llenar de templetes la plaza donde se revalidaran las imágenes de todas las etnias que son la esencia de México? En un rincón de la plaza los mayas con sus prodigiosas mestizas bordadas, los tarascos con sus niños viejitos; en otro, Sinaloa con sus jugadores de tlachtli, en otro los chamulas, en otro los coras, y los mayos, y los tzeltales, y los totonacos, y los popolocas, y las tehuanas surianas y las chiapanecas y las cueras tamaulipecas: delegaciones constituidas por los consejos indígenas, "sus autoridades", sus altos dignatarios a los que se debería tratar con el respeto y la elegancia correspondiente a los invitados de honor al ritual de la patria, ya que ellos son la entraña de la patria. Alrededor del gran tlatoani, del gran mediador entre los dos Méxicos (bueno, tendríamos que empezar porque

algún presidente priista fuera realmente mediador entre los dos Méxicos y no solamente servidor del de la "gente de razón"), del gran presidente nombrado por la virgen de Guadalupe que es el dios abogado del pueblo de México, a través de las tan sui generis elecciones mexicanas. Desde el siglo pasado hemos ido copiando las invenciones europeas y estadounidenses desde un punto de vista de estrategia política: las dos cámaras invención de Inglaterra, el presidente invención de Estados Unidos, las paraestatales, las nacionalizaciones de la luz, los bancos y los teléfonos, las desnacionalizaciones de la luz, los bancos y los teléfonos. Modas europeas van y vienen mientras el México profundo -como diría el señorón que fue Bonfil Batalla⁹ sigue estando presente entre nosotros y dándonos personalidad e identidad frente al mundo. Qué mejor que la más grande ceremonia mexicana fuera el momento de la revalidación de ese México profundo. El espectáculo podría ser alucinante si se regresara al concepto de los ciclópeos rituales de la plaza mayor en vez de estos restos tontos en que la peor parte de nuestra sociedad urbana va a tratar de cegar con confeti al de junto. Hemos permitido que nuestro hermosísimo ritual popular se convierta en una pobre orgía "relajienta" donde los sectores más rudimentarios de nuestra sociedad urbana dan rienda suelta de manera indiscriminada a su tontería. Sería tan fácil regresar a ese concepto original generado por la imaginación de nuestros románticos utópicos y qué infinito

⁹ Guillermo Bonfil Batalla, México profundo: una civilización negada, México, CNCA, Grijalbo, 1990 (Los Noventa, 1).

bien social se lograría si se repitiera en cada capital de Estado, en cada cabecera municipal: los viejos integrantes de las etnias, con sus mejores galas -que son más suntuosas que cualquier vestido europeo- fueran los invitados de honor a los que las autoridades civiles les rindieran homenaje. Esa sería una buena manera de empezar a cumplir todas las promesas que el presidente Cárdenas y el presidente Alemán y el presidente López Mateos y Díaz Ordaz y Echeverría y López Portillo y De la Madrid y Salinas les han hecho a los indígenas en cada una de las campañas políticas darles públicamente la dignidad y el crédito de ser el sustento espiritual del país.

Pero en los pueblos mexicanos el ritual se enriquece de manera conmovedora. En Dolores, Hidalgo, además de la acartonada ceremonia celebrada casi a la fuerza por los presidentes municipales priistas, la plaza se ve invadida de indígenas que llevan sus danzas en honor de la dicotomía cura Hidalgo-virgen de Guadalupe: moros y cristianos, matachines, aztecas etcétera, constituyen una pequeña maqueta de lo que debería ser la celebración en todo el país. O la pequeña obra de teatro que se representa en Amilcingo, Morelos, donde el cura Hidalgo en su caballo recorre el pueblo diciendo parlamentos heroicos e incitando a la población a la muerte por la patria. En cada parada del cura se ejecutan danzas de origen prehispánico. (Hace poco en esa región se le apareció Emiliano Zapata a un viejito para pedirle que escribiera una obra de teatro con su vida. Lo hizo. La obra se representa

en Alpuyecá con 500 actores y tiene 19 actos).¹⁰ Ahí los héroes patrios románticos tienen las mismas características que tuvieron los santos católicos que sustituyeron con facilidad a los integrantes del panteón mesoamericano.

Son tres mil años de comunicación popular que responde a las mismas mecánicas. Los dioses prehispánicos se aparecían a los habitantes de Mesoamérica para darles órdenes concretas: los dioses católicos se aparecían a los habitantes de Mesoamérica para darles órdenes concretas, los dioses patrióticos actuales se aparecen a los mesoamericanos para darles órdenes concretas: el Gran Teatro Ritual Popular Mexicano.

7. 5. 6.- APARICIONES DE GUADALUPE.

El doce de Diciembre desde la cuatro de la tarde hasta el anochecer el pueblo completo de Tochimilco, en el estado de Puebla, se convierte en un gigantesco escenario para representar las cuatro apariciones de la virgen de Guadalupe. La representación ritual se inicia en la iglesia erigida en 1532, encabezada por una virgen de doce años que representa a la virgen de Guadalupe y un niño de bigotes pintados con lapiz de cejas café que representa a Juan Diego. Pasan entre las adolescentes de la secundaria -muy uniformadas- que portan banderas de todo el continente. Las banderas se inclinan respetuosamente al pso de la niña -virgen, exactamente igual que en la ceremonia de Panquetzaliztli ("se inclinan los estandartes"), que, coincidentemente, se celebraba

¹⁰ Luis Garza Alejandro. Comunicación personal. 1992.

exactamente alrededor del doce de diciembre. La procesión sale del amplísimo atrio franciscano que iniciara su construcción sobre los adoratorios indígenas hace cuatrocientos sesenta años y se dirige, exactamente, a la esquina orientada al norte. Ahi, utilizando una vieja camioneta de carga se ha construido un "peñón" estremecedoramente semejante a los descritos por Motolinia para las representaciones de 1538. Esto es; un simulacro de un cerrito con diferentes niveles en los que se colocan macetas con flores naturales y artificiales. Agilmente la niña monta en la camioneta por la parte escondida al público y espera detrás de unos nopales adornados de manera deslumbrante por flores naturales por la que es famosa la región (que se convierten en artificiales pues nunca las ha producido el ndapl.

Una mujer madura, con enorme seriedad, ceremonia y respeto se para a un lado de la camioneta y dice, utilizando un micrófono que amplifica su voz- "Aquí se narra, se ordena, como hace poco se apareció milagrosamente se apareció la perfecta Virgen María, madre de dios nuestra reina allá en el Tepeyac, de nombre Guadalupe.

Es el viejo NICAN MOPOHUA...el documento escrito por Antonio Valeriano, uno de los cuatro informantes de Sahagún, en 1542 en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco. Valeriano (1520-1605) contaba con once años de edad en la fecha de las apariciones y veinticinco a la muerte de Juan Diego. Este documento "príncipe" reproduce la versión oral del vidente Juan Diego, versión que dio origen a la arraigada tradición guadalupana (NOTA. OP. CI. PAGEN: otros pueblos más pequeños, cercanos a Tocuimilco en celebraciones similares el texto es leído por un señor, casi siempre el mayordomo que organiza la celebración. Fluye el hermoso texto, amplificado por el micrófono "Primer se hizo ver de un indio ^{de} nombre Juan Diego, y después se apareció su preciosa imagen delante del reciente obispo Don Fray Juan de Zumárraga...")

Al terminar la introducción la niña habla desde detrás del nopal que la encubre. El niño -con los bigotes ostentosamente, teatralmente, pintados, voltea hacia todas partes mostrando un estudiado asombro. Dice solemnemente y de corrido "Por ventura soy digno, soy merecedor de lo que oigo ? ¿Quizás nada más lo estoy soñado ? ¿Quizás solamente lo veo entre sueños ¿Dónde estoy ? ¿Dónde me veo ? ¿Acaso allá donde dejaron dichos los antiguos, nuestros antepasados, nuestros abuelos: en la tierra de las flores, en la tierra del maíz, de nuestra carne, de nuestro sustento? ¿Acaso en la tierra celestial ?"

Toma la palabra la narradora y describe cómo Juan Diego subió al cerrito al escuchar la voz de la virgen. EL niño sube entre las macetas que se encuentran al pie de la camioneta. La niña

sale de detrás del nopal y el niño cae de rodillas -algunas de las señoras que están presenciando la representación se santiguan. ⁵ ~~reza~~ ^{Empez} el diálogo tradicional.

"Niña.- Escucha, hijo mio, el más pequeño de mis hijos. A donde te diriges ?

Niño.- Mi señora, mi reina, la más pequeña de mis hijas, mi niñita, llegaré a tu casita de Meshico-Tlatelolco a seguir las cosas de dios que nos enseñan, quienes son las imágenes de nuestro señor: nuestros sacerdotes. "

Al terminar la escena la niña le ordena que vaya a ver al obispo a contarle la nueva de la Aparición.

Juan Diego asiente "Señora mía, mi niña, ya voy a realizar tu venerable aliento, tu venerable palabra, por ahora de tí me aparto, tu pobre indito"

En ese momento todo el mundo que presenta la representación empieza a cantar.

Coro.- A ti, Virgen Msris
 madre del salvador
 a ti oh, madre má
 a ti, a ti, a tí...

La niña desaparece por la parte de atrás de la camioneta. La está esperando su mamá que le ayuda a caminar rápidamente cortando entre los enormes patios de las viejas casas. Los demás nos integramos en una procesión que corta en ángulo recto siguiendo la traza del enorme patio franciscano. La calle por la que pasamos está adornada. Las antiguas y muy destruidas csas del pueblo se ven adornadas de manera casi irreal claveles, dalias y pamás: los colores de la bandera

mexicana. Hay un infinito tapete de flores para que pase sobre él la procesión. En cada esquina, un arco florido. Parecería que los vecinos del pueblo hubieren leído las descripciones que Motolinia escribió hace más de cuatrocientos cincuenta años y de intento quisieran reconstruir esas descripciones de las obras franciscanas y que hubieren leído a Fray Diego Durán y quisieran reconstruir sus descripciones de los diez y ocho ceremonias del Xiupohualli: dioses que caminan entre los ^efiles, sobre alfombras de flores, cobijadas por hermosísimos arcos floridos para subir a pequeñas pirámides que simulan cerritos adornados con flores naturales y "contrahecas"^hLa milenaria tradición de volver a presentar los sucesos sagrados, cósmicos. Los movimientos del universo en estas maquetas en movimiento que incluyen peregrinaciones sagradas, cantos sagrados, representaciones de los dioses, que convierten en sagradas a las calles, oraciones, imprecaciones, salutations. Y, nosotros, los seres humanos que ya somos Juan Diego que ya es parte de la ^rvígen de Guadalupe. Ya somos la virgen... somos todo . De repente resulta clarísimo todo: la procesión canta alegremente invocando a la madre universal parte del todo universal, todos los que vamos en la procesión somos Juan Diego y tenemos una cita ineludible con nuestro dios abogado, " nuestra · Tonantzin" en un lugar sagrado. Como todos los que acompañamos al viejito-Cr^risto en Sonora en Semana Santa y todos somos los soldados de Huejotzingo y todos los ps^satores de las pastorelas: el ser humano sigue tomando parte en la representación sagrada no

es un extraño a la metafísica. Al contrario: la ceremonia, el ritual, el teatro, le sirve de puerta de entrada para ser parte de esa metafísica. Se entiende que los frailes describieran al pueblo mesoamericano como al más devoto del mundo: vivía con sus dioses. Pero de manera real, en cada uno de los cuarenta rituales del Tlatecpanqui. En cada una de las obras franciscanas, en cada uno de las representaciones del teatro ritual contemporáneo. Todos son Juan Diego que se aproxima alegremente a cumplir su cita con la Tonantzin.

Finalmente llegamos a la segunda esquina: utilizando el balcón de unas casas en ruinas se ha construido otro magnífico "peñón" que enorgullecería a Motolinía. Pero este tiene una ventaja: en la parte de arriba del balcón derruido hay una cortina azul: el cielo. O uno de los trece cielos. La proyección desahoga. Se vuelve a escuchar la voz amplificadora de la narradora que sigue leyendo ceremonialmente el Nican Mopohua (que si era una obra de teatro como aquí se prueba sobradamente) Juan Diego intentó ver al arzobispo y no fue recibido, por tanto regresa a decirle a la "muchachita divina" que es imposible cumplir su encargo. Se inicia el diálogo del segundo encuentro entre nosotros, que somos Juan Diego y la diosa. El informa del fracaso de la expedición. Ella vuelve a pedirle que trate de ver a Zumárraga otra vez. Aquí advertimos que de manera sorprendente, el propio NICAN MOPOHUA contiene indicaciones que, en la actualidad, llamaríamos "acotaciones teatrales": "En cuanto la vio, ante ella se postró, se arrojó por tierra y le dijo

"Juan Diego.- Patroncita, señora, reina, hijita mía, la más pequeña, mi muchachita; ya fui a donde me mandaste a cumplir tu amable mandato, tu aliento amable" y sigue el bello monólogo dicho por el niño y en él escuchamos los viejos ecos del náhuatl ceremonial en el que fue escrito originalmente. Sigue: "Porque en verdad yo soy un hombre de campo, soy mecapal, soy parihuela, soy cola, soy ala; yo mismo necesito ser conducido, llevado a cuesta, no es lugar de mi andar, ni de mi detenerme allá donde me envías." (NOTA: OP CIT., 234). Después de cuatro siglos y medio el texto de Valeriano sigue vivo. Lo observa uno en la cara de los presentes, ante la angustia de los presentes, pues la diosa casi niña es inflexible con el más humilde de sus servidores.

"Debes regresar a convencer a Zumárraga". La cortina, que es el cielo, se cierra abruptamente dando por terminada la entrevista. Sigue la procesión siguiendo el ángulo de noventa grados, siguiendo exactamente el contorno del "quince" prehispánico (5) (NOTA. FIGURA DE CUATRO LADOS QUE REPRESENTA AL UNIVERSO CON SUS CUATRO RUMBOS COSMICOS Y, EN EL CENTRO, EL CENTRO DE TODO. ESTE ESQUEMA SE APLICA A TODA LA VIDA PREHISPANICA. TEMPLOS, PLAZAS, CAMINATAS, RITUALES ETC.), recorre las antiguas calles empedradas. Mientras tanto la virgen corre por entre las huertas del pueblo para llegar al terer cerrito. Esta vez la acompaña Juan Diego. La mayordoma, siguiendo exactamente los mismos movimientos que el franciscano que les enseñó a realizar este acto de devoción a los habitantes del pueblo hace casi cinco siglos,

conduce con solemnidad los actos entre las paredes adornadas, bajo los arcos triunfales, sobre el tapete de flores que se deshace entre nuestros pies. Cuando llega la procesión al tercer "cerrito" o "peñón" teatral ya se encuentran colocados la Virgen y Juan Diego. La topografía del terreno en esta ocasión se pone al servicio de la creación. Es, realmente, una elevación del terreno en la que se encuentra la virgen. Abajo del talud, la cama de Juan Bernardino. Juan Diego está en el otro lado del peñón. La escena recuerda inmeditamente la composición de los "retablos" mexicanos. Juan Diego trata de dar la vuelta, de manera muy estilizada, al cerrito donde está la virgen. De labios de la narradora escuchamos cómo el machual intentó no encontrar a la virgen, pues lo detendría en su camino para llevar un sacerdote a la casa de su moribundo tío Juan Bernrdino. Escuchamos el soliloquio de Juan Diego recitado por el niño:

"Si me voy derecho por el camino, no vaya a ser que me vea la señora y, seguro, como antes, me detendrá para que le lleve la señal al gobernante eclesiástico como me lo mandó".

Pero la niña divina lo persigue. Le grita desde la punta del cerrito:

"Sube, hijo mío, el menor, a la cumbre del cerrito donde me vistes. Ahí ^hya variadas flores: córtalas, reúnelas, ponlas todas juntas, luego ven aquí."

El niño mima la acción. Se esconde detrás de un árbol donde alguien ^sapreúradamente le mete las flores en la tilma de jerga. La narradora explica cómo se apareció a Juan Bernrdino ^a

y lo curó milagrosamente. La procesión se vuelve a poner en marcha. De nuevo las paredes adornadas con los colores patrios; no, con los colores guadalupanos "No se ha fijado que el angelito que la lleva al cielo tiene las alitas verdes, blancas y coloradas," me dirá la mayordoma después. La procesión vuelve a entrar al patio franciscano. Todos nos instalamos - algunas personas se arrodillan- frente a la maravillosa capilla abierta de segundo nivel. Está adornada con un raído telón que represent^e el interior de una casa. Cuando llegamos ya están instalados ahí cinco muchachos del pueblo vestidos de franciscanos. Son el Obispo Zumárraga y sus ayudantes. La narradora se instala en una pequeña plataforma exactamente abajo de un inexplicable hoyo que está en la pared, a un lado de la capilla abierta. Realmente, ese hoyo era el paso del interior de la iglesia fortificada al púlpito portátil de madera, desde el cual el franciscano decía el sermón que era ilustrado por el neixcuitilli, el ejemplo teatral, que sucedía entre la capilla abierta y el patio. La narradora nos cuenta cómo recib^ó el obispo, finalmente, a Juan Diego y cómo hablaron:

"Juan Diego.- Señor mio, gobernante: ya fui, ya llevé tu verbo según me mandaste. Fui a decirle a la señora mi ama, la niña celest^lial, Santa Maria, la amada madre de dios, que pedías una prueba pra poder creerme para que le hicieras su casita sagrada..."

Y sigue hablando el niño

"Cuando fui a llegar a la cumbre del cerrito, miré que ya era el paraiso y estaban ahí todas perfectas, las diversas

flores preciosas, de lo mas fino que hay, llenas de rocío esplendorosas, de modo que luego las fui a cortar y me dijo que de su parte te las diera y que yo así probaria, que vieras la señal que pediste para realizar su amada voluntad, y para que aparezca que es verdad mi palabra, mi mensaje, aquí las tienes. haz el favor de recibir las".

El niño extiende la tilma: caen las rosas y aparece la imagen de la virgen del Tepeyac. En ese momento empiezan a tocar a rebato las campanas del siglo diez y seis. Empiezan a brotar los enormes cohetones de detrás de la iglesia. Es el atardecer del valle de Puebla. Los enormes cohetones le anuncian al volcán y a todos los pueblos vecinos que de nuevo, en Tochimilco, se ha repetido el milagro. A lo lejos se ven resplandores de otros pueblecitos vecinos donde también se ha cumplido el milagro. Cuatrocientos cincuenta y y ocho veces se ha vuelto a aparecer la Virgen de Guadalupe a San Diego, en decenas de pueblecitos alrededor de los volcanes. Todos los que iban en la procesión caen al suelo y se persinan reverentemente. Nadie aplaude. No hay razón para ello. Las flores son reales, la tilma pintada es real, el sonido de las campanas es real, los jubilosos cohetones son reales. La representación es real. Y fue teatro. Cumple todas las exigencias del teatro. ¿Quién puede negarlo? y Teatro Mexicano que durante cuatrocientos cincuenta y ocho años ha sido fielmente representado. Representación teatral en cuya esencia se encuentra el concepto de la virgen María de Hernán Cortés en Extremadura, pero los colores en las alas del angelito prehispánico que la lleva al cielo son

mexicanos, los ecos del hermsísimo náhuatl ceremonial son mexicanos. En esa humilde y maravillo⁵a, casi desconocida, representación de Tochimilco México ha vertido tres mil años de ceremonias; la multiplicidad de escenarios, el quince, los tape^utes de flores, los arcos de flores, las flores de Juan Diego. Flor y Canto del Teatro Mexicano. Tres mil años de representaciones que no le copiamos a nadie. Nuestras. Que nos pertenecen y tenemos obligación de preservarlas como nuestro caudal cultural.

El suntuoso manto de Quetzalcóatl.

El teatro mexicano.

DEL OTRO LADO DEL VOLCAN.

De todo el Valle llegan peregrinos en un ritual de peregrinación típico de ese día: de la colonia Escandón, de San^a Julia, del remoto sur del valle llegan hombres y mujeres actuales contemporáneos, disfrazados de "peregrinos": pesados pasamontañas les cubren la cara, se tercián zarapes, se ponen guantes, son decenas, cientos, miles, diez miles, centenares de miles que forman un río humano que llega por la calzada de Guadalupe a cumplir el más importante de todos los rituales de la ritualística indoeuropea: las "mañanitas" a la virgen. Tratar de describirlo sería inútil. Describir el comport^amiento de dos millones de personas que se reúnen durante la noche anterior en los cerros aledaños a emborracharse, cantar, fornicar, que duermen en el atrio, que comen, que rezan a gritos. Los artistas que llegan a cantar las mañanitas; se necesitaría un libro especial par describir ese gigantesco ritual, multitudinario, lleno de rituales

individuales y de grupos. Apenas comparable con los días del Festival de Dionisios es de tal manera rico que resulta imposible tratar de analizar en un trabajo de esta naturaleza. ¿Cuántas danzas y representaciones se dan durante la noche y el día? Por lo menos, quinientas. De todo tipo: "Carlos Mango", "Arrieros", "De C^oquista", "del Tigre", de "Huehuenches", de "Concheros"...de todo el Valle, de toda la república. Ahora ya vienen delegaciones chicanas. De nuevo pido que nos imaginemos que estamos en un observatorio a quinientos metros de altura. Apenas así podríamos empezar a tener una cierta perspectiva del fenómeno al ver a ese río humano que fluye de la garita de Guadalupe hasta la basílica. Qué enorme riqueza cultural se perdió al trazarse estúpidamente la colonia Industrial, la Vallejo, la Tres Estrellas, la Estrella y la Martín Carrera. Cómo destrozaron el camino sagrado que era la Calzada de los Misterios. Apenas nos podemos imaginar lo que habrán sido las peregrinaciones del siglo diez y nueve cuando cada una de ellas se detenía en cada uno de los monumentos a rezar un "misterio" del Rosario en honor de la Virgen y en representar y bailar los rituales de cada región. El tránsito era fluido y estaba pensado con la eficiencia de las gigantescas peregrinaciones de Cholula y el propio Tepeyac, cientos de miles de peregrinos organizados con una logística perfecta, de la cual nos quedan rastros en algunos pocos sitios como Atotonilco. Sabemos que las procesiones llegaban por la actual Calzada de los Misterios y regresaban por la actual Calzada de Guadalupe. El incremento del fervor religioso, el "crescendo

de la fe, de la embriaguez espiritual, el "rpto" místico debe haber sido alucinante. Lo perdimos. Entre fraccionadores torpes y ambiciosos, entre semáforos y funcionarios ávidos. Pero nos queda el rastro de una gigantesca ceremonia que se merece que algún día un investigador, con mejores fuerzas que las mías explique. El cerro, el pocito, la posición de la antigua basílica, las danzas. Sobre todo, las danzas. Así como "El Grito" en el Zócalo podría ser un ritual que afirmara la nacionalidad de manera definitiva, así la buena organización de las danzas en la Villa podría llegar a constituir un Museo de Teatro Ritual Popular Mexicano vivo ya que para la mayoría de los participantes en una danza en México el pensar en poder realizarla de manera adecuada en el Atrio de Guadalupe el doce de diciembre es la mayor de las ilusiones. Quiero cerrar este apartado reltando una pequeña historia: hará unos doce años me encontraba yo en la Villa recojiendo textos de danzas dialogadas cuando vi a una cofradía vestida de Carlos Magno sentados en la banqueta. La desilusión más absoluta se pintaba en sus rostros. Me acerqué y le pregunté al mayordomo, que también hacía el papel de Carlo Magno qué sucedía; "Pues mire, usted, nosotros trajimos nuestra danza desde Tlaxcala, pero los policías de la entrada del atrio dicen que no podemos pasar si no les damos una cuota de mil pesos. Nosotros traemos seiscientos pesos para nuestros pasajes de regreso y les dijimos que se los dábamos aunque tuviéramos que regresar a pie. Pero no quieren. Lo menos que aceptan son mil pesos. Y ya tenemos la manda de darle la danza a la virgen y ora no la vamos a

poder cumplir." Las lágrimas que llenaban los ojos de ese mexicano son el peor anatema en contra de la corrupción y superficialidad de las autoridades. Yo hablé con los policías y los señores entraron a bailar su Danza. Cumplieron su manda. Cuántos, como ellos, no han podido hacerlo? ¿Cuántos han regresado a su pueblo con la desesperación y la impotencia de no haber podido cumplir su manda? Sería tan fácil organiz^ar las Danzas, tener pequeños puestos de ayuda para los que traen su representación. Ni siquiera hay un espacio adecuado para hacerlo. Los concheros que danzan sus Danzas de Conquista, son, en su may^oría grupos urban^os perten^ecientes a la Tradición Meshica, que saben cómo conseguir el lugar para bailar. Pero hay tantos tímidos otomies que llegan y no se atreven a pelear su dre^echo a danzarle a la virgen, a recitarle sus antiguos parlamentos escritos por maestros de "cuaderno" del siglo diez y ocho. Tantos tímidos mazahuas que no se atreven...hay tantos chamulas que querrian venir una sola vez en su vida poara cantarle sus cantos de carnaval, tantos totonacos y popolocas y purépechas. Todos ellos con pleno derecho a ejercer la cultura de México en el adoratorio que desde hace cientos de años ha sido uno de los centros de peregrinación fundamentales para la estructuración del tlatecpanqui mexicano.

"¡No te amedrentes, corazón mio: allá en el campo de combate ansio morir a filo de obsidiana.

Sólo quieren nuestros corazones la muerte de guerra.

Oh, los que estáis en la lucha:

yo ansio la muerte a filo de obsidiana

Sólo quieren nuestros corazones la muerte de guerra.¹¹

La milenaria tradición poética mesoamericana desapareció casi totalmente durante los primeros años de la invasión española: era lógico, los poemas no se escribían, se cantaban. Unos cuantos fragmentos han llegado hasta nosotros, pero en esas pobres migajas de lo que debe haber sido un formidable corpus poético apenas comparable con los Vedas o los poemas homéricos, todavía podemos encontrar las exhortaciones del sacerdote que se dirige a los guerreros antes de la batalla pidiéndoles valor en el combate. Llenándoles el corazón de entusiasmo guerrero para defender el honor del "dios abogado" que los cobija y los vivifica. O bien:

¡Abrácense los Aguilas y Tigres, en tanto que resuenan los escudos!

Los principes están reunidos al festín: van a coger prisioneros.

Sobre nosotros se esparcen, sobre nosotros llueven las flores del combate con que se complace al dios.

Allí es el lugar donde se hierve donde se anda en desconcierto, lugar del ardor guerrero donde se adquiere la gloria y se va en pos del escudo lugar del peligro, lugar de la guerra.¹²

Los últimos cantos guerreros exhortando a los mexicanos al combate se deben haber escuchado durante el sitio de

¹¹ Angel María Garibay K., Poesía indígena, México, UNAM, 1940, p. 170.

¹² Ibid., p. 97.

Tenochtitlan a la caída de Tlatelolco, sombríamente descrita por los poetas indígenas. Después los dioses callaron. La enorme broma teológica se consumó; Quetzalcóatl se disfrazó de Cortés que no era ningún dios. El mundo se derrumbó y el indígena quedó aterrado y pasmado ante el silencio de esos dioses con los que había convivido toda su vida. Los había escuchado en los rituales públicos, los había visto caminar por las calles, les había entregado su vida entera y un día habían huido dejándolo totalmente desamparado frente a las fuerzas del universo. Hasta que 300 años después un teopixque había sonado frenéticamente una campana llamando a los indígenas a una hora inusual, la medianoche, la hora de Tezcatlipoca para volver a lanzar una arenga guerrera después de 300 años de silencio.

El teopixque mucho se semejaba a aquellos primeros franciscanos que habían cobrado dimensión legendaria entre los indígenas. Don Manuel Payno dice:

El Cura [Hidalgo] formó una banderola con un pañuelo, y pegó al centro de él una imagen de la Virgen de Guadalupe. Gritad -dijo-: ¡Viva la Virgen de Guadalupe! ¡Viva la libertad, y mueran los gachupines! [...] Diez minutos después, un inmenso gentío con hachones, cañaverales, y banderolas formadas con pañitos discurría y ondeaba como una gran serpiente de fuego, por todas las calles empedradas de Dolores.¹³

Un teopixque anciano tan semejante a aquellos primeros franciscanos que habían quedado en la memoria colectiva como los únicos que los habían defendido en el momento de desamparo teológico, portando la imagen de la virgen mexicana

¹³ Manuel Payno, "La noche del 15 de septiembre en Dolores", en México; leyendas-costumbres, trajes y danzas, México, Jesús Medina editor, 1970, p. 65.

por excelencia, esto es: el "dios abogado" de México, encargada de defendernos de los invasores, de escucharnos, de consolarnos, nos llamaba -una vez más- a combatir por ella. Puede ser que la interpretación del presbítero Mario Rojas sea la correcta -yo así lo creo- si lo fuera Guadalupe sería la unión de todos los dioses abogados de todos los calpultin de México. La tan trillada frase que de plano ha entrado al folclor urbano: "la virgen que forjó una patria" tendría razón. Y esa virgen, levantada como pendón por un teopixque era la que lanzaba la arenga guerrera. Que acertada manera de calificar al hecho: el grito. El grito guerrero, el grito secular, el grito de desesperación, el grito de alegría, el grito de guerra. Y lo que es más notable: el grito efectivo; , unos cuantos días después el intendente español Riaño, ejemplo y paradigma del español dominador habrá de entregar la alhóndiga de Granaditas a los miles de indígenas que escucharon el grito de guerra de la virgen de Guadalupe, "dios abogado" que resucita de las cenizas de aquella catástrofe teológica a la que llamamos "conquista". No se necesitan más elementos para crear una nueva y maravillosa ceremonia en el tlatecpanqui mexicano: el dios abogado, el teopixque que habla por él, el pueblo que se enardece ante la arenga, los enemigos.

Resumen: La guerra sagrada de nuevo, la tradición de tres mil años viva. De manera natural se unen a ella los signos románticos generados por el momento histórico de exaltación patria que corresponden al siglo XIX: la bandera, inspirada en los colores de la sandía y bordada por manos

femeninas amorosas y patriotas, la mítica patria blanca, impoluta, coronada de laureles: mujer y madre ideal por la que todos podemos morir, el vibrante himno que nos enardece - se nos olvida, claro, que lo inventó Santa Ana, el dictador - el escudo en el que vuelven a aparecer los dioses complementarios y contradictorios empeñados en una lucha sobre el nopal cuyas tunas significan los corazones humanos que estamos dispuestos a ofrendar por defender a la patria, los héroes niños que caen como "renuevos cuyos aliños un viento helado quebrara en flor" y la campana: vibrante, convocadora como el caracol mesoamericano, objeto religioso y sagrado. Ya están pues los elementos para el nuevo ritual, la nueva ceremonia que realmente es una nueva adecuación de antiguas ceremonias milenarias: las guerras floridas, pero

nos da una buena idea de la vitalidad del tlatecpanqui que, de repente, puede inventar un nuevo ritual que obligatoriamente ha sido creado para llenar una necesidad social. Y se da, obligatoriamente, en el centro del mundo: la plaza donde se encuentran representados los grandes poderes: el gobierno y la Iglesia. Y se da en dos niveles: el "grito" de la gente de razón donde la esposa del presidente municipal o del gobernador o del presidente tiene la obligación de llevar un magnífico y discretísimo y finísimo vestido europeo cubierto por el detalle de buen gusto de un rebozo de Santa Maria: "somos criollos decentes pero no olvidamos nuestra gotita de sangre india". Ricos, comerciantes, políticos, los "intelectuales" de la localidad

departen con gentileza en una réplica -que no califico- de reunión europea. Fuera del recinto oficial el rito se complementa con los "otros" que se disfrazan de soldados y establecen una "guerra fingida" con cascarones de huevos, confeti y espantasuegras. Así pues, hay tres actores: 1) el sacerdote que incita a la guerra sagrada, florida y fingida y que sirve de mediador entre los dos mundos: el de "adentro del recinto oficial" y el de "afuera del recinto oficial", 2) el pueblo que responde a esa incitación y, 3) los "otros", los "hijos de la chingada" de nuestros enemigos que ni siquiera se atreven a estar presentes. Personalmente, siento que es la "maqueta ritual" más estremecedora. La única en la que los dos Méxicos se aceptan como una realidad, aunque sea durante los brevisimos segundos en los que el actor principal, el sacerdote mediador recita la fórmula mágica, la invocación a la metafísica disfrazada de patriotismo; la llamada a los muertos antecesores para que se reúnan alrededor del "dios abogado" que sigue estando representando por la "banderola" del padre Hidalgo. Campanas, música vibrante, fuegos que estallan semejando la batalla sagrada en el cielo. No se necesitan más elementos para constituir el ritual mexicano por excelencia. Síntesis exacta de la reproducción de un universo completo. Como después veremos en la pastorela el prodigioso tlatecpanqui puede crear nuevas adecuaciones para las nuevas circunstancias sociales. Moctezuma lo hizo intencionalmente con la maqueta de Xipe Totec que representaba magníficamente el triunfo de Tezcatlipoca-Huitzilopochtli sobre sus enemigos, los jesuitas

lo hicieron -sin advertirlo seguramente- con la pastorela al representar el combate entre Quetzalcóatl-Cristo y Luzbel-Tezcatlipoca, los románticos primeros presidentes del México independiente lo hicieron al inventar -seguramente de manera inadvertida- esta maqueta ritual en la que se reproduce un nuevo orden.

¿Cuántas versiones tenemos al año? ¿Cien mil? Cien mil actores representando el papel del teopixque humilde del curato de Dolores que, enarbolando el símbolo más puro de la mexicanidad, la imagen del "dios abogado " nacional nos hace recordar nuestro pasado en una arena catártica y emocionante en la que cada uno de nosotros es un héroe que defiende la unidad del calpulli en el tiempo sagrado que describiera Mircea Eliade. Ritual muy cercano al teatro prehispánico en el que en una noche, en una hora sagrada por excelencia, todos los habitantes de México nos convertimos en actores de un drama cósmico: la defensa del grupo, esto es: la defensa de la humanidad frente a las fuerzas oscuras y maléficas del universo.

Y ese no es el único antecedente prehispánico: el hecho de que los actores principales del drama sean "400" -"una infinidad"- implica que esa noche el "dios abogado" se apodera de toda la nación como sucedía, exactamente, hace más de mil años cuando en la ceremonia de tóxcatl, Tezcatlipoca, el dios nocturno se apoderaba de todo el valle y todos se "unían", se volvían uno con él en la reproducción de un drama cósmico: la muerte del dios como "merecimiento" para sostener el ritmo universal, esto es: sostener a la humanidad como

centro cósmico.

En la ciudad de México se dan las versiones más mediatizadas -aunque las más grandes en número-, por la falta de imaginación de los "arcontes" priistas que solamente ven en el ritual la figura del actor principal -el presidente omnipotente en turno- y no de ese segundo actor que corresponde al concepto mesoamericano de lo "sagrado", los "muchos" que forman un todo: el pueblo. Qué espectáculo ritual prodigioso podría ser el zócalo de la ciudad de México si los directores de Socicultur tuvieran una mínima cultura social sobre México, qué escenario grandioso para un ritual que verdaderamente afianzara nuestra visión del grupo frente al universo como viéramos en el primer capítulo. ¿Por qué no llenar de templetas la plaza donde se revalidarán las imágenes de todas las etnias que son la esencia de México? En un rincón de la plaza los mayas con sus prodigiosas mestizas bordadas, los tarascos con sus niños viejitos; en otro, Sinaloa con sus jugadores de tlachtli, en otro los chamulas, en otro los coras, y los mayos, y los tzeltales, y los totonacos, y los popolocas, y las tehuanas surianas y las chiapanecas y las cueras tamaulipecas: delegaciones constituidas por los consejos indígenas, "sus autoridades", sus altos dignatarios a los que se debería tratar con el respeto y la elegancia correspondiente a los invitados de honor al ritual de la patria, ya que ellos son la entraña de la patria. Alrededor del gran tlatoani, del gran mediador entre los dos Méxicos (bueno, tendríamos que empezar porque algún presidente priista fuera realmente mediador entre los

dos Méxicos y no solamente servidor del de la "gente de razón"), del gran presidente nombrado por la virgen de Guadalupe que es el dios abogado del pueblo de México, a través de las tan sui generis elecciones mexicanas. Desde el siglo pasado hemos ido copiando las invenciones europeas y estadounidenses desde un punto de vista de estrategia política: las dos cámaras invención de Inglaterra, el presidente invención de Estados Unidos, las paraestatales, las nacionalizaciones de la luz, los bancos y los teléfonos, las desnacionalizaciones de la luz, los bancos y los teléfonos. Modas europeas van y vienen mientras el México profundo -como diría el señorón que fue Bonfil Batalla-¹⁴ sigue estando presente entre nosotros y dándonos personalidad e identidad frente al mundo. Qué mejor que la más grande ceremonia mexicana fuera el momento de la revalidación de ese México profundo. El espectáculo podría ser alucinante si se regresara al concepto de los ciclópeos rituales de la plaza mayor en vez de estos restos tontos en que la peor parte de nuestra sociedad urbana va a tratar de cegar con confeti al de junto. Hemos permitido que nuestro hermosísimo ritual popular se convierta en una pobre orgia "relajienta" donde los sectores más rudimentarios de nuestra sociedad urbana dan rienda suelta de manera indiscriminada a su tontería. Sería tan fácil regresar a ese concepto original generado por la imaginación de nuestros románticos utópicos y qué infinito bien social se lograría si se repitiera en cada capital de

¹⁴ Guillermo Bonfil Batalla, México profundo: una civilización negada, México, CNCA, Grijalbo, 1990 (Los Noventa, 1).

Estado, en cada cabecera municipal: los viejos integrantes de las etnias, con sus mejores galas -que son más suntuosas que cualquier vestido europeo- fueran los invitados de honor a los que las autoridades civiles les rindieran homenaje. Esa sería una buena manera de empezar a cumplir todas las promesas que el presidente Cárdenas y el presidente Alemán y el presidente López Mateos y Díaz Ordaz y Echeverría y López Portillo y De la Madrid y Salinas les han hecho a los indígenas en cada una de las campañas políticas darles públicamente la dignidad y el crédito de ser el sustento espiritual del país.

Pero en los pueblos mexicanos el ritual se enriquece de manera conmovedora. En Dolores, Hidalgo, además de la acartonada ceremonia celebrada casi a la fuerza por los presidentes municipales priistas, la plaza se ve invadida de indígenas que llevan sus danzas en honor de la dicotomía cura Hidalgo-virgen de Guadalupe: moros y cristianos, matachines, aztecas etcétera, constituyen una pequeña maqueta de lo que debería ser la celebración en todo el país. O la pequeña obra de teatro que se representa en Amilcingo, Morelos, donde el cura Hidalgo en su caballo recorre el pueblo diciendo parlamentos heroicos e incitando a la población a la muerte por la patria. En cada parada del cura se ejecutan danzas de origen prehispánico. (Hace poco en esa región se le apareció Emiliano Zapata a un viejito para pedirle que escribiera una obra de teatro con su vida. Lo hizo. La obra se representa en Alpuyeca con 500 actores y tiene 19 actos).¹⁵ Ahí los

¹⁵ Luis Garza Alejandro. Comunicación personal. 1992.

héroes patrios románticos tienen las mismas características que tuvieron los santos católicos que sustituyeron con facilidad a los integrantes del panteón mesoamericano. Son tres mil años de comunicación popular que responde a las mismas mecánicas. Los dioses prehispánicos se aparecían a los habitantes de mesoamerica para darles órdenes concretas: los dioses católicos se aparecían a los habitantes de mesoamérica para darles órdenes concretas, los dioses patrióticos actuales se aparecen a los mesoamericanos para darles órdenes concretas: el Gran Teatro Ritual Popular Mexicano.

7.5.5.- Muertos.

"Son tantas las fábulas y ficciones que los indios inventaron y tan diferentemente relatadas en diversos pueblos, que ni ellos entienden se entre si, ni habrá hombre que les tome tino"¹ nos dice el padre Mendieta. Aparentemente, tiene razón: el llega de Europa la lineal: la que inventó su articulación temporal partiendo de una fecha única: el nacimiento de Cristo. Una europa que comparte la articulación calendárica a pesar de sus incesantes y seculares guerras. Ahí no hay Tlatecpanqui, no hay ordenador del mundo que pueda adecuarse a la necesidades de cada pueblo. "Tan diferentemente relatadas en diversos pueblos" nos indica claramente que se refiere a las múltiples adecuaciones del Tlatecpanqui ya que no hay un historia universal única para Mesoamérica. Cuánta sabiduría. Ello nos indica la capacidad de evolución, de transformación, que es el signo formal del corpus ritual mexicano. Una de ess características más claras es la de la muerte. El destino de la muerte. Radicalmente diferente al de los europeos. El simplista concepto de un "cielo" para la "gente buena" que puede comprar su entrada con indulgencias y un "infierno" rojo y negro (los colores de la sabiduría de Tezcatlipoca) le deben haber causado estupor al mesoamericano común que veía la muerte como muchas muertes: las mujeres muertas en el parto se transforman maravillosamente y se convierten en diosas guerreras que

¹Fray Gerónimo de Mendieta, Historia eclesiástica indiana
Méx México, Porrúa 1980, p 137.

acompañan al sol en su momento más glorioso; los niños muy pequeños van a un dulce lugar donde un árbol lleno de tetas los alimentan; los ahogados llegan al maravilloso paraíso de Tláloc donde son felices para siempre; los guerreros se transforman en colibries que acompañan al sol y aquellos que pasen por el cruento ritual de pasaje que culmina las cuarenta grandes ceremonias, se transformarán, literalmente, en el dios en honor del cual sufrieron la cruenta transformación. Los demás que mueren de manera normal están destinados en su mayoría a un lento extinguirse en las frías mansiones del mictlan; a perderse, como se pierden esas "ánimas del purgatorio" que son los habitantes de la estremecedora Comala de Juan Rulfo.

Algunos autores, como Otilia Meza, hacen descripciones muy prolijas acerca de ese viaje al Mictlan, esa "transformación difícil" para el ser humano que sufre una muerte normal. Nos dice la maestra Meza "El muerto pasaría primeramente por el río Apanohuaya y, para atravesarlo, necesitaba el auxilio de un perrillo llamado techichi(...)cuando el difunto llegaba a la orilla del apanohuaya, el perro lo pasaba a cuestras nadando(...)después, despojado de toda vestidura, cruzaba por dos montañas que constantemente chocaban la una con la otra y que se llamaban tepetl monamictia. De ahí, seguía por un cerro erizado de pedernales llamado Iztepetl(...)(pasaba) por los ocho collados donde siempre caía nieve y que se llamaba Itzehecayan (...)luego lo asaetearían en Temiminaloyan(...)saliendo de ese sendero se encontraría con

un tigre que le comería el corazón en un lugar llamado Teocoyleualoyan y, ya sin corazón, caería en el Apanuiayo, sitio de agua negra en el que estaría una lagartija, - espantoso animal(...)luego atravesaría nueve valles Chiunahuapan y, por fin, llegaría al Mictlan en donde Mictantecuhтли y Mictantecihuatl lo recibirían en un descanso en el que poco a poco se iría desapareciendo su ser hasta desnavecerse "2

He transcrito tan larga cita porque indica un claro concepto del mundo indígena: el enorme peregrinar del ser humano para llegar a encontrar la paz del olvido de si mismo; para llegar a confundirse en el todo. Esto es: ser de nuevo con el gran plan universal, confundirse.

Dentro de esa concepción, la flexibilidad del Tlatecpanqui vuelve a aparecer: los rituales también están en constante proceso de transformación o inmovilizados durante siglos para, de repente, echarse a caminar. Mixquic de ser un ritual dedicado a los muertos se ha convertido en un ritual dedicado a los turistas. Estos para llegar al pueblecito prehispánico, tienen que tomar las muy intrincadas pequeñas carreteras vecinales. En la actualidad en las curvas aparecen mecates que detienen a los coches. La "momia azteca" de la mano con "Frankenstein", la "Llorona" con "Drácula" los "nahuales" prehispánicos con el "hombre araña" cobran peaje para llegar al gran ritual turístico.

No están desencaminados: todos ellos representan a los

²Otilia Meza, El mundo mágico de los dioses del Anáhuac. Editorial Oasis, México, 1982, p 60.

"muertos" en ese regreso del Mictlan, o de la región donde les haya tocado vivir después de la muerte; pero los muertos regresan adquiriendo casi formas humanas. Esto es: revirtiendo el gran movimiento mesoamericano en el que los muertos se iban convirtiendo poco a poco en nada, regresan de la nada por una noche.

Un impulso ritual en búsqueda de forma.

La discusión descrita al inicio de esta tesis, acerca de si el mito es el origen del rito o el rito del mito parecería replantearse en este apartado. Me refiero a esa concepción mesoamericana múltiple de la muerte, heredada por nuestra cultura mestiza y que se ha infiltrado en rituales populares pasivos como resulta ser la "vela" de los muertos del dos de diciembre en varias regiones del país. Es necesario hacer notar que la muerte mexicana no es solamente la festiva tan celebrada por las agencias de viaje. Claro: tenemos una muerte muerta de risa, pero también tenemos otra muerte llena de dignidad y otra más de misterio. Muerte múltiple como la vida. También habremos de encontrarla en novelas como "Pedro Páramo" y en un personaje fundamental de la iconografía mexicana moderna: la muerte catrina. Creada por Don Guadalupe Posada y publicada por Vanegas Arroyo la "catrina" es un gran personaje teatral sin obra de teatro; sin embargo ha invadido nuestro país. Es la versión porfirista de Mictantecihuatl. Encabeza la enorme procesión de calaveras creadas por Posada: gendarmes, borrachos, prostitutas, gobernadores, políticos, pulqueros. Y en los titeres también se ha colado ese concepto único de la muerte: la muerte ciriquiciaca que se mueve

esasmódicamente colgada de sus alambres. Y, por supuesto, las calaveras de azúcar. Y las máscaras de carnaval. Según Durán³ dos de los diez y ocho grandiosos rituales del Xiupohualli estaban dedicados a ese concepto múltiple de la muerte: Miccailhuitontli -fiesta pequeña de los muertos- y el décimo mes en la que se celebraba la fiesta grande de los muertos. Ambas estaban dedicadas a corporizar ese mito múltiple, o quizás, ese mito vario, original, mexicano encontraba su forma en ella. Depende si se analiza desde el punto de vista de Mircea Eliade o el de Robert Graves. Lo cierto es que durante toda la época de la colonia las ceremonias fueron estrictamente prohibidas y olvidadas por los mexicanos. Pero en el siglo diez y nueve encontró una nueva forma: el Don Juan Tenorio, un melodrama romántico mal construido y versificado de manera ríspida, escrito bajo el reinado de Maximiliano. Quizás Zorrilla se sintió invadido del espíritu del mito mexicano y escribió este drama romántico en el que los muertos españoles regresan con la misma facilidad que los mexicanos. Regresa el Comendador para castigar a Don Juan Tenorio; regresa Doña Inés para salvarlo y, de repente, (Zorrilla lo imaginó como un magnífico efecto teatral, pero los mexicanos lo leímos como una magnífica realidad) el cementerio completo se anima y regresan los muertos de las tumbas. ¡Cómo nos recuerda el efecto aterrador de El día del Juicio Final!; la primera obra

³Fray Diego Durán, op. cit. "El noveno mes del año...celebraban en el la fiesta pequeña de los muertos; llamábanla la fiesta de Miccailhuitontli p. 269...el décimo mes del año celebraban en el la fiesta grande de los muertos" p 271.

mexicana en la que regresan de sus tumbas varios cientos de cadáveres en proceso de descomposición o, quizás, en proceso de recomposición. De manera aparentemente lógica con este razonamiento, el Tenorio se convirtió en "teatro ritual popular mexicano": se representa cada año, utiliza disfraces, y -gigantesca ventaja- está escrita en verso. Esto es: en un lenguaje ceremonial que no es el cotidiano, el que se usa todos los días. Exactamente igual que las pastorelas, los carnavales y las apariciones de guadalupe. Como subproducto en los últimos treinta años, la obra se ha desenfrenado y olvidándose de su superficial solemnidad, heredada claramente, del romanticismo español, se ha convertido en un verdadero aquelarre mortuorio en las múltiples versiones "cómicas". De ellas la mejor, por desenfrenada, por absurda, por que -quizás sin saberlo sus creadores- responde al espíritu lúdico del mito múltiple mesoamericano con mayor eficacia, y rompe con ferocidad los límites del buen gusto del teatro de "gente de razón", es aquella en la que la estupenda actriz María Elena Saldaña -que mide un metro y veinte centímetros- hace el papel de Brigida, el muy robusto Paco Stanley hace el papel de Don Juan Tenorio y diez o doce cómicos carperos improvisan las travesuras de los muertos con tanta eficacia como las "calaveras" de Posada, las "momias aztecas" de Mixquic o los títeres de la muerte ciriquiciaca.

Mesoamérica ha reclamado sus derechos y está reinventando nuevas adecuaciones del ritual de Mictantecuhtli y Mictantecihuatl a pesar de las feroces prohibiciones de la inquisición. Tres mil años de representar a la diosa de la

muerte, tan hermanada con las diosas de la vida. Viene a la mente inmediatamente la feroz Santa Ursula de Taxco. Imagen de un esqueleto femenino vestido con una gran capa morada y portando una corona de hoja de lata, que ostenta orgullosamente su guadaña. Esta imagen encabezaba la procesión del martes de Semana Santa, hasta que hace diez años el párroco de Santa Prisca prohibió furibundamente que apareciera. Ahora vive en una casa particular donde los martes de cada semana mayor se forma una enorme procesión de peregrinos que llegan a adorarla.

Tres mil años de convivir naturalmente con la muerte porque ella convive con nosotros. Ritual de pasaje: el niño azteca muere en la cruenta ceremonia de Tláloc, pero ingresa al paraíso donde un árbol con mil tetas lo alimenta; muere la parturienta: se transforma en victoriosa por excelencia; muere el guerrero, se convierte en colibrí; muere el representante de Tláloc y llega al paraíso donde se llora de felicidad. Los otros que mueren de muerte mediocre, irán al Mictlan donde irán desapareciendo poco a poco...mientras les quede un poco de fuerzas regresarán cada año a contemplar lo que fueron sus propias imágenes terrenales...hasta que un día ya no regresarán más. A menos, claro, que se encuentre una forma ritual que les permita ir y VENIR con facilidad del cielo o del infierno o del purgatorio o de donde estén esperando la llamada para regresar a tomar parte en el festín de la vida.

El esquema dramático

Obviamente no existe. O dejó de existir en función de las

prohibiciones.

Pero hay ciertos indicios:

- 1.- Hay una especie de conjuro. Unas palabras que rompen el límite.
- 2.- Los muertos aparecen en diversa forma y hacen fuerza sobre los seres humanos ya sea burlándose, ya sea obligándolos a realizar actos fuera de lo normal.
- 3.- Se establece un tipo de conducta de los muertos que convierte a la realidad en una especie de desvario.
- 4.- Se da otra señal: los muertos deben regresar a su reino oscuro. Resistiéndose, desaparecen.
- 5.- Se restablece la cotidianidad.

7. 5. 6. Apariciones de Guadalupe

El 12 de diciembre desde la cuatro de la tarde hasta el anochecer, el pueblo completo de Tochimilco, en el estado de Puebla, se convierte en un gigantesco escenario para representar las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe. La representación ritual se inicia en la iglesia erigida en 1532, encabezada por una doncella de 12 años que representa la Virgen de Guadalupe y un niño de bigotes pintados con lápiz de cejas café que representa a Juan Diego. Los dos pasan en medio de la valla que forman las adolescentes uniformadas de la secundaria que portan banderas de todo el continente. Las banderas se inclinan respetuosamente al paso de la niña-virgen, de forma tal que nos recuerda la vieja palabra de panquetzaliztli ("se inclinan los estandartes"), importantísimo ritual mesoamericano que, de manera coincidente, se celebraba alrededor del 12 de diciembre. La procesión sale del amplísimo atrio franciscano que iniciara su construcción sobre los adoratorios indígenas hace 460 años y se dirige a la esquina orientada al norte.

Ahí, utilizando una vieja camioneta de carga, se ha construido un "peñón" estremecedoramente semejante a los descritos por Motolinía para las representaciones de 1538. Esto es: un simulacro de un cerrito con diferentes niveles en los que se colocan macetas con flores naturales y artificiales. Agilmente la niña monta en la camioneta por la parte escondida al público y espera detrás de unos nopales adornados de manera deslumbrante con las flores naturales por la que es famosa la región.

Una mujer madura, con enorme seriedad, ceremonia y respeto se

para a un lado de la camioneta y dice, utilizando un micrófono que amplifica 'su voz- "Aquí se cuenta, se ordena, como hace poco, milagrosamente, se apareció la perfecta Virgen Santa María, madre de dios, nuestro reina allá en el Tepeyac, de renombre Guadalupe"¹ Es el viejo Nican mopohua...el documento escrito por Antonio Valeriano, uno de los cuatro informantes de Sahagún, en 1542 en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco. Valeriano (1520-1605) contaba con once años de edad en la fecha de las apariciones y veinticinco a la muerte de Juan Diego. Este documento "principe" reproduce la versión oral del vidente Juan Diego, versión que dió origen a la arraigada tradición guadalupana. La "mayordoma" sigue leyendo². Fluye el hermoso texto, amplificado por el micrófono:

Narradora.- "Primero se hizo ver de un indito, su nombre, Juan Diego; y después se apareció su preciosa imagen delante del reciente obispo Don Fray Juan de Zumárraga..." continúa solemnemente la narradora hasta el final de la introducción "Oyó cantar sobre el cerrito, como el canto de muchos pájaros finos; al cesar sus voces, como que les respondía el cerro, sobremanera suaves, deleitosos, sus cantos sobrepujaban al del coyoltototl y del tzinitzcan y el de otros pájaros finos. Se detuvo a ver

¹El Nican Mopohua ha sido traducido varias veces. Por Boturini, por Primo Feliciano Velásquez, por Angel Ma. Garibay K., por Josef Julián Ramirez, por Carlos de Tapia y Centeno. En este trabajo se utiliza la versión de Mario Rojas Sánchez publicada por EDOMEX en 1989 por ser la de más fácil acceso .

² De hecho, en los pequeños pueblos que rodean a Tochimilco y en los que se representan versiones pertenecientes al mismo ciclo guadalupano, el texto es leído por un hombre; exactamente como lo debe haber leído el sacerdote que condujera la representación hace cuatrocientos años.

Juan Diego. Se dijo..."

Al terminar la introducción el niño -con los bigotes ostentosamente, teatralmente, pintados, voltea hacia todas partes mostrando un estudiado asombro. Dice solemnemente y de corrido: Juan Diego.- "Por ventura soy digno, soy merecedor de lo que oigo ? ¿Quizás nada más lo estoy soñanado ? ¿Quizás solamente lo veo entre sueños? ¿Dónde estoy ? ¿Dónde me veo ? ¿Acaso allá donde dejaron dichos los antiguos, nuestros antepasados, nuestros abuelos: en la tierra de las flores, en la tierra del maiz, de nuestra carne, de nuestro sustento? ¿Acaso en la tierra celestial ?"

Narradora.- Y cuando cesó de pronto el canto, cuando dejó de oirse, entonces oyó que lo llamaban, de arriba del cerrito, le decían:...(La niña habla desde atrás del nopal adornado que la esconde.)

Virgen.- Juan Diego, Juan Dieguito.

EL niño sube entre las macetas que se encuentran al pie de la camioneta. La niña sale de detrás del nopal y el niño cae de rodillas -algunas de las señoras que están presenciando la representación se santiguan. Se escucha el diálogo repetido durante cuatrocientos años.

Virgen.- Escucha, hijo mio, el más pequeño de mis hijos. A dónde te diriges ?

Juan Diego.-Mi señora, mi reina, la más pequeña de mis hijas, mi niña, llegaré a tu casita de Meshico-Tlatelolco a seguir las cosas de dios que nos enseñan, quienes son las imágenes de nuestro señor: nuestros sacerdotes. "

Al terminar la escena, la niña le ordena que vaya a ver al obispo

a contarle la nueva de la Aparición.

Juan Diego.-Señora mía, mi niña, ya voy a realizar tu venerable aliento, tu venerable palabra, por ahora de ti me aparto, tu pobre indito"

En ese momento todo el mundo que presenta la representación empieza a cantar.

Coro.- A ti, Virgen Maria
 madre del salvador
 a ti oh, madre mía
 a ti, a ti, a ti...

La niña desaparece por la parte de atrás de la camioneta. La está esperando su mamá que le ayuda a caminar rápidamente cortando entre los enormes patios de las viejas casas en ruinas. Los demás nos integramos en una procesión que camina en ángulo recto siguiendo la traza del enorme patio franciscano. La calle por la que pasamos está engalanada. Las antiguas y muy destruidas paredes del pueblo se ven adornadas de manera casi irreal: claveles, dalias y palmas, los colores de la bandera mexicana. Hay un infinito tapete de flores para que pase sobre él la procesión. En cada esquina, un arco florido. Parecería que los vecinos del pueblo hubieren leído las descripciones que Motolinia escribió hace más de cuatrocientos cincuenta años y de intento quisieran reconstruir esas descripciones de las obras franciscanas; y que hubieren leído a Fray Diego Durán y quisieran reconstruir sus descripciones de los diez y ocho ceremonias del Xiupohualli: dioses que caminan entre los fieles sobre alfombras de flores, cobijados por hermosísimos arcos floridos, para subir a pequeñas pirámides que simulan cerritos adornados con flores

naturales y "contrahechas". La milenaria tradición de volver a presentar los sucesos sagrados, cósmicos; los movimientos del universo en estas maquetas en movimiento que incluyen peregrinaciones sagradas, cantos sagrados, representaciones de los dioses, que convierten en sagradas a las calles con oraciones, imprecaciones, saluciones. Y, nosotros, los seres humanos que ya casi somos Juan Diego, que ya casi es parte de la Virgen de Guadalupe. De repente resulta clarísimo todo: la procesión canta alegremente invocando a la madre universal parte del todo universal; todos los que vamos en la procesión somos Juan Diego y tenemos una cita ineludible con nuestro dios abogado, "nuestra Tonántzin" en un lugar sagrado. Como todos los que acompañamos al viejito-cristo en Sonora en Semana Santa y todos somos los soldados de Huejotzingo y todos los pastores de las pastorelas: el ser humano sigue tomando parte en la representación sagrada; no es un extraño a la metafísica. Al contrario: la ceremonia, el ritual, el teatro, le sirve de puerta de entrada para ser parte de esa metafísica. Se entiende por qué los frailes cronistas describieran al pueblo mesoamericano como al más devoto del mundo: vivía con sus dioses. Pero de manera real, en cada uno de los cuarenta rituales del Tlatecpanqui; en cada una de las obras franciscanas; en cada uno de las representaciones del teatro ritual contemporáneo. Todos son Juan Diego que se aproxima alegremente a cumplir su cita con la Tonántzin.

Finalmente llegamos a la segunda esquina: utilizando el balcón de unas casas en ruinas se ha construido otro magnífico "peñón" que enorgullecería a Motolinía. Pero este tiene una ventaja: en

la parte de arriba del balcón derruido hay una cortina azul: el cielo. O uno de los trece cielos. La procesión descansa. Se vuelve a escuchar la voz amplificada de la narradora que sigue leyendo ceremonialmente el "Nican Mopohua" (que si era una obra de teatro como aqui en Tochimilco y en todos los pequeños pueblos que lo rodean se prueba sobradamente), Nos cuenta que Juan Diego intentó ver al Arzobispo y no fue recibido, por tanto regresa a decirle a la "muchachita divina" que es imposible cumplir su encargo. Se inicia el diálogo del segundo encuentro entre Nosotros, que somos Juan Diego y la diosa. El informa del fracaso de la expedición. Ella vuelve a pedirle que trate de ver a Zumárraga otra vez. Aqui advertimos que, de manera sorprendente, el propio NICAN MOPOHUA contiene indicaciones que, en la actualidad, llamaríamos "acotaciones teatrales". "En cuanto la vió, ante ella se postró, se arrojó por tierra y le dijo " nos cuenta la narradora mientras el niño realiza exactamente las acciones descritas.

Juan Diego.- Patroncita, señora, reina, hijita mía, la más pequeña, mi muchachita; ya fui a donde me mandaste a cumplir tu amable mandato, tu aliento amable" y sigue el bello monólogo dicho por el niño y en él escuchamos los viejos ecos del náhuatl ceremonial en el que fue escrito originalmente.

Juan Diego.- Porque en verdad yo soy un hombre de campo, soy mecapal, soy parihuela, soy cola, soy ala ; yo mismo necesito ser conducido, llevado a cuestras, no es lugar de mi andar, ni de mi detenerme allá donde me envías " Después de cuatro siglos y medio el texto de Valeriano sigue vivo. Lo observa uno en la cara de los presentes, ante la angustia de los presentes pues la diosa,

casi niña, es inflexible con el más humilde de sus servidores. Virgen.-Debes regresar a convencer a Zumárraga."

La cortina que es el cielo se cierra abruptamente dando por terminada la entrevista. Avanza la procesión siguiendo un ángulo de noventa grados, siguiendo exactamente el contorno del "quincunce" prehispánico, recorre las antiguas calles empedradas. Mientras tanto la virgen corre por entre las huertas del pueblo para llegar al tercer cerrito. Esta vez la acompaña Juan Diego. La mayordoma, siguiendo exactamente los mismos movimientos que el fraile que les enseñó a realizar este acto de devoción a los habitantes del pueblo hace casi cinco siglos, conduce con solemnidad la procesión entre las paredes adornadas, bajo los arcos triunfales, sobre el tapete de flores que se deshace entre nuestros pies. Cuando llega la procesión al tercer "cerrito" o "peñón" teatral ya se encuentran colocados la Virgen y Juan Diego. LA topografía del terreno en esta ocasión se pone al servicio de la creación teatral. Es, realmente, una elevación natural en la que se encuentra la virgen. Abajo del talud, la cama de Juan Bernardino. Juan Diego está en el otro lado del peñón. LA escena recuerda inmediatamente la composición de los "retablos" mexicanos. Juan Diego trata de dar la vuelta, de manera muy estilizada, al cerrito donde está la virgen. De labios de la narradora escuchamos cómo el macehual intentó no encontrar a la virgen, pues lo detendría en su camino para llevar un sacerdote a la casa de su moribundo tío Juan Bernardino. Escuchamos el soliloquio de Juan Diego recitado por el niño Juan Diego.-Si me voy derecho por el camino, no vaya a ser que me vea esta señora y, seguro, como antes, me detendrá para que

le lleve la señal al gobernante eclesiástico como me lo mandó.

Pero la niña divina lo persigue. Le grita desde la punta del cerrito.

Virgen.-Sube, hijo mío, el menor, a la cumbre del cerrito donde me viste. Ahí hay variadas flores: córtalas, reúnelas, ponlas todas juntas, luego ven aquí."

El niño mima la acción. Se esconde detrás de un árbol donde alguien apresuradamente le mete las flores en la tilma de jerga. La narradora explica cómo se apareció a Juan Bernardino y lo curó milagrosamente. La procesión se vuelve a poner en marcha. De nuevo las paredes adornadas con los colores patrios; no, con los colores guadalupanos "¿No se ha fijado que el angelito que la lleva al cielo tiene las alitas verde, blanco y coloradas?" Me dirá la mayordoma después. La procesión vuelve a entrar al patio franciscano. Todos nos instalamos -algunas personas se arrodillan- frente a la maravillosa capilla abierta de segundo nivel. Está adornada con un raído telón que representa el interior de una casa. Cuando llegamos ya están instalados ahí cinco muchachos del pueblo vestidos de franciscanos. Son el Obispo Zumárraga y sus ayudantes. La narradora se instala en una pequeña plataforma exactamente abajo de un inexplicable hoyo que está en la pared a un lado de la capilla abierta. Realmente, ese hoyo era el paso del interior de la iglesia fortificada al púlpito portatil de madera desde el cual el franciscano decía el sermón que era ilustrado por el neuxcuitilli ; el ejemplo teatral, que sucedía entre la capilla abierta y el patio. La narradora nos cuenta cómo recibió el obispo Zumárraga, finalmente

a Juan Diego y cómo hablaron.

"Juan Diego.- Señor mio, gobernante: ya fui, ya llevé tu verbo según me mandaste. Fui a decirle a la señora mi ama, la niña celestial, Santa Maria, la amada madre de dios, que pedias una prueba para poder creerme, para que le hicieras su casita sagrada..."

-Y sigue hablando el niño.-

"! Cuando fui a llegar a la cumbre del cerrito, miré que ya era el paraíso y estaban ahí ya todas perfectas, las diversas flores preciosas, de lo mas fino que hay, llenas de rocío esplendorosas, de modo que luego las fui a cortar y me dijo que de su parte, te las diera y que yo así probaría; que vieras la señal que pediste para realizar su amada voluntad, y para que aparezca que es verdad mi palabra, mi mensaje, aquí las tienes. Haz el favor de recibirlas!"

El niño extiende la tilma: caen las rosas y aparece la imagen de la virgen del Tepeyac. En ese momento empiezan a tocar a rebato las campanas del siglo diez y seis. Empiezan a brotar los enormes cohetones de detrás de la iglesia. Es el atardecer del valle de Puebla. Los fuegos artificiales le anuncian al volcán y a todos los pueblos vecinos que de nuevo, en Tochimilco, se ha repetido el milagro. A lo lejos se escuchan los ruidos de los cohetones y se miran los resplandores de otros pueblecitos vecinos donde también se ha cumplido el milagro. Cuatrocientos cincuenta y y ocho veces se ha vuelto a aparecer la Virgen de Guadalupe a Juan Diego, en decenas de pueblecitos alrededor de los volcanes. Todos los que iban en la procesión caen al suelo y se persinan reverentemente. Nadie aplaude. No hay razón para

ello. Las flores son reales, la tilma pintada es real, el sonido de las campanas es real, los jubilosos cohetones son reales. La representación es real. Y fue teatro. Cumple todas las exigencias del teatro. ¿Quién puede negarlo ? y Teatro Mexicano que durante cuatrocientos cincuenta y ocho años ha sido fielmente representado. Representación teatral en cuya esencia se encuentra el concepto de la Virgen Maria de Hernán Cortés en Extremadura, la virgen de los franciscanos extremeños, pero los colores de las alas del angelito prehispánico que la lleva al cielo son mexicanos; los ecos del hermosísimo náhuatl ceremonial son mexicanos. En esa humilde y deslumbrante, casi desconocida, representación de Tochimilco, México ha vertido tres mil años de ceremonias; la multiplicidad de escenarios, el quincunce, los tapetes de flores, los arcos de flores, las flores de Juan Diego. Flor y Canto del Teatro Mexicano. Tres mil años de representaciones que no le copiamos a nadie. Nuestras. Que nos pertenecen y tenemos obligación de preservarlas como nuestro caudal cultural: el suntuoso manto de Quetzalcoatl.

El teatro mexicano.

Del otro lado del volcán.

De todo el Valle llegan peregrinos en un ritual de peregrinación típico de ese día: de la colonia Escandón, de San Julia, del remoto sur del valle llegan hombres y mujeres actuales contemporáneos, disfrazados de "peregrinos": pesados pasamontañas les cubren la cara; se tercián zarapes; se ponen guantes, sombreros. Son decenas, cientos, miles, diez miles, centenares de miles que forman un río humano que llega por la calzada de Guadalupe a cumplir el más importante de todos los rituales de

la ritualística indoeuropea: las "mañanitas" a la virgen. Tratar de describirlo sería inútil. Describir el comportamiento de dos millones de personas que se reúnen durante la noche anterior en los cerros aledaños a emborracharse, cantar, fornicar; que duermen en el atrio, que comen, que rezan a gritos; los artistas que llegan a cantar las mañanitas. Se necesitaría un libro especial par describir ese gigantesco ritual, multitudinario, lleno de rituales individuales y de grupo. Apenas comparable con los días del Festival de Dionisios; es de tal manera rico que resulta imposible tratar de analizar en un trabajo de esta naturaleza. ¿Cuántas danzas y representaciones se dan durante la noche y el día? Por lo menos, quinientas. De todo tipo: "Carlos Mango", "Arrieros", "De Coquista", "del Tigre", de "Huehuenches", de "Concheros"...de todo el Valle, de toda la república. Ahora ya vienen delegaciones chicanas. De nuevo pido que nos imaginemos que estamos en un observatorio a quinientos metros de altura. Apenas así, podríamos empezar a tener una cierta perspectiva del fenómeno al ver a ese río humano que fluye de la garita de Guadalupe hasta la basílica. Qué enorme riqueza cultural se perdió al trazarse estúpidamente la colonia Industrial, la Vallejo, la Tres Estrellas, la Estrella y la Martín Carrera. Cómo destrozaron el camino sagrado que era la Calzada de los Misterios. Apenas nos podemos imaginar lo que habrán sido las peregrinaciones del siglo diez y ocho, cuando cada una de ellas se detenía en cada uno de los monumentos a rezar un "misterio" del Rosario en honor de la Virgen y en representar y danzar los rituales de cada región. El tránsito era fluido y estaba pensado con la eficiencia de las gigantescas peregrinaciones de Cholula

y el propio Tepeyac: cientos de miles de peregrinos organizados con una logistita perfecta, de la cual nos quedan rastros en algunos pocos sitios como Atotonilco.

Sabemos que las procesiones llegaban por la actual Calzada de los Misterios y regresaban por la actual Calzada de Guadalupe. El incremento del fervor religioso, el "crescendo" de la fe, de la embriaguez espiritual, el "rapto" místico debe haber sido alucinante. Lo perdimos. Entre fraccionadores torpes y ambiciosos, entre semáforos y funcionarios ávidos. Pero nos queda el rastro de una gigantesca ceremonia que se merece que algún día un investigador, con mejores fuerzas que las mías, explique.

El cerro, el pocito, la posición de la antigua basilica, las danzas. Sobre todo, las danzas. Así como "El Grito" en el Zócalo podría ser un ritual que afirmara la nacionalidad de manera definitiva, así la buena organización de las danzas en la Villa podría llegar a constituir un Museo de Teatro Ritual Popular Mexicano, vivo, ya que para la mayoría de los participantes en una danza en México, el pensar en poder realizarla de manera adecuada en el atrio de Guadalupe el doce de diciembre, es la mayor de las ilusiones.

Quiero cerrar este apartado relatando una pequeña historia: hará unos doce años me encontraba yo en la Villa recogiendo textos de danzas dialogadas cuando vi a una cofradía vestida de Carlos Magno sentados en la banqueta. La desilusión más absoluta se pintaba en sus rostros. Me acerqué y le pregunté al mayordomo, que también hacía el papel de Carlo Magno qué sucedía "Pues mire, usted, nosotros trajimos nuestra danza desde Tlaxcala, pero los policías de la entrada del atrio dicen que no podemos pasar si

no cooperamos con una cuota de mil pesos. Nosotros traemos seiscientos pesos para nuestros pasajes de regreso y les dijimos que se los dábamos aunque tuviéramos que regresar a pie. Pero no quieren. Lo menos que aceptan son mil pesos. Y ya tenemos la manda de traerle la danza a la virgen y ora no la vamos a poder cumplir " Las lágrimas que llenaban los ojos de ese mexicano son el peor anatema en contra de la corrupción y superficialidad de las autoridades. Yo hablé con los policías y los señores entraron a bailar su Danza. Cumplieron su manda. ¿Cuántos, como ellos, no han podido hacerlo ? ¿Cuántos han regresado a su pueblo con la desesperación y la impotencia de no haber podido cumplir su manda ? Sería tan fácil organizar las Danzas, tener pequeños puestos de ayuda para los que traen su representación. Los concheros que danzan sus Danzas de Conquista, son, en su mayoría grupos urbanos pertenecientes a la Tradición Meshica, que saben cómo conseguir el lugar para bailar. Pero hay tantos tímidos otomíes que llegan y no se atreven a pelear su derecho a danzarle a la virgen, a recitarle sus antiguos parlamentos escritos por "maestros de cuaderno" del siglo diez y ocho. Tantos tímidos mazahuas que no se atreven...hay tantos chamulas que querrian venir una sola vez en su vida para cantarle sus cantos de carnaval, tantos totonacos y popolocas y purépechas. Todos ellos con pleno derecho a ejercer la cultura de México en el adoratorio que desde hace miles de años ha sido uno de los centros de peregrinación fundamentales para la estructuración del tlatecpanqui mexicano. Todos ellos con pleno derecho de ejercer el gran teatro de México.

7.5.7.- La pastorela

La Pastorela es, posiblemente, el más importante de los géneros integrantes del riquísimo Teatro Ritual Popular Mexicano; no solamente por la casi increíble cantidad de versiones que se tienen registradas, sino porque es el género popular que marca con mayor claridad cómo se han mantenido vivas las líneas mítico rituales en nuestro país al través de tres milenios.

Ya en el Popol Vuh nos encontramos con la descripción de los dos gemelos divinos contradictorios y complementarios. Don Alfonso Caso nos probó sobradamente que el sistema calendárico ritual mesoamericano era ejercido, por lo menos, desde el siglo viii antes de Cristo y con él, el enfrentamiento entre los mismos dioses. Durante tres mil años su lucha ha sido una de las líneas protagónicas del corpus ritual mesoamericano. A la llegada de los españoles recibían en la altiplanicie central los nombres de Tezcatlipoca y Quetzalcoatl.¹ Sabemos con certeza que, desde el año de 1524 Fray Pedro de Gante vistió a unos mancebos de ángeles para que cantaran un himno en honor del nacimiento de Jesús. En la primera obra de teatro que conocemos perteneciente al Teatro Evangelizador, "El día del Juicio Final" datada en 1531, nos vamos a encontrar con la figura de San Miguel que comanda un ejército de ángeles que llevan a los justos al cielo y a un ejército de diablos que conducen a los condenados al infierno. En otras obras contemporáneas como La educación de

¹Cfr. cap. IV.

los hijos, Las ánimas y las albaceas, El pochteca ² volveremos a encontrar el enfrentamientos entre estos dos conceptos teológicos que, obviamente, están asimilando las deidades de Tezcatlipoca con Luzbel, como he dicho varias veces a lo largo de este trabajo; deidades ambas que comparten las siguientes características: rojo y negro, señor de las transformaciones, dueño de la noche y los animales nocturnos, engañador, poderoso, con una tan ambigua relación con el ser humano que lo mismo lo colma de favores que lo destruye. Y la figura de Quezalcoatl deidad emplumada, blanca, rubia, magnánima y generosa con los seres humanos, con la del Arcángel católico. Pero no será en el teatro franciscano evangelizador donde el ritual de enfrentamiento entre estas deidades encuentre su forma perfecta sino en la labor de catequización jesuita de finales de siglo.

La gran "conquista espiritual" de los franciscanos fue declinando rápidamente hacia los finales del siglo xvi. La iglesia, la inquisición y las otras órdenes intentaron -y lo lograron- quitarle el enorme poder que había tenido sobre la población indígena en los primeros años del contacto. En 1572 los jesuitas llegan a México e inmediatamente inician la fundación de las escuelas desde las que habrán de ejercer una enorme influencia durante todo el siglo xvii.

Una de sus actividades favoritas es, precisamente, el teatro. Sabemos que durante los años que condujeron sus escuelas hasta el momento de la expulsión en el siglo XVIII, pusieron

²Las copias mecanografiadas de estas obras se encuentran en la biblioteca de la Universidad de Tulane, USA, formando parte del archivo de Fernando Horcasitas que se encuentra depositado en dicha Universidad. Obran en mi poder copias de ellas.

varios miles de obras. Y sabemos también que su labor de catequización entre los grupos indígenas fue muy importante, después de la labor de evangelización franciscana.

El investigador Joel Romero nos informa que "En 1577 es fundado el Colegio de Guadalajara y en 1579 en la cercana población de Zapotlán, Jalisco, se escenifica la lucha entre el San Miguel y Lucifer " ³ El tema del nacimiento de un niño dios al que adoran los pastores lo encontramos en la Biblia tanto en las profecías de Isaías cuanto en el Evangelio de San Lucas, que describe esa adoración. Desde el siglo trece San Francisco de Asis realizó una maqueta inmóvil del nacimiento de Cristo en la que intervenían de manera fundamental los pastores que llegaban a adorar al niño. Romero nos dice "En Grecia y Bizancio se desarrollan métodos propios de evangelización. Entre estos métodos destaca la proskyniseis griega y las pastorales bizantinas"⁴ y añade "El antecedente más distante que muestra contacto con el officium pastorum es la Representación del Nacimiento de nuestro señor, representado entre 1467 y 1481 en Toledo. El autor fue Gómez Manrique"⁵ Si bien el investigador proporciona el ambiguo dato de la representación de la lucha entre San Miguel y Lucifer, no documenta exactamente cuándo puede haberse dado la primera representación formal de una obra de teatro en la que intervengan los factores fundamentales del género. El dato lo toma de Antonio de Ciudad Rodrigo en su Tratado

³ Joel Romero, La pastorela mexicana, Origen y evolución, México. Editado por la Academia Nacional de Historia y Geografía, 1987, p 40.

⁴ Op. cit. p 27.

⁵ Op. cit. p 27.

Curioso y Docto de las grandezas de la Nueva España que nos cuenta que en 1596 se celebró una representación de la lucha entre San Miguel y Lucifer.

Lo cierto es que hasta ahora no contamos con una fecha precisa, ni el lugar exacto donde se escenificó por primera vez un "coloquio de Navidad de adoración de pastores" propiciada por los jesuitas. Tiene que haber sido en los últimos años del siglo diez y seis y seguramente en la región de Occidente, pero la verdad es que, hasta la fecha, no disponemos del dato perfectamente documentado.

Al respecto del género, antes he adelantado la hipótesis de trabajo ante mi honorable jurado, que establecería una relación causal entre las primeras manifestaciones teatrales indoeuropeas y ésta que es la más vigorosa y extendida de todas: los franciscanos con sus neuxcuitiles y los soldados de Cortés con sus justas deportivas, crearon un ethós cultural social que permitió que se desarrollaran con una rapidez asombrosa una serie de nuevas actividades que oscilan entre el teatro -tal y como lo conocemos en la actualidad- el deporte y la danza y que forman el corpus al que me he permitido llamar ritualística indoeuropea ya que contiene elementos tanto indígenas cuanto occidentales. Eso deja fuera de mi trabajo toda la liturgia normal católica que se llevaba al cabo dentro de las iglesias y con la muy estricta vigilancia de los curas. Ese ethos cultural, esa práctica social, permitió que se hicieran una enorme cantidad de experimentos, bien bajo la égida de los franciscanos y los soldados de Cortés en los primeros años del contacto cultural, bien bajo el amparo de agustinos y, posteriormente, de los jesuitas.

Propongo que el nacimiento de la Pastorela se da directamente de la puesta en escena de el ejercicio espiritual correspondiente a la segunda semana que se titula Las dos banderas. En él, San Ignacio introduce el concepto de un campo de batalla donde se enfrentarán dos grandes ejércitos: el de los ángeles y el de los demonios. En tanto que el ejercicio se realiza dentro del practicante, se integran inmediatamente los tres elementos fundamentales de la pastorela: el arcángel guerrero que comanda el ejército del bien, Miguel; Luzbel que comanda el ejército de los demonios; y el ser humano que es el campo de batalla en el que Luzbel intenta arrebatar el alma del practicante a Jesús.

Lo que en la actualidad llamamos Pastorela, en función de la presencia de los pastores como constante, se le titulaba Coloquio en el siglo xvi tomando el término muy común en ese momento por "diálogo edificante". Algún inteligente jesuita habrá advertido el enorme impulso de representación ritualística de los mesoamericanos, y habrá encontrado el punto de unión entre las sencillas representaciones españolas de navidad en el estilo de Gil Vicente en las que los pastores cantan y bailan frente al niño que nace y el combate de los dos ejércitos. Obviamente la forma ritual llenaba una necesidad catequística jesuita -inclusive aderezada con la muy suave burla de la presencia del ermitaño como una especie de tierna caricatura de los franciscanos- y otra indígena. Y de nuevo se nos presenta la posibilidad de las dos lecturas: la del inteligente jesuita es la de un pequeño diálogo de Navidad al que se le adereza con el tradicional pleito nacido del ejercicio jesuita de las dos banderas y que, obviamente ejemplifica cómo

el catecúmeno debe defenderse de las asechanzas del demonio. En esta lectura, los villancicos y las danzas sagradas tienen un carácter eminentemente teatral, no litúrgico; la figura del franciscano, convertido en el pintoresco ermitaño, un tono de broma; y los enfrentamientos entre el ángel y el diablo un carácter alegórico. La lectura indígena resultó completamente diferente. No es una representación teatral inocente. Es un gigantesco combate ritual entre los dos dioses gemelos y contradictorios que termina con la victoria de Quetzalcoatl. Esto es: la historia ritualizada de la Conquista. Pero sin la muerte ni la derrota definitiva de Tezcatlipoca que puede ser vencido temporalmente, pero no destruido. En esta lectura el ejercicio de las dos banderas ni siquiera cuenta, pero sí la presencia de un teopixque fraile vestido con una estilización morada del hábito franciscano, con todo y su cordón y sus huaraches indígenas; ' único personaje que baila frenéticamente frente al niño de manera individual', ' único que trae un anómalo sombrero que significa su dignidad sacerdotal', ' ' .

único que ofrece una calavera al niño. Y la pastorela se extiende desde el occidente de México mediante el sistema de ciclos de adecuaciones regionales del tlatecpangui. Invade Colima y llega por el Norte hasta Nuevo México, se apodera de Michoacán y Guanajuato y cruza la sierra y llega hasta Tamaulipas y Saltillo, se extiende por América del centro y llega a Nicaragua; en ciclos que toman, como motivo principal, la expulsión de Adán y Eva del paraíso o bien los siete vicios y las siete virtudes o bien los pleitos entre las parejas de pastores que van a Belem o bien las apariciones de la Virgen de Guadalupe en el camino a Belem, o

bien la conmovedora historia de Laoreliano. Cientos, miles de versiones, pero en el fondo la misma situación básica: el ser humano como centro del universo en el que pelean los gemelos contradictorios y complementarios: la Coatlicue que describe Bonifaz Nuño.⁶ Los inocentes pastores que son tentados por el maléfico Lusbel y que sobreviven a la tentación ayudados por el ángel, según la versión de "las dos banderas". Esto es: las adecuaciones regionales son de enorme flexibilidad, pero la estructura dramática es de enorme inflexibilidad. Exactamente las mismas características que venimos descubriendo a lo largo de este trabajo. De hecho, desde el punto de vista del indígena realizar una pastorela tradicional puede tener muy diversos fines: petición de lluvias o de buena cosecha, la celebración de un dios regional -es sumamente frecuente que una pastorela de pueblo se "baile" en Junio o Septiembre en honor del santo patrón del pueblo; o puede servir también como una forma de exorcismo o la presentación de ejemplos moralizantes.

Quizás la más importante y frecuente de todas, es el cumplimiento de una "manda" hecha por el mayordomo encargado de organizarla. Como también he asentado antes, la "manda" es una derivación del concepto prehispánico de "mercedimiento"; de hecho muchas veces las personas que hacen una pastorela la hacen "por manda" sin tener una "manda". Esto es: la hacen por obligación de estar vivos, de ser parte del universo, de pertenecer a su "dios abogado".

El esquema dramático es, en la mayoría de los casos, el que

⁶ Rubén Bonifaz Nuño, Imagen de Tláloc, México, UNAM, 1988, p 136.

sigue:

- 1.- Entrada y colocación de los que van a representarla.
Invocación a la metafísica y saludo a los presentes.
- 2.- Planteamiento de los diversos pastores que habrán de tomar parte en ella. Puede tener una enorme cantidad de variantes pero siempre se señala la condición "humana" de los pastores.
- 3.- Anuncio del nacimiento del niño dios esa noche. La mayoría de las veces la "anunciación" la realiza un ángel; si bien en otras ocasiones se sabe por la intervención del ermitaño o por los propios pastores.
- 4.- Decisión común de los pastores de dirigirse a Belem para adorar al niño. Esta decisión los integra como grupo.
- 5.- Aparición de Luzbel que se entera del nacimiento del niño recita un monólogo de tipo metafísico en el que relata su caída del Empíreo, y después jura solemnemente, que no permitirá que los pastores lleguen a Belem. De hecho es una declaración formal de guerra.
- 7.- Los múltiples incidentes que sufren los pastores en su accidentado viaje a Belem. En muchas ocasiones esos incidentes son causados directamente por Luzbel intencionalmente, mediante detenciones en las que intenta seducir de diversas maneras al grupo de pastores utilizando su capacidad de transformación convirtiéndose en diversos personajes: un antecedente muy claro lo encontramos en la antiquísima obra El sacrificio de Isak en el que la acotación dice que sale disfrazado de ángel o de viejito. Pero en algunas versiones, Luzbel es una causa remota de la

detención de los pastores. De hecho el viaje se convierte en una metáfora sobre el viaje de la vida y aquí interviene otra tradición mesoamericana: la peregrinación sagrada para llegar a integrarse al "dios abogado".

8.- En estos incidentes el ángel Miguel ayuda a los pastores a resolverlos pero siempre de manera beligerante. Así se cumplen dos de las funciones fundamentales del género: la anunciadora y la combativa.

9.- Enfrentamiento de Luzbel y Miguel en un campo de batalla teológico. En muchas ocasiones el combate es meramente verbal. Cada uno de ellos expone su propia versión de los hechos míticos que provocaran la expulsión del empireo.

10.-Tras una, o varias batallas escenificadas claramente ante los ojos de los espectadores, Luzbel es derrotado - temporalmente. Hecho que queda muy claro ante los ojos de los espectadores.

11.-El ángel ayuda a los pastores y al ermitaño a llegar hasta el "misterio" la centenaria maqueta inventada por S a n Francisco y constituida por la Virgen con el niño, San José, ángeles de diversas indoles y animales que son el signo de la masedumbre como el buey y la vaca. En ocasiones se integran los reyes magos (que en realidad pertenecen al género de la "Epifanía" como veremos en el próximo apartado).

12.- Al terminar la adoración (que puede adquirir múltiples formas) los pastores se despiden del público y piden la bendición de la metafísica y la aceptación de su "manda".

Fernández de Lizardi.

Durante los siglos XVI Y XVII y XVIII, aparentemente, las

Pastorelas o Coloquios, en la acepción que les damos en la actualidad, pertenecieron solamente al mundo de los indígenas. Todos sabemos que desde los primeros años del contacto cultural el país se escindió de manera tajante en dos mundos: el criollo, el de la "gente de razón" compuesto en enorme mayoría por peninsulares, indianos, criollos, mestizos aculturados, etcétera. Y el de los "indios".⁷.

Se dividieron las ciudades, las iglesias, las lenguas, y, obviamente, las liturgias. Una liturgia era la oficial católica que se practicaba en los grandes centros de población y que seguía al pie de la letra los sistemas litúrgicos españoles y otra muy diferente la liturgia que se observaba en el mundo de los indígenas. Servía de complicado, injusto y, en ocasiones, perverso puente entre ambos mundos un sistema de castas de una complejidad enorme.

Así como ahora los llamados "carnavales" pertenecen en su enorme mayoría a ese mundo indígena, durante los siglos coloniales la pastorela también se desarrolló en ese ámbito. Obviamente existían celebraciones de Navidad perfectamente sancionadas por la iglesia; entre ellas se contaban las representaciones de la Adoración de los Pastores dentro de los conventos y las escuelas -todas ellas conducidas por religiosos de un tipo u otro- pero las pastorelas "de indios" eran consideradas por la gente de razón como "vascosidades".

Joaquín Fernández de Lizardi, típico representante de la cultura

⁷Guillermo Bonfil Batalla establece esta distinción con los términos "México profundo" -para el indígena- y "México imaginario" - para el de la "gente de razón- en su hermoso libro México profundo, México, SEP-CIESAS, 1987. Referencia obligatoria a este respecto.

criolla, nació a finales del siglo XVIII. Al llegar a adulto se dedicó al periodismo y la literatura. Su obra más notables es El Periquillo Sarniento. Fue un criollo defensor de la Independencia y pertenece al mediocre panteón literario de principios del siglo xix. Sin embargo, y quizás a su pesar, es el autor de una verdadera revolución cultural. Durante su infancia posiblemente su nana y sus parientes más cercanos lo llevaron a ver las Pastorelas que se realizaban en los poblados de indios del Valle de México: Xochimilco, Tlahuac, Milpa Alta, Santa Anita, etc. Parecieron disgustarle tanto como a cualquier criollo . Fue tan enorme el rechazo que gracias a él, escribió una: 'La cuna del niño dios o La noche más venturosa'. La prologó con estas terribles palabras. "Las pastorelas y coloquios más celebradas tienen su diablo como uno de los actores principales: y algunos no tienen su diablo sino sus diablos, pues suelen tener hasta siete; esto quiere decir, que las mejores Pastorelas y Coloquios con endiabladas. Llenas de impropiedades violentas, arrastradas por su falta de invención...otras hay tan lánguidas y zonzas, que su representación excita en el espectador tanto sueño como como si se hubiera desvelado cuatro noches seguidas ...otras están tan llenas de vascocidades, que son bastantes a suplir por el emético más eficaz en los estómagos más resistentes...la insolencia con que he visto representar estos despilfarros me animaron a escribir la presente Pastorela, que presento al público, si no libre de defectos, a lo menos, purgada de los excesos groseros que he notado en otras ".

Obviamente, Fernández de Lizardi perteneciente de manera absoluta al mundo de la "gente de razón", jamás sospechó que

detrás de "insolencias e injurias" se encontraban ceremonias rituales de una profundidad aterradora. Para él, colonizado perfecto, el teatro no tenía otra función que la de divertir sanamente a la pequeña sociedad criolla cultivada, a la que, obviamente, horrorizaban las "malas palabras" usadas en los coloquios; sociedad a la que, obviamente, los participantes en el ritual les parecían "malísimos actores" comparados con los "profesionales" que ponían para esa sociedad criolla las obras escritas en España. Obviamente, también les parecían aburridas porque no había escenografía sorprendente, ni una historia "apasionante", ni contaban con actores profesionales. Sociedad de personas "finas y encantadoras" cuyo ideal era parecerse lo más posible a los desconocidos habitantes de Madrid; criollos que ni siquiera sospechaban que los "cuadernos" en los que se basaban los "coloquios pascuales" jamás habían intentado ser obras dramáticas sino textos de conjuro para integrarse a la metafísica. A pesar de su absoluta ceguera al respecto, la revolución cultural que logró Fernández de Lizardi, al escribir su pastorela tratando de componerles la plana a los "maestros de cuaderno de pastorela" que eran los encargados de redactar las diversas versiones para los diversos pueblos, fue absolutamente notable: por primera vez en trescientos años, desde el Teatro Evangelizador idolátrico franciscano, se unieron los dos mundos. Lizardi abrió la puerta de los teatros profesionales a los pastores, al ermitaño, y, sobre todo, a la guerra cósmica entre Luzbel y Miguel. Logró que los dos Méxicos se tocaran por un instante ya que utilizó elementos del mundo indígena y les dio una forma que podía ser decodificada con facilidad por el público

urbano de México, Guadalajara y Puebla. Tomó todos los elementos indígenas y concibió una pastorela literaria escrita específicamente para actores profesionales, a representarse en un teatro utilizando los recursos propios de una sala italiana : escotillones, telar, telones, etcétera. La carga mítica religiosa de la matriz original dió pie para una serie de efectos teatrales que adoró la " gente de razón". Literariamente el texto es tan discutible que jamás se incluye en las antologías de la "buena literatura " pero teatralmente hablando resultó espléndido, pues dió pie para que la gente de teatro, que durante tres siglos había tratado trabajosamente de copiar la manera española de hacer teatro y por lo que resultaba siempre una pobre caricatura , tuviera acceso al repertorio espiritual interno de los espectadores a los que se dirigía. Todos los criollos que tomaban parte en los movimientos independentistas de principios de siglo conocían la lucha entre San Miguel y Luzbel, la peregrinación de los pastores, la adoración al niño, y los personajes; Bato, Gila, Bras, Blancaflor, Bartolo. Conocían la Anunciación, el juramento ritual del demonio, y, sobre todo, conocían las tentaciones en las que Luzbel se convertía en otros seres para engañar a los pastores. Todos los espectadores sabían que existían los nahuales que podían transformarse a voluntad. Ante sus propios ojos -y gracias a los efectos de los teatros italianos de la época: telar, escotillones, "voladoras", salidas disimuladas, etcctétera, veían como se transformaba, mágicamente, el demonio ante sus propios ojos.

El éxito fue instantáneo. La Noche más Venturosa se

convirtió en pieza obligada en todos los teatros profesionales de la Ciudad de México. No es exagerado hablar de, por lo menos, un centenar de versiones durante el siglo diez y nueve, solamente en la capital. Pero no solamente eso: tuvo una enorme descendencia que continúa vivita y coleante hasta la fecha.

Tuvo otro resultado inesperado: en tanto que su muy sencilla anécdota no es sino la del viaje de tres parejas de matrimonios de pastores hacia Belem, conducidos por una pastora anciana y cascarrabias, llamada alegóricamente Carrasquilla, se prestaba para que señoras decentes de clase media pudieran organizar hijos y nietos a su alrededor para hacer representaciones domésticas, encomendándose el papel de diablo al papá, tío y pariente mayor y el de ángel al pretendiente de alguna de las hijas de la casa que, por supuesto, hacían los papeles de las pastoras. Parecería diseñada especialmente para que la pusiera, en los grandes patios de la época o en las majestuosas escaleras de las entradas de las casas "bien" o en las enormes "salas" de altísimo techo, un núcleo familiar criollo mexicano de principios del siglo diez y nueve. A nadie se le ocurrió que este efecto de La noche más Venturosa pudiera tener importancia social y, por lo tanto, no se documentó (o por lo menos yo no he localizado documenta al respecto). Sabemos que ciento cincuenta años después la costumbre continúa en muchas familias tradicionales mexicanas. Varias de ellas, famosas por los logros de sus integrantes como la de los Valdez que hace, por lo menos, cincuenta años la ponen con motivo de fin de año.

Don Armando de María y Campos, en su impresionante archivo logró documentar una serie de representaciones en el México

independiente de las cuales su viuda da cuenta en el libro Pastorelas y Coloquios.⁸

Al respecto de las múltiples obras que podemos comnsiderar descendientes de la pastorela de Lizardi si se encuentran documentadas por programas, volantes y criticas de la época. A este respecto la labor de Reyes de la Maza ha sido formidable. Joel Romero nos proporciona el dato:

"Cuando se celebraba la elección del presidente Santa Ana en enero de 1844, el día 7, en el Teatro Puesto Nuevo se representaba Miguel y Luzbel, pastores por contrarias opiniones"⁹

En tanto que esta no es una historia del género sería inútil consignar los cientos de estas hijas de Lizardi, pero sí es importante señalar que, en el mundo de la "gente de razón" del siglo XIX, se dio el mismo fenómeno que se había dado dos siglos antes en el mundo de los indigenas: partiendo de la matriz culta del Coloquio, escrita seguramente por los cultos maestros jesuitas en los Colegios, los diversos "maestros de cuaderno" fueron modificando los textos según las necesidades de la comunidad. Exactamente igual que lo habían hecho los frailes franciscanos cien años antes de los Coloquios Jesuitas. La tradición de colaboración anónima en los rituales teatrales se remontaba ya a varios miles de años en nuestro país. Obviamente las ceremonias del tlatecpanqui eran modificadas por cada tlacazqui de la manera necesaria para lograr la adecuación

⁸ Pastorelas y Coloquios Recopilación de Beatriz San Martín vda. de María y Campos, México, ED. DIANA, 1987.

⁹ Joel Romero, op. cit. p 78

regional correspondiente a la del "dios abogado". Esta práctica se heredó en el teatro evangelizador por los motivos que he expuesto detalladamente en el capítulo seis y de ahí llegó al Teatro Ritual Popular de los siglos xvii, xviii y xix (y hasta el veinte).

Ahora advertimos que la lucha entre los dioses gemelos, gracias a la furia de un mediocre escritor colonizado, entra también al mundo criollo. México le debe un homenaje a esa furia de Lizardi pues sancionó un procedimiento milenarista que ha llegado hasta nuestra época: la respetuosa falta de respeto al dramaturgo original. Esta característica es una de las principales fuentes de la vitalidad de los géneros populares mexicanos ya que permite que cada mayordomo acuda a cualquier "maestro de cuaderno" y le pida los cambios que considera necesarios.

Muchas hijas de Lizardi se escenificaron en los diversos teatros hasta que, alrededor del año 1850, se dio una nueva revolución. El hombre de teatro, actor cómico, compositor de música, coreógrafo, productor, director de escena, y dramaturgo Don Mariano Osorno, lleva la Pastorela Mexicana a un nuevo paso de evolución, al agregarle grandes coros de bailarinas, una orquesta de veinte profesores, espectaculares coreografías etc.. Esto es: la convierte en un gran espectáculo. La investigadora Carmen Aranguren ¹⁰ localizó dos de las varias pastorelas que este revolucionario hombre de teatro realizó Los hijos de Bato y Bras o Las travesuras del Diablo y La boda de Bato y Gila o

¹⁰ Carmen Aranguren Orozco, Mariano Osorno: Los hijos de Bato y Bras y La boda de Bato y Gila, Tesis para obtener el grado de maestra en la Universidad Iberoamericana, México, 1978.

La pata del Diablo.

Ahora bien, la revolución de Osorno no se quedó en el aspecto meramente espectacular; fue más allá: cambió el carácter del diablo, lo que constituye una innovación casi increíble. El Luzbel que durante más de dos siglos había sido un personaje sombrío, reflexivo, lleno de odios y rencores, obsesionado de manera feroz por cobrar venganza, en manos de Osorno se convierte en un personaje divertido, bromista y que salta toda moral. Pero todavía más: con la sana desfachatez del verdadero hombre de teatro, tomó personajes de Lope de Vega -como Belisa-, canciones de la época, la tradicional lucha entre el diablo y el ángel, los personajes que Fernández de Lizardi había tomado de la tradición popular, dúos de amor, etcétera y le otorgó al género la enorme flexibilidad de la que dispone en la actualidad y que lo separa totalmente del teatro europeo. La Pastorela mexicana gracias a Don Mariano se profesionaliza totalmente, pero, además institucionaliza su carácter de happening teatral. Además, se convierte en un crisol en el que pueden entrar todos los elementos que los hombres y mujeres de teatro que las realicen quieran añadir. De hecho Las travesuras del diablo es una especie de continuación de La noche más venturosa de Lizardi en tanto que sucede siete años más tarde y, nada menos, que en Nazaret. Los pastores Bato y Bras que se habían peleado durante todo el trayecto a Belem con sus mujeres Gila y Blancaflor, ahora se encuentran viudos y tienen hijos mayores: Belisa, hija de Bato, y Lucindo, hijo de Bras. Ambos personajes, con una clara genealogía lopesca, así como el gracioso que se llama Chamorro que también es descendiente de los graciosos de los siglos de

oro.

La anécdota es sencilla: ^{ella} Lucindo se enamora de Belisa y los dos padres se oponen -sin ninguna razón real- a sus amores. Lo que provoca que los enamorados huyan al bosque. El diablo aparece para ayudar a la pareja. Lo hace de múltiples y muy teatrales maneras: los vuelve invisibles, hechiza a los pastores que los buscan para que no puedan denunciarlos, hace aparecer grandes mesas con deliciosas vituallas etc. Finalmente los padres localizan a los hijos y el encantador diablo desaparece cuando pasa una procesión con San José, María, el niño Jesús de siete años y el Arcángel Miguel. Los enamorados se casan y hay un fin de fiesta muy tradicional. De hecho la estructura dramática no es más que un gran pretexto para que el hombre de teatro que se encuentra tras bambalinas pueda introducir todos los elementos que guste. Es frecuente la acotación "Aquí cantan si quieren" ¹¹

Transcribo dos parlamentos que pueden resultar ejemplares del novedoso tratamiento del personaje del diablo.

1.- Para halagar a los enamorados en el bosque hace aparecer mágicamente la comida y la describe así:

"Diablo.-Les voy a hacer un almuerzo
 al estilo de mi casa
 que se han de chupar los dedos
 una poca de ensalada
 de ortiga, pirú y cicuta
 con su aceite de linaza
 unas viboras rellenas

¹¹ Op. cit. p 100.

con pinacates y arañas
 tostadas en la parrilla
 con alquitrán y su salsa
 de hormigas en agua fuerte;
 verán, cosa regalada,
 el vino que es agua ras;
 todo lo hago en dos patadas."

2.- Cuando los pastores vienen persiguiendo a los enamorados ~~por~~
 el bosque, el diablo solícito propone a Lucindo **d i v e r s o s**
 procedimientos para evitar la persecución.

Diablo.- ¿Quieres que los deje ciegos ?

Lucindo.- ¡No!

Diablo.- ¿ Pues los convierto en marranos ?

Lucindo.- Tampoco.

Diablo.- Dame licencia y los vuelvo
 escarabajos.

Y así toda la obra hasta llegar a cantar y bailar el encantador
 número del "El Gato" :

Diablo.- Arriba de un bracero

trepado estaba un gato

mirando el garabato

por ver si lo agarraba:

mas luego se durmió

y así me sucedió.

La, la, la, la, la, la, la, la,

(Baila con la orquesta)¹² "p 147

Los números musicales consignados en la versión localizada

¹² Op. cit. p 107.

por la investigadora Carmen Aranguren son los siguientes:

Coro inicial con orquesta.

Aria de la Cenicienta. Bato.

Dúo Bato y Bras (cómicos)

Canción del tipiti.

Dúo Lucindo y Belisa.

Fin de acto: galopa de seis brujas.

Baile del diablo con los pastores.

Canción del cua. cua, cua, pi, pi, pi.

Número de los pastores que caen del cerro.

Dúo Belinda y Lucindo. "Bella es la vida contigo!"

Canción del diablo "El Gato"

Aria Bato

Coro Final.

La escenografía es múltiple también:

Fachada con puerta en los primeros bastidores de la derecha

Bosque

Mutación sala pobre.

Uso escotillón.

Peñas que esconden mesa "habilitada"

Bosque largo con monte transitable.

Bosque transitable. A la izquierda una tapia corta con hartas ramas.

Sala anterior.

Los "efectos" teatrales son muchos también.

Uso constante del escotillón para entradas y salidas del diablo.

Crecen orejas, nariz, colas, etcétera.

Carta "untada de aguarrás" para que se quemé mágicamente.

Vela que se alarga y encoge.

Pinturae una enorme muchedumbre que se mueve ante los ojos del público.

Obviamente es el hombre de teatro, por encima del literato el que predomina en don Mariano. A un grado tal que en "La boda de Bato y Gila" escribe diferentes textos para ayudarlo al productor. El ejemplo es conmovedor:

Bato.-¿Invisible adonde quiera

me llevará? Pues al hecho

Pata, sácame de aquí

pero ha de ser por el techo.

(vuela la pata llevándose a Bato colgado de ella)

(Cuando no se quiera irse por el escotillón en vez de ascender dirá los tres renglones siguientes)

¿me llevará? Santo cielo

pata sácame de aquí

pero ha de ser por el suelo.

(para vuelo lateral dirá lo siguiente)

¿Me llevará? Pues andando

Pata sácame de aquí

Pero es que ha de ser volando.¹³

Me he detenido en este ejemplo porque es obligatorio que estudiemos al teatro desde el punto de vista de teatro realmente y no solamente desde la perspectiva del fenómeno literario. No digo que Sor Juana no sea importante, pero la verdad es que la importancia social del primer Coloquio de Pascua escrito por

¹³ Op. cit. p 225.

algún jesuita lo suficientemente desdeñoso como para no firmarlo o una obra tan mediocre desde el punto de vista literario como " La noche más venturosa" tuvieron más importancia, desde un punto de vista social, de lo que pudo tener " Los Empeños de una casa" o " Amor es más Laberinto". El teatro es acción escénica generada-en la mayoría de los casos- por un texto. Estudiar solamente el texto por la comodidad de que éste se encuentra publicado y es fácilmente accesible para el investigador, nos ha llevado a tener una falsa perspectiva del desarrollo del teatro en nuestro país.

La primera mitad del siglo diez y nueve resulta, pues, crucial para la historia de la Pastorela (y del teatro mexicano, aunque literariamente no suceda nada importante) ya que se establecen claramente tres posiciones:

1.- La pastorela indígena (que lo mismo se da en la ciudad que en el campo) y que contiene un enorme contenido teológico ritual, herencia del teatro evangelizador franciscano y del corpus ritual mesoamericano.

2.- La pastorela familiar o de iglesia, que se deriva de la anterior en la mayoría de los casos, pero que pertenece de manera franca al teatro catequizante posterior al de los grandes movimientos de evangelización masiva del siglo xvi.

3.- La pastorela profesional de gran espectáculo que se deriva, a su vez, de las anteriores pero que se acerca a lo profano, aunque mantenga los elementos dramáticos fundamentales originales.

La primera es antecedente de la segunda y ambas de la tercera. Las tres mexicanas y las tres perfectamente válidas,

puesto que cumplen funciones sociales completamente diferenciadas, compatibles y valiosas.

Para finales del siglo, Vanegas Arroyo, emérito impresor mexicano publica muchas pastorelas. Su descendiente, Arsacio Vanegas Arroyo que sigue la tradición familiar y sigue manejando la imprenta Vanegas Arroyo ahora en la calle de Penitenciaria 27, Col. Morelos, dispone de los siguientes textos:

El Casamiento de Bato.

El niño dios en Belem.

Pastorelita.

El testerazo del DIablo.

Los chascos de Bato y Bras.

La aurora del nuevo día.

La verbena de Belem.

La riña de Bato y Bras.

Flora y Gila perseguidas por el contrario Luzbel.

Bato y Bras arman tal bola que al diablo dejan sin cola.

Las astucias de Luzbel son vencidas por Miquel.

Bato con la baraja ganó al diablo que lo apaleó.

Marcha pastoril de Gila y Bato.

Marcha pastoril a lo divino.

Disputa de Bato y Gila.

Ladrón que roba a ladrón.

Después del baile.

Canción a lo divino.

Marcha pastoril.

Por mi parte, tengo una colección de casi doscientas pastorelas; sería inútil listarlas ya que la enorme mayoría de ellas ostentan

titulos semejantes a los apuntados. Sólo he reproducido la descripción de las que se encuentran publicadas en pequeños cuadernillos en manos del señor Vanegas ya que ello nos indica la enorme proliferación que deben haber tenido en las clases medias urbanas que eran las que consumían las publicaciones de Vanegas Arroyo. La gente de teatro no es buen cliente: se dan copias unos a otros. Obviamente estas publicaciones estaban destinadas a grupos de familiares y amigos que las ponían cada año o bien grupos de actores no profesionales que se reunían al cobijo de cualesquiera de las múltiples iglesias que funcionaban en las grandes ciudades para producirlas.

La prueba de las muchas representadas profesionalmente es el célebre parlamento de Bato, en el que describe los nombres de las pastorelas profesionales más famosas que se realizaban en ese momento. Estamos hablando de mediados del siglo pasado.

"Bato.- Así está toda la gente

me río al verla tan ansiosa

unos dicen va a llegar

La noche más venturosa

si es El alcalde Arselón

(Aunque de gesto iracundo)

dice con rostro halagüeño..

Llegó la verdad al mundo

Los ancianos de Judea

quieren hoy con gran porfía

El lucero más brillante

en los brazos de María

Los humildes peregrinos

piden posada Oh, dolor
 mi padre los alojó
 con La humildad del pastor

Al.- Se han declarado la guerra
 y tienen su escuadrones

Todos.-¿ Quiénes?

alb.- Miguel

y Luzbel por contrarias opiniones ¹⁴

El hacer un chiste de esta naturaleza, indica claramente que el público que escuchaba La boda de Bato y Gila conocía perfectamente los nombres de todas las psatorelas mencionadas y, obviamente, habría de celebrar el ingenio del escritor que podía hilarlas de esta manera.

Por otra parte los espléndidos esfuerzos de recopilación y publicación de Wilfredo Bosch Pardo que ha publicado Las Pastorelas de Saltillo; de José Muro Ríos que ha recopilado y publicado la Pastorela de Amozochil y de Juan Carlos Reyes que ha realizado la misma tarea con la obra maestra titulada Coloquio de Laureliano (seguramente existirán varias publicaciones de este tipo que yo no he podido localizar) han conservado cabal memoria de los cientos de representaciones indígenas que se han realizado durante tres siglos en pueblecitos y rancherías.

El siglo XX.

La revolución, con su natural secuela de trastornos de la vida cotidiana, pareció debilitar la vida de la pastorela profesional y familiar. Pasaron de moda las pastorelas mágicas llenas de

¹⁴ Op. cit. p 197

trucos, y las familias fueron perdiendo la tradición de ocupar sus ocios vespertinos con la puesta en escena de las sencillas pastorelas de Vanegas Arroyo. En los pueblos los mayordomos eran cada vez más escasos y la celebración fastuosa de la pastorela pueblerina como "manda" se fue empobreciendo cada vez más. Los grandes acontecimientos que resultaban ser la puesta en escena de las pastorelas se fueron empequeñeciendo. "La puesta en escena de la Pastorela de Amozochil...desde fines del siglo xvi hasta la segunda década de este siglo era un acontecimiento esperado con entusiasmo y fervor por los pueblos del cañón de Juchipila...era el centro de convergencia de las gentes de los pueblos de Moyahua, Jalpa, Apozol, Contitlán, Cuxpala, Mezquituta, El Remolino, San Miguel de Atotonilco, Atemajaque, Juanacatlán y Tlatulelca, y no porque estos asentamientos no hayan tenido sus pastorelas, que si las tenían, pero dada la importancia y popularidad de la de Amozochil, era allí el centro de convergencia de las gentes de estos pueblos.de todos los rumbos del cañón de Juchipila acudían a la representación. Al pardear la tarde se veían los caminos repletos de gentes a pie, a caballo, o jumento, que iban a la función. El comercio intenso de vendimias: cañas, cacahuates, frutas de honor y panes, dulces de la región, como charrascas y ponteduros, sin faltar las bebidas calientes con algo de licor."¹⁵

Esta maravilla cultural se perdió en la década de los cuarenta, como lo asienta con justificada tristeza, su recopilador. Como se perdieron cientos de otras pastorelas que

¹⁵ Pastorela de Amozochil, anónima, Recopilación y notas de José María Ríos, publicada por el gobierno del estado, Jalisco, 1973, p 7.

continuaban la tradición milenaria de los grandes festejos del corpus ritual mesoamericano y que no tuvieron la fortuna de tener un recopilador acucioso como Rios o un interesado en describir el gran acontecimiento como Bosch García.. La descripción de Muro Rios podría corresponder a la celebración de una ceremonia precolombina.

Siguen existiendo las pastorelas pueblerinas pero como pobres migajas del suntuoso banquete que se dio durante cuatro siglos. En la actualidad son pequeñas representaciones que se encuentran ya en pleno proceso de desaparición. Los motivos son múltiples y se han señalado antes. No abundaré en ellos.

De la revolución en adelante, la pastorela profesional decayó también. Unos cuantos esfuerzos heroicos como los de Enrique Alonso que seguía poniendo las pastorelas publicadas por Vanegas Arroyo y adaptadas por el director dentro de su repertorio infantil, eran los continuadores de los fastuosos espectáculos de Don Mariano Osorno.

En el año de 1964 un puñado de gente de teatro: Lourdes Canale, Graciela Orozco y el que esto escribe nos juntamos para organizar la asociación civil TEATRO DE MÉXICO. Intentábamos formar una asociación de profesionales del teatro que tuviera la capacidad de generar sus propias fuentes de trabajo. El veinte de Septiembre de 1964 se iniciaron las actividades con la puesta en escena de El gran teatro del mundo de Calderón de la Barca en el interior de la iglesia de Tepotzotlán, que ese día se inauguraba como sede del Museo del Virreinato. El éxito fue enorme. Decidimos seguir adelante con ese tipo de actividades. Yo hice una adaptación de textos populares de Pastorelas mediante una

metodología que había establecido en el Seminario de Composición Dramática de Luisa Josefina Hernández y siguiendo las indicaciones de mi maestro Don Angel María Garibay K. que permite que, utilizando el antiguo esquema dramático tradicional se puedan escribir nuevas versiones -adecuaciones- que respondan a las necesidades actuales de las comunidades. El concesionario del restaurante del Museo, el pintor Jaime Saldívar nos dió autorización para la puesta en escena en el patio de honor del convento del cual él era el concesionario. La maravillosa escenografía fue del pintor Octavio Ocampo, y el vestuario, pintado totalmente a mano siguiendo el canon estético de la cerámica de Metepec, del igualmente notable Angel Ocampo. Se trataba de continuar la tradición de Don Mariano Osorno de grandes Pastorelas profesionales. La dirección de actores corrió al cargo de Emilio Obregón y yo me encargué e la dirección genral.

Basándome también en la concepción risueña del diablo de Don Mariano, realicé la adaptación para que la actriz Lourdes Canale realizara el papel. Tuve una oposición rotunda del director escénico, del dueño de la hosteria e, increíblemente, de la propia actriz. Triunfó mi teoria de la necesidad de hacer evolucionar el género y Lourdes Canale realizó una verdadera creación del personaje del diablo. Fue otra pequeña revolución en la historia del género. De ahí en adelante se convirtió en práctica común que una mujer realice el papel del diablo, circunstancia que resultaba impensable antes de 1964.

Señalé a los integrantes de la Asociación Civil, la tradición de que todo mundo "metiera mano" en los textos de las

pastorelas de las tres corrientes: tanto en las pueblerinas, cuanto en las familiares, como en las profesionales. Mi texto se vio maravillosamente enriquecido con las adiciones de toda la compañía y, sobre todo, de los habitantes del pueblecito de Tepotzotlán que había sido asiento de uno de los colegios jesuitas en los que habían nacido las pastorelas a finales del siglo XVI. Tres años después Lourdes Canale, Jaime Saldivar y José Solé realizaron otra versión basada en mi esquema original. Así continuaron las adaptaciones basadas en adaptaciones de adaptaciones, siguiendo exactamente el mismo proceso que he descrito varias veces. Durante diez años TEATRO DE MÉXICO dio funciones en Tepotzotlán pero, al mismo tiempo y aplicando la misma metodología, los miembros de TEATRO DE MEXICO seguimos adelante con la labor -muy divertida por cierto- de revitalización del género: Soledad Ruiz en diversos ejidos, yo en teatros profesionales hasta llegar al de la Ciudad con Lucha Villa -siguiendo siempre la tradición de Don Mariano; Graciela Orozco en cárceles y escuelas; Marisela Lara con grupos urbanos de aficionados; José Solé con sus alumnos de teatro; Margarita Villaseñor, en compañía de Julio Castillo, en Garibaldi. Lourdes y José Solé siguieron haciéndolo la labor de Tepotzotlán hasta el año de 1975 en el que murió Jaime Saldivar. Sus herederos decidieron integrar un equipo diferente de actores profesionales a la representación de la Pastorela que se llama, de manera genérica, de Tepotzotlán y que ha alcanzado renombre mundial gracias a los muy cuidadosos afanes de los miembros de Teatro de México durante los primeros diez años y de Antonio Y Francesca Saldivar, herederos actuales de la tradición que iniciáramos hace

treinta años.

Los miembros de Teatro de México fueron factor fundamental en la recuperación del género y sus afanes y experiencias enriquecieron de manera notable el teatro mexicano. Lo hicimos entre todos: yo propuse la estructura dramática, Lourdes creó el personaje del diablo femenino, Soledad encontró la música, José Solé dirigió durante años, Jaime nos brindó hospitalidad y afecto, Lupita Rivas Cacho coronó gloriosamente su carrera con el personaje de Carrasquilla que yo conservé como un homenaje secreto a la intemperancia de Lizardi en contra de las pastorelas pueblerinas. Homenaje y desquite al mismo tiempo.

En el año de 1982 empecé a escribir pastorelas en las que ya de manera franca se entremezclaban, en el esquema dramático decubierto en 1962, tanto los elementos populares cuanto elementos considerados tradicionalmente como cultos: Poesía de Sor Juana, Pellicer, Lopez Velarde, Reyes, las "Rondas Infantiles" tradicionales, poesía en náhuatl- en un esfuerzo de llegar a un estadio de evolución del género que lo volviera plenamente contemporáneo. Durante años he combatido a aquellos que dicen que quieren hacer pastorelas "como se hacían antes". Hacerlas así es la mejor manera de matarlas, porque se suprime la mejor cualidad del tlatecpanqui: su capacidad de evolución y de adecuarse a los cambios sociales. Siempre he intentado hacer Pastorelas que se sumen con dignidad a la tradición tres veces milenaria de teatro ritual mexicano, pero que correspondan al momento en el que vivimos. Siempre me he rehusado a hacer "teatro de inditos pintorescos" Las ceremonias del tlatecpanqui mesoamericano no tenían nada de "encantador" ni de "monería

turística". Creo firmemente, que las estructuras dramáticas de los géneros tradicionales mexicanos nos pueden dar versiones buenas y malas de cada ceremonia. Intento hacerlas lo mejor que puedo. Grandes, espectaculares, importantes. Me interesa revalidar socialmente el género, precisamente, por mi origen indígena. Las he hecho en el Auditorio Nacional con doscientos actores, elefantes, caballos y dromedarios. Las he hecho en el Teatro de la Ciudad con grandes estrellas. Solamente me falta Bellas Artes. Por eso gusto de llamarlas "Pastorelas Grandes" Son varias:

La Pastorela del Rey Herodes, que es un homenaje a los franciscanos, donde aparecen las figuras de dos monjes que podrían ser Motolonia y Sahagún y un tlahtoni indígena acompañado por un grupo de pastores que cantan en náhuatl poesía prehispánica. El vestuario, siempre de Angel Ocampo, es una recreación del vestuario generado durante el contacto entre las culturas en el siglo xvi.

La segunda es la Pastorela de Sor Juanita donde aparece Sor Juana de cinco años, que va a Belem acompañada de su abuelo Don Pedro. Se cantan y recitan poemas de ella. El vestuario pintado a mano es una recreación del barroco popular.

La tercera Pastorela del Declamador sin maestro, recupera la figura de ese personaje tan popular en el siglo pasado y se centra en la poesía romántico de Urbina, Diaz Mirón, etc.

La cuarta llamada Pastorela de Metepec se basa en el canon estático de la cerámica de este pueblo mexicano. Se introduce poesía tradicional como las "Rondas Infantiles" y del gran poeta Carlos Pellicer para la adoración.

Estas cuatro Pastorelas, llamadas comúnmente grandes, son las que han llamado mucho la atención sobre mi trabajo, pero también he trabajado -con mi hermana Julia, especialista en tratamientos de rehabilitación de internos en Centros Penitenciarios- en el uso de la Pastorela en ese tipo de tratamiento. Esta labor ha despertado el interés de la Comisión de Derechos Humanos y este año de 72 publicará no solamente la versión de la pastorela escrita especialmente para los centros de rehabilitación, también mi "cuaderno" de La Batalla del cinco de Mayo y el "cuaderno" de las Apariciones de la Virgen de Guadalupe, escritos también con ese fin.

Las he puesto profesionalmente cada año desde hace treinta.

En estos treinta años los miembros de Teatro de México hemos realizado más de doscientas versiones de versiones de versiones. Todas ellas basadas en la estructura dramática propuesta en 1964.

Exactamente igual que lo hicieron los mayordomos durante tres siglos; exactamente igual como lo hicieron los franciscanos; exactamente igual como lo hicieron los tlacazqui mexicanos. Tres mil años ininterrumpidos de teatro ritual popular mexicano.

El esquema dramático utilizado

- 1.- Saludo al público y llamado a la metafísica.
- 2.- Establecimiento de las reglas del juego con la audiencia.
- 3.- Presentación de los personajes.
- 4.-Inicio de la historia con las "anunciaiones".
- 5.- Los pastores se oganizan e inician el viaje.
- 6.- Aparición de Luzbel que se entera que los pastores han iniciado el viaje a Belem. Jura solemnemente detenerlos.
- 7.- Primera caminata o serenata de los pastores. Se ve

interrumpida por:

- 8.- Primera tentación. Se presentan Luzbel y sus secuaces disfrazados y tratan de detener a los pastores. Lo que da pie a:
- 9.- Primera batalla entre San Miguel y Luzbel. San Miguel vence pero Luzbel jura que regresará.
- 10.- Segunda caminata lírica, casi siempre a la luz de la estrellas se detienen a comer su muy humilde cena, lo que da pie para:
- 11.- Segunda tentación: Luzbel y secuaces llegan ofreciendo grandes viandas. Los pastores caen en la tentación lo que da pie a:
- 12.- Segunda batalla. San Miguel vence de nuevo y Luzbel jura regresar.
- 13.- Tercera caminata. Se ve interrumpida por:
- 14.- Tercera tentación. Lo que da lugar a:
- 15.- Tercera y definitiva batalla: en combate furibundo se enfrentan las dos deidades complementarias y contradictorias. Vence San Miguel- Quetzalcoatl. Con todo Luzbel-Tezcatlipoca queda lo suficientemente fuerte como para permitirle jurar que regresará a vengar sus agravios.
- 16.-El arcángel conduce a los pastores a adorar al niño.
- 17.- Fin de fiesta despidiendo al público.
- 18.- Verbena popular entre actores y público.

Este es el esquema usado por los miembros de Teatro de México durante treinta años. Ha probado su efectividad para dar pie a cientos de versiones diferentes. Hace doce años, diseñé un Seminario para enseñarles a maestros, padres de familia, etc. a

realizar sus propias versiones de las pastorelas. El éxito ha sido muy halagüeño ya que se han realizado decenas de nuevas versiones; el género cada día está más vivo y la hipótesis de trabajo de la que partí hace treinta años, gracias al auxilio del Padre Garibay y la maestra Hernández, se ha visto plenamente confirmada.

7.5.8.- Epifanía.

Hemos visto que este género del Teatro Ritual Popular Mexicano es uno de los primeros productos, junto con las Guerras Fingidas, de la liturgia indoeuropea que se generara como una consecuencia del primer contacto entre las culturas occidentales y mesoamericanas.

Hemos visto, también, que en él se pueden localizar con enorme facilidad las características del proceso de sincretismo que integra a la Virgen María con la Coatlicue y a Cristo con Huitzilopochtli, lo mismo que a los Reyes Magos con las autoridades religiosas mesoamericanas.

Como manifestación del Teatro Franciscano Idolátrico es el que tenemos mejor documentado gracias a los esfuerzos de los secretarios del Padre Ponce, a la conservación de dos de los manuscritos en náhuatl, utilizados para las representaciones del siglo xvi y los varios testimonios de representaciones en castellano con los que contamos.

La investigadora Patricia Cerrillo localizó ocho celebraciones de los Santos Reyes en el Distrito Federal, en las que se incluían diálogos teatrales, hasta el año de 1982 en:

Los Reyes, (Delg. Azcapotzalco)

Nativitas,

Los Reyes, (Del. Coy)

San Lorenzo Tezonco,

San Lucas,

San Bartolo Xicomulco,

Tláhuac,

La Magdalena Petlascalco.

Además, representaciones formales en Xochimilco e Ixtapan de la Sal y celebraciones de danzas con diálogo en Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, México, (el más rico de los estados en este renglón ya que cuenta con catorce versiones) Michoacán, Morelos, Oaxaca, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tlaxcala, Yucatán.¹

Es una de las celebraciones que más entrañablemente amo porque durante ella mi abuela -una indígena maya que nunca aprendió a hablar el castellano- me hizo una ceremonia a los catorce años para "entrar al mundo", en el año de 1952 en Tizimin, Yucatán.

La importancia de la figura de los tres reyes magos y de su adoración al dios niño y la diosa virgen, la podemos documentar casi desde el inicio del periodo de contacto en México; sus elementos han permanecido intactos:

- 1.- La estrella que al aparecer desata la historia.
- 2.- Los tres taumaturgos que, movidos, por la anunciada aparición de la estrella, inician una misteriosa peregrinación para adorar al niño dios que nace.
- 3.- El que intenta detenerlos:
casi siempre es el Rey Herodes que, convertido en una figura ridícula, sirve de contraste entre el gobernante poco digno, intemperante e injusto y los tres nobles reyes.

¹ Patricia Cerrillo, Calendario ritual en México, Investigación no publicada. El manuscrito obra en mi poder. Existe otra investigación similar, tampoco publicada, en el Centro de referencia de la Dirección de Culturas Populares, CNCA.

4.- La "sagrada familia" escenificada por San Francisco hace setecientos años y aun vigente: la unidad madre-niño, rodeados por las circunstanciales figuras de San José, ángeles, pastores, animalitos, etcétera.

Los cuatro elementos fundamentales se han representado en nuestro país durante medio milenio en náhuatl, en maya, en purépecha y en decenas de lenguas vernáculas. Y en castellano, por supuesto. El tono dulce de la anécdota, la gravedad de los Reyes, la presencia pacificadora de la madre buena y el niño sonriente y luminoso permiten una lectura de la Inquisición, autoridades eclesiásticas y "gente de razón" totalmente inofensiva. Por lo menos yo no he podido localizar alguna prohibición inquisitorial en contra de estas representaciones. Y los mexicanos pudimos seguir adorando de manera remota y escondida, a nuestros viejos tlatoani, a nuestra antigua Coatlicue, a nuestra milenario dios niño Huitzilopochtli; pudimos seguir pensando que la conducta de las estrellas es capaz de influir en el destino no sólo de los seres humanos normales, sino también en el de los pili y hasta en el de los dioses.

No me referiré a alguna de las varias versiones localizadas por Patricia Cerrillo, sino a una experiencia personal. En 1989, organicé una compañía de teatro profesional en náhuatl con la idea de realizar las reconstrucciones in situ del Teatro Evangelizador Idolátrico en náhuatl. El contar con las grabaciones en video cinta de las representaciones profesionales en las capillas abiertas donde se dieron en el siglo xvi, era el único eslabón que

faltaba para integrar la argumentación que se presenta en este trabajo.² Solicité el auxilio de la actriz Graciela Orozco que ha fungido como coordinadora de la compañía y del gran nahutlato Librado Silva Galeano ilustre traductor del náhuatl de los huehuetlatolli. Entre todos desarrollamos una técnica para realizar reconstrucciones, lo más fidedignas posible, de las puestas en escena de las obras evangelizadoras idolátricas en nahuatl. La compañía obtuvo el Gran Premio del Festival de la Ciudad de México; tuvo una magnífica acogida en los Festivales de Caracas y Cervantino y, finalmente, presentó El Sacrificio de Isak en la sala grande del Palacio de las Bellas Artes en Febrero de 1981. El seis de Enero de 1991, día de Reyes, presentó La Adoración de los Reyes -el centenario manuscrito localizado por Don Francisco del Paso y Troncoso-en la Catedral Metropolitana, precisamente en el altar de los Reyes.

Afortunadamente el trabajo de la compañía -y de los seminarios que organiza ha sido reconocido por las más exigentes autoridades en la materia, como el esfuerzo más serio realizado hasta la fecha para rescatar ese acervo cultural de México que se creía perdido para siempre. Todos hemos colaborado, pero muy especialmente el maestro Librado Silva que, al través de sus seminarios en náhuatl ha logrado que los actores profesionales logren actuar con naturalidad

² Para uso del H. Jurado se acompaña una video-cinta en formato casero VHS con grabaciones de diversas obras en distintas capillas abiertas y la versión íntegra -realizada en una sola toma- de El sacrificio de Isak, todas actuadas en náhuatl y por actores profesionales pertenecientes a la ANDA.

en un idioma que no dominan. Librado es originario del pueblo de Santa Ana en Milpa Alta. En enero de 1991, después del éxito de la Catedral, nos pidió que presentáramos La Adoración de los Reyes, en la capilla abierta de Santa Ana. Acepté con mucho gusto. Solamente pedí que los vecinos, todos ellos nahutlatos de origen, fueran los que adornaran la capilla a su gusto para la representación en náhuatl.

Santa Ana es un pueblo pequeño. Esa noche la mayoría de los que lo habitan se encontraban congregados alrededor de la capilla abierta adornada con heno, musgo y flores blancas. Exactamente como las descritas por Motolinía. Todos ellos hablaban náhuatl perfectamente. Para la compañía resultaba una prueba de fuego ya que se había presentado siempre ante públicos que no hablaban el náhuatl. por lo que había sido necesario que Graciela leyera antes las traducciones correspondientes. Esa noche no pensamos que fuera necesario, porque todo el público entendería perfectamente lo que se diría en escena. La representación se inició: los actores, en náhuatl, señalaron el frío cielo estrellado de diciembre en dirección a la estrella más brillante. Una señora levantó la vista y se persinó con respeto ante ella.

La representación continuó normalmente conducida por el actor, que representaba al franciscano y que hablaba también en náhuatl. Cuando apareció Herodes, actuado espléndidamente por un actor nahutlato de origen, Víctor Pérez, la función tuvo que interrumpirse varias veces por las carcajadas del público que entendía maravillosamente los retruécanos escritos en náhuatl en el siglo diez y seis y que seguían

teniendo vigencia para ellos. Finalmente llegaron los reyes a adorar al niño. Le recitaron suavemente los viejos huehutlatolli. Al terminar la adoración de los reyes, el actor que hacía el franciscano preguntó al público si alguien quería pasar a adorar al niño. Entonces sucedió un verdadero milagro cultural: una señora de mandil, normal, de las que diariamente viajan por millones en el metro, con su permanente de salón de belleza, se adelantó y le dijo al niño dios el Padre nuestro en náhuatl. Se hincó frente a él - que era un niño indígena de unos cuantos días de nacido- y rezó con infinita devoción. Después pasó un maestro y le dijo un discurso en náhuatl al niño recién nacido- una especie de huehuetlatolli contemporáneo; después, una adolescente estudiante de preparatoria rogó -en náhuatl, por supuesto- por la paz del mundo; finalmente, se adelantaron los niños de la escuela conducidos por su maestro y le cantaron al recién nacido niño dios el Himno Nacional Mexicano en náhuatl. Después siguió la representación, exactamente igual que las descripciones de las obras franciscanas del siglo XVI. Al terminar, el franciscano le dijo al público. "Hasta aquí hemos llegado. Regresad a vuestras casas a meditar. Id con dios". No hubo aplausos. Con toda naturalidad el público se santiguó y se dirigieron en paz hacia sus casas.

Esta experiencia única, afortunadamente grabada en video cinta por el maestro del pueblo, demuestra claramente el vigor del género. Pero no solamente eso. Demuestra que los mexicanos de hoy, pertenecientes al mundo moderno, seguimos guardando miles de años de tradición teatral ritual dentro

de nuestras estructuras de personalidad. Que el impulso que ha alentado en la cultura mexicana durante miles de años sigue vivo. Y eso es fundamental para el futuro de nuestro país.

El esquema dramático

Para nuestra fortuna, el esquema dramático establecido en la década de 1530, sigue funcionando en la actualidad, ya que su elegantísimo trazo sigue proporcionando un esqueleto dramático perfecto para el desarrollo tierno y jacarandoso de la Epifanía mexicana. La dignidad de los reyes, el misterio de la estrella, la sabrosa vulgaridad de Herodes, las payasadas de sus sacerdotes y la infinita dulzura de los antiguos huehuetlatolli, recitados casi como monólogos interiores, siguen siendo un tesoro cultural mexicano, pleno, además, de actualidad.

7.6.- El espacio sagrado.

Asentar que el mundo mesoamericano era sagrado en su totalidad es innecesario. Hasta el más mínimo pedazo de tierra pertenecía a un "dios", hasta el último arroyo, hasta el más humilde ser humano. Pero esa cualidad sagrada se concentraba en puntos específicos: las plazas ceremoniales, donde se desarrollaban los cuarenta rituales del tlatecpanqui. Ese era el fin específico de la plaza ceremonial que se integraba con el templo-pirámide, el gran espacio cuadrado con los cinco rumbos cósmicos y los otros espacios sagrados como el tlachtli, el tzompantli, etc. Los rituales se desarrollaban desde la base de la pirámide hasta la construcción que la coronaba y que, por estar realizada con elementos frágiles, desaparecieron sin dejar huella. En el exterior e interior, se localizaban las imágenes de los "dioses" ¹ En el interior se encontraba el "fardo", misterioso objeto sagrado que era el "dios"; con él se comunicaban los sacerdotes al través de códigos secretos que desaparecieron de manera total, por lo que es imposible para nosotros poder llegar a imaginar siquiera esa comunicación. Los rituales más secretos tienen que haber sido aquellos mediante los cuales los sacerdotes -utilizando un

¹Entrecomillo porque considero que no es este el lugar para discutirlo pero no cabe duda que día a día estos términos como Dios, Sacrificio Humano, Conquista, etcetera, van perdiendo prestigio y nos damos cuenta que al aplicarlos estamos deformando totalmente nuestra perspectiva hacia la cultura mesoamericana. Este denominar con palabras que tienen una carga semántico occidental, a términos completamente originales es uno de los más nefastos patrones del colonialismo ya que nos deforma la visión de nuestra propia cultura milenaria sin que lo advirtamos siquiera.

entrenamiento de toda la vida, ayunos, una especie de acupuntura con agujas de maguey, sustancias alucinógenas, salmodias, danzas, ritmos de diversas índoles, etc. lograban sintonizarse con el dios al través del "fardo".

Cosa completamente diversa resultaban ser los rituales públicos que, yo supongo, eran la forma mediante la cual los integrantes del calpulli se integraban, de forma tal que llegaban a convertirse en una sola entidad codificada por los bailes y las danzas y comandada por los sacerdotes; y que el momento climático de la ceremonia era aquél en el que un ser humano sufría un ritual cruento de transformación y materialmente se convertía en el "dios", sirviendo de intermediario entre el calpulli, ya unificado totalmente, en el espacio sagrado de la plaza, y el "dios abogado".

De esta forma hasta el más humilde los que tomaban parte en la ceremonia llegaba a convertirse en parte esencial del dios al que pertenecía, y que le pertenecía, el calpulli, al través del ejercicio del ritual. Por ello, resultaba una falta imperdonable que alguien se equivocara en los procesos de sintonía, de integración, de convertirse en uno, primero entre los miembros del calpulli, y luego del calpulli con el propio dios.

Obviamente, el lugar donde sucedía este hecho milagroso tenía el carácter más sagrado dentro de la sacralidad de la que disponía todo el Cemanáhuac .

Era tan absolutamente útil, que no tenía una utilidad cotidiana. Servía para lo más esencial y para lo más útil: sintonizar, convertir en uno al calpulli y al dios. Esto es:

darle sentido a la vida del individuo frente al grupo y del grupo frente al fragmento del universo energético que era el dios.

Desde el primer momento, los españoles advirtieron el enorme peligro potencial de estos espacios. La primera medida de Cortés y los franciscanos fue inutilizar estos lugares sagrados, bien destruyendo públicamente las representaciones del dios y los "fardos", bien bombardeando las pirámides, bien parcelando los enormes patios ceremoniales. Lógicamente una de las primera medidas de los invasores fue la destrucción del lugar sagrado en donde se "comunicaban", se "convertían", se hacían uno, los seres humanos con el dios; lógicamente, también, los "dioses callaron" al ser destruido el prodigioso sistema constituido por espacio sagrado, ritual, sacerdote, seres humanos y dios. Los seres humanos quedaron solos e inermes ante un universo que ya no podían entender sin la intervención constante del "dios abogado" del calpulli.

Y al plantear este tema, vuelve a aparecer la diversidad de proyectos de país que los propios españoles propusieron ante el desconcertante mundo nuevo: los soldados de Cortés destruyeron a bombazos las pirámides para edificar rápidamente los edificios que significaran claramente el cambio de poderes. Los franciscanos, dentro de su proyecto milenarista de establecer el "reino de dios sobre la tierra" se unieron con los habitantes de mesoamérica y lograron una de las invenciones arquitectónicas más geniales en la historia de la cultura: el patio franciscano. Que, obvia y

claramente, era un enorme espacio sagrado en el que los nuevos teopixque de Quetzalcoatl ejercían su liturgia. Pero que mantenía los elementos fundamentales de la plaza ceremonial mesoamericana: los cuatro rumbos cósmicos sagrados que se manifestaban al través de las cuatro capillas "posas," (donde se posaba el Santísimo Sacramento en las procesiones); el establecimiento del quinto rumbo cósmico que formaba el "quincunce" con la erección - en el centro del patio- de la cruz axial; la austera fachada del templo franciscano que establecía un inmediato parentesco con la mole de la pirámide mesoamericana y la "capilla abierta" de primero y segundo nivel, donde se realizaban, prácticamente al aire libre, las ceremonias y obras de teatro. Construcción arquitectónica que refería inmediatamente al público indígena a las representaciones sagradas celebradas en la pirámide.

"Así pues, la capilla abierta es un elemento integral y característico de la arquitectura mexicana del siglo xvi... las de Tlaxcala, Tlalmanalco y Teposcolula, etc, no tienen precedentes en la historia de la arquitectura, son la contribución mexicana más original al repertorio mundial de las formas arquitectónicas teatrales especializadas"² nos dice el investigador Kubler y el concepto se ve confirmado por todos aquellos que las han estudiado seriamente.

"Los frailes evangelizadores tenían que hacer accesible el culto a muchedumbres rápidamente convertidas a la nueva

²George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo xvi*. FCE. México, 1982. p382

religión...dentro de un ambiente que fuera familiar a las masas, aireado y fastuoso, gigantesco teatro al aire libre para solemnidades y fiestas"³.

Motolinía es el primero que las describe y describe su función "En esta tierra los patios (atrios) son muy grandes y muy gentiles, porque la gente es mucha y no caben en las iglesias, y por eso tienen su capilla fuera en los patios (atrios) porque todos oyan misa los domingos y las fiestas y las iglesias sirven para entre semana" ⁴

Pero la verdad es que pocos autores han advertido el muy misterioso papel que deben haber desempeñado estas originalísimas creaciones arquitectónicas, en ese momento único en la historia. Pedro Rojas sí señala esas enigmáticas características cuando nos dice "...hijas de la improvisación, la libertad reina para diseñarlas y ubicarlas. Nada impide que se proyecten amplias o estrechas, con múltiples dependencias o con el nicho solo. Estilísticamente cualquier cosa es aplicable y buena...pueden quedar por cualquier lado y estar a cualquier altura, pegadas o separadas de la masa del convento. Incluso pueden hacerse sin necesidad de construir en sus inmediaciones la casa conventual."⁵

En la actualidad tenemos documentados más de cien locales de celebración del teatro ritual evangelizador de

³Pedro Rojas, Historia General del Arte Mexicano, Epoca colonial, Editorial Hermes, México 1981, p 54.

⁴Fray Toribio de Benavente, Historia de los indios de la Nueva España, Sepan Cuantos, México

⁵ Pedro Rojas, op. cit. p 55

esta naturaleza, y todas son diferentes unas de otras. Algunas, cercanas geográficamente como Huaquechula y Tochmilco, comparten características pero no son idénticas. "La de Cuernavaca es una capilla cuya disposición y estructura se han prestado para formular multitud de conjeturas sobre su verdadero destino " nos dice Rojas y después añade "La...de Tlaxcala ofrece una presentación tan singular y llena de problemas como la de Cuernavaca... es como un verdadero adoratorio idolátrico de los indios...a semejanza de la fachada mayor de la no muy remota capilla de Tizatlán "6

Kubler también advierte esta característica de adoratorio mesoamericano prehispánico: "una invaluable descripción contemporánea ... especifica que la fachada estaba decorada con frescos, que en el interior se acomodaban los músicos y el coro...esta construcción se halla al pie de la rampa que conduce al nivel superior del atrio. Al nivel de la capilla la rampa se dividía en dos escalinatas . Esta capilla se encontraba en la cima de una pendiente considerable, es decir, en una composición parecida a la de un teocalli"7

No hay una regla fija para construirlas, como si las hay para construir las iglesias propiamente dichas. Cada una de ellas resulta un prodigio de la inventiva de mesoamericanos y franciscanos hermanados por la necesidad de unir sus propias concepciones cosmogónicas y sus liturgias. Así nace

6 ^Op. cit. p 68

7 George Kubler, op. cit. p 376

este local teatral único en el mundo dentro de ese espacio cultural también único en el mundo que es el patio franciscano. Quedan como testigos mudos de ese momento de creatividad prodigiosa varias decenas de ellos y, para orgullo de los teatristas mexicanos, otras varias decenas de ellas: Epazoyucan, Atlihuetzia, Cuernavaca, Tlaxcala, Yautepec, Tepeji del Río, Otumba, Tlalmanalco, Coixtlahuaca, Jilotepec, la maravillosa - todas son maravillosas- de Tlahuelilpan, Cuitzeo, Tarimbaro, Oxcutzcab, Actopan, Azcapotzalco, Apasco, Atotonilco, Teposcolula, Tizatlán Tlayacapan, Huejutla, Atotonilco el grande, Cempoala, Otumba, Tepoztlán, Tepeyanco, Atlatlauhca, Calkini, Campeche, Conkal, Dzindzantun, Hecelkachan, Hocabá, Tekax, Tizimin y así hasta llegar casi a cien. Cada una de ellas es un prodigio de inventiva teatral; cada una de ellas ofrece soluciones para la puesta en escena de diversos actos rituales teatrales que cinco siglos después, siguen deslumbrándonos. En varias de ellas he tenido la fortuna de celebrar sesiones de actuación con actores profesionales en náhuatl. Resulta absolutamente asombroso que la acústica siga siendo, después de más de cuatrocientos años, perfecta. En estas sesiones del seminario, hemos diseñado diversas "escenografías" (aunque tendría que usar mejor el término "vestimenta teatral de las capillas", consistentes en grandes cuadros de flores, banderas y banderines de la época, telones colgados, grandes cuerdas adornadas con flores, heno, musgo (según nos relata el Padre Ponce que se usaban en ese momento) y, hemos adherido los "peñones" que describió de manera prolija

Motolinia o el " fraile de la carta" ⁸ El efecto es asombroso, ya que la fachada de cualquiera de las capillas se transforma, casi de manera mágica, si se le adorna con las brillantes flores blancas de magüey, si, además, se crea un tapete de flores de navidad al frente, y se cuelgan a los lados mecates mesoamericanos con heno y musgo se convierte, ahora sí, en la escenografía perfecta para una Epifanía. Pero si se reproduce el "monte moira" del que habla El Sacrificio de Isak frente a cualquiera de ellas y se adorna a los lados con las deslumbrantes flores de zempazuchil, siendo el mismo lugar arquitectónicamente hablando, se convierte en un "otro lugar" teatralmente hablando. Las posibilidades de transformación son infinitas en cada una de ellas. Ahora, tratemos de imaginar esa infinita variedad, multiplicada por cien. El local teatral mexicano no solamente es uno de los más perfectos desde el punto de vista técnico ya que permite que el actor sea escuchado y visto perfectamente por el público que puede llegar a sumar varios miles, sino que, además, se integra de manera sorprendente a la naturaleza que lo rodea.

Sin embargo, con la lenta desaparición del proyecto milenarista, desaparecieron las funciones pásticas del atrio franciscano que nos describiera de manera tan certera Valadez

⁸Para la discusión acerca de "quién escribió las descripciones del teatro evangelizador en nahuatl si Motolinia o Ciudad rodrigo, remito a mi lector al que más se ha preocupado por esa cuestión el maestro Edmundo O'Gorman en EL LIBRO PERDIDO DE FRAY TORIBIO MOTOLINIA Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990.

en su grabado⁹. No me atrevo a caer en la tentación de ir siguiendo el rastro de los calmecac en las escuelas franciscanas que organizó Fray Pedro, ni de las cuicacalli en sus escuelas de música, ni de las representaciones, transformadas, del tlatecpanqui en las capillas abiertas. Es tema de otro libro.

Poco a poco, dejaron de usarse. Nunca totalmente. Todavía he visto representaciones en varias de ellas. Debo confesar que paupérrimas. Y, sin embargo, siguen funcionando. De repente se adorna la de Tochimilco con unas cuantas banderas de papel picado y se aparece la Virgen de Guadalupe, o la de Tepoztlán y se convierte en una espléndida sala de conciertos. Genial invención de nuestros abuelos que los teatristas mexicanos nos obcecamos en ignorar.

Al empezar la feroz persecución de la Inquisición en contra de todo lo que representara algún vestigio del proyecto franciscano, las capillas fueron cayendo en el olvido hasta que se convirtieron en objetos de curiosidad. "¿Para qué habrán servido esos hoyos en la pared?" he escuchado tantas veces a los turistas que visitan los conventos. El teatro ritual popular mexicano emigró a las calles del pueblo, a la placita con su kiosko, al atrio de las iglesias, inclusive a los cementerios¹⁰ Dejó de tener un lugar propio. Las pastorelas peregrinan de casa en casa hasta que el cura, si es que quiere, les concede asilo en el atrio de la iglesia; los carnavales se lanzan a la calle, si es que

⁹ Se anexa.

¹⁰ Vease el apartado 7.5.1 "El Carnaval Indígena".

el Presidente Municipal no le parecen anticuados; las Batallas del Cinco de Mayo se suben al Peñón de los Baños, con el permiso, muy renuente, muy renuente, del Ejército al que le pertenece ese lugar. (bueno, le ha pertenecido al ejército desde hace varios miles de años, pero este ejército no sabe de "caballeros águila" ni de "caballero tigres") los Carlos Mangos vagabundean por las calles sin llegar nunca a asentarse en ninguna parte;; si acaso, los dejan entrar al Atrio de la Basílica mediante una "corta" al policía de la entrada. Y a veces, en las esquinas, después de que se ha acabado la "fiesta" vagabunda, cada vez más pobre, cada vez más ininteligible, algún "francés" o algún "rey mago" o algún "Roldán" que regresan borrachos a su casa, escuchan el confuso eco del canto de algún dios.

Capítulo 7-7

Mayordomías, Congregaciones, Cofradías, Confraternidades, Hermandades, asociaciones civiles: defensores.

En el momento en el que triunfó la proposición de Carlos Quinto de convertir Mesoamérica en una colonia más del Imperio Español, ésta se dividió tajantemente en el mundo de la gente de razón y el mundo de los indios. Se escindieron las ciudades, la forma de vestir, los trabajos, hasta los idiomas: unos son "castilla" otro no, y, por supuesto, las articulaciones temporales.

Cada grupo humano, etnia, como hemos dado en decirles en el siglo veinte se cerró dentro de sí mismo. Construyó su "barrio de indios" donde estableció una estructura interna completamente diferente a la que regía el mundo de la gente de razón. Diseñó una organización interna que, obviamente, era el resultado de la fusión de las características correspondientes al derecho administrativo mesoamericano y al español. Era lógico. Lo mismo sucedía en todos los órdenes de la vida. En este difícil, doloroso proceso de reestructuración social perdieron la vida el noventa por ciento de los habitantes del valle. Se atribuyó tal catástrofe social a múltiples razones. Motolinía habló de diez plagas peores que las de Egipto"la primera fue viruelas.....la segunda fue los muchos que murieron en la conquista de (la ciudad) de México...la tercera fue la gran hambre que hubo cuando fue tomada la ciudad de México...la cuarta fueron los encomenderos...la quinta los grandes tributos a los indios...la

sexta fue las minas de oro...la séptima plaga la edificación de la ciudad de México...la octava la de los esclavos (que) traían a los macehuales y a sus hijos como si fueran esclavos..dábanles por aquellos rostros tantos letreros (con fuego candente), además del fuego del rey, tanto que toda la cara traían escrita, porque de cuantos eran comprados y vendidos llevaban letreros...la novena fue el servicio de los indios en las minas...la décima plaga fue las divisiones y bandos que hubo entre los españoles...que fue la de mayor peligro...si dios no hubiera tenido a los indios como ciegos "¹ Yo añadiría que la p²eor de todas fue ese "tener a los indios como ciegos", sumidos en el más absoluto desconcierto teológico. Fue la trabajosa reorganización de un sistema social interno, la que permitió que sobreviviera ese diez por ciento de la población.

Está por estudiarse ese humilde y profundo sistema administrativo cuya base fundamental son los rituales y el respeto a los viejos que representan la tradición, la sabiduría anterior. De no haberse encontrado ese sistema no hubieran sobrevivido las etnias mexicanas y, con ellas, los restos de la enorme sabiduría de la civilización mesoamericana, una de las seis o siete culturas originales y milenarias en la historia de la humanidad. Y, por supuesto, nuestro país hubiera sido otro radicalmente diferente.

El profesor Ernesto Nieto de la Dirección de Culturas Populares ha reunido una magnífica bibliografía sobre el tema la presento aquí con la intención de que quede constancia del

¹Op. cit. p. 16 y 17.

²Cancian frank

trabajo de este notable investigador, instándolo a que redacte un estudio accesible que es urgente para la buena inteligencia de porqué lograron sobrevivir nuestras etnias. ³

De manera lógica este sistema de cargos -organización administrativa interna- y su espina dorsal que es el calendario ritual , nueva adecuación regional del antiguo tlatecpangui responde a circunstancias también regionales. Todos los sistemas de cargos y las articulaciones regionales -ahora si, ya plenamente indoeuropeas-son diferentes.

Y, paradójicamente, todos son iguales. La antigua regla del tlatecpangui. Los sistemas rituales correspondientes a las articulaciones también son diferentes -inclusive para la más humilde de las rancherías, como lo ha sido durante tres mil años: hasta para el más humilde de los calpulli. La mayoría cuentan la misma historia: la victoria de Quetzalcoatl sobre Tezcatlipoca⁴

Los "sistemas de cargos", como en la actualidad se le denomina a esa infraestructura interna de los grupos indígenas,

³ Ernesto Nieto. Bibliografía sobre el "sistema de cargos" CANCIAN Frank, 1974, Economía y prestigio en una comunidad maya, el sistema de cargos religiosos en Zinacantan. México, (colección SEPINI50, serie de Antropología Social)

CAMARA, Fernando Organización religiosa y política de Tenejapa. Anales del INAH, México, Tomo IV, p.263-277

Siguen doce fichas bibliográficas de inapreciable utilidad para el investigador del "sistema de cargos". Este magnifico trabajo puede consultarse en la Dirección de Culturas Populares.

⁴ Hay muy pocas excepciones. Una de las más notables es el Simulacro de la batalla del cinco de mayo del Peñón de los Baños, en el que los soldados zacapoaxtlas -descendientes de las huestes de Tezcatlipoca, ganan la batalla a los "franceses" descendientes de las huestes de Quetzalcoatl. Cf. el apartado 7-5-3 de este capítulo.

tuvieron su origen en organizaciones administrativas generadas inmediatamente después a la toma de Tenochtitlan. Chimalpahin nos habla del "reinado de Don Pablo Xochiquen" en la ciudad indoeuropea de 1532 de manera paralela a la del obispo Don Sebastián Ramírez de Fuenleal Presidente de la Segunda Real Audiencia⁵

Durante el siglo XVI y parte del XVII en toda la actual república y centro américa siguieron existiendo los dos sistemas administrativos de manera paralela. Poco a poco el occidental prevaleció sobre el mesoamericano de forma tal que en la actualidad quedan unos cuantos restos sobrevivientes en las etnias más remotas en la selva de chiapas y en la sierra de Chihuahua. La dirección de Culturas Populares realizó en 1991 un muy meritorio concurso entre los miembros de las diversas etnias para documentar estos sistemas: "CONCURSO COSTUMBRES Y/O NORMAS JURÍDICAS DE LAS COMUNIDADES ETNICAS DEL PAÍS", El trabajo "Organización politica juridica de los pueblos indigenas de nuestro México actual" de Merced López Campos ocupó el primer lugar, "Nombramiento y Cargos de una autoridad Tradicional Indígena" de Elias Gómez Vásquez fue el segundo y "La Autoridad como Solidaridad " de Pedro Cortés Ocotlán el tercero. Su comentario sale de los límites de este trabajo pero puedo afirmar que los tres documentos confirman lo asentado antes: todo sistema de cargos mexicano tiene como espina dorsal las fiestas a las que debe dedicar sus esfuerzos. Los sistemas se denominan de diferentes maneras: mayordomias, fraternidades, hermandades,

⁵ Manuel García Purón, México y sus gobernantes, México, Ed. Joaquín Porrúa, 1983, p. 57

cofradías, cofraternidades e inclusive "reciben el nombre náhuatl de Tequitl (tarea, labor -o antiguamente tributo) " ⁶

Cada uno de ellos es una versión personalizada del gran concepto, que, posiblemente, tenga raíces prehispánicas. Muchas veces los nombres de los cargos exhiben una imaginación desbordante. En el ejemplar estudio que las investigadoras Teresa Mora/Elia F. Quintal realizaron en La Candelaria, nos dicen: "El cargo de cerera...otro cargo es el de la rosariera...que lo representa una niña de doce años vestida de virgen de la Candelaria...el cargo de salvero es encabezado por la capitana...el encargado del vitor, organiza a un grupo de niños que vitorean a la virgen de la candelaria" ⁷

Existen cargos de mayor autoridad que son denominados mayordomos o fiscales, la jerarquía de cada comunidad, número de miembros, obligaciones, etcétera varia, así como varia su calendario ritual pero todas responden a un mismo patrón:

- 1.- Jerarquía muy rígida.
- 2.- Anualidad de los cargos.
- 3.-El realizarlos no solamente no es remunerado sino que le cuesta al nombrado. Lo asombroso resulta ser el altísimo grado de cumplimiento de la "manda" o compromiso que implica el cargo.
- 4.- El ejercer los cargos otorga un status muy definido dentro

⁶ Danielle Dehouve, El tequio de los santos y la competencia entre mercaderes, México, 1976, INI, (Bibliografía del maestro Nieto).

⁷ Fiestas tradicionales del pueblo de La Candelaria, Coyoacán, D. F. Teresa Mora / Elia F. Quintal, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Cuaderno de trabajo no. 37, México, 1989, p.21.

del grupo.

- 5.-Las ceremonias, fiestas, rituales, danzas, peregrinaciones, ejercicios, representaciones teatrales, son el vinculo sobre el que descansa, fundamentalmente, la organización.La ritualistica indoeuropea con casi cinco siglos de existencia.
- 6.- Las representaciones plenamente teatrales que forman parte de esa ritualistica pertenecen a un calendario perfectamente razonado y justificado; forman pues adecuaciones del antiguo corpus ritual que conservan una gran cantidad de sus características.
- 7.- La enorme mayoría de estas representaciones tienen como punto de partido un "cuaderno" en el que se especifican las instrucciones más necesarias para realizarlas. Hay otras instrucciones que se transmiten por tradición oral y que, por ello, se han perdido y deformado a través de los siglos.
- 8.- El ciclo ceremonial es el eje de la cohesión comunitaria y de la preservación de la identidad étnica. Las múltiples fiestas religiosas a lo largo del año, jerarquizadas a partir de la Fiesta del Santo Patrón, permiten el reforzamiento del sentimiento de pertenencia al grupo humano⁸. Exactamente igual que las adecuaciones del viejo

⁸ Pedro Cortés Ocotlán La autoridad como solidaridad: vigencia, valor y potencialidad de los cargos tradicionales indígenas en una comunidad nahuat como prácticas sustentadoras de la identidad étnica y de la defensa de los derechos humanos. Concurso Costumbres y/o Normas Jurídicas de las comunidades étnicas del país. México. Comité de Derechos Humanos de Tzinacapan y Centro de Investigación de Prade, A.C. 1991. 69 h.

tlatecpanqui. Una fiesta principal alrededor del calpulteotl y una serie de festividades referidas a grupos específicos del calpulli, o bien a grandes celebraciones regionales y correspondientes al ámbito geográfico de la mancha cultural.

9.-Yo no conozco un estudio sistematizado que nos señale cómo se sincretizaron los dioses mesoamericanos con los santos católicos pero me resulta claro que cada santo católico mexicano ha recibido una carga teológica y ceremonial de las culturas mesoamericanas; si bien ni siquiera sus propios mayordomos pueden llegar a explicarla. Inclusive algunos mayordomos se han molestado conmigo cuando hablo de las remanencias prehispánicas. Les parecen cosas de herejía. Como a la Inquisición. Y tienen razón, por supuesto.

En la actualidad, muchas de estas organizaciones que se dan alrededor de un hecho cultural, como es una representación ritual o una danza se sienten incómodas ante el carácter religioso católico que parece caracterizarlas y adoptan nombres diferentes. Por ejemplo el admirable nahuatlato Librado Silva Galeana ha fundado el Círculo Social y Cultural Ignacio Ramírez en Santa Ana Milpa Alta para la celebración de los Encuentros de Nahuatlato y Don Luis Ramírez ha organizado en el Peñón de los baños la asociación civil Simulacro de la Batalla del cinco de Mayo. Esto permite sostener la esperanza de que, a pesar de la cada vez más acelerada desacralización del mundo mexicano podamos llegar a encontrar nuevos núdulos rituales alrededor del cual se organicen las actividades de los grupos humanos, ya independientes del carácter católico que, si bien pareció caracterizar estas

actividades durante casi cinco siglos no es, realmente, la esencia de ellas.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, esa esencia es la estrechísima relación desarrollada por los grupos y los individuos mexicanos con su tan antigua articulación temporal al través del sistema de rituales.

7.8. Los "cuadernos"

Pieza fundamental en el gran rompecabezas del teatro tradicional mexicano resultan ser los "cuadernos" donde se encuentran escritos los textos y algunas indicaciones fundamentales para las representaciones. No puede haber Pastorela, Epifanía, Carlos Magno, Santiago Chirrionero, Cinco de Mayo, Apariciones de la Virgen de Guadalupe, ni cientos de representaciones más sin su correspondiente "cuaderno", ya que en aquellas representaciones en las que el texto es fundamental resultaría absolutamente imposible la transmisión oral en todos los casos.

Los "cuadernos" contienen desde unas cuantas hojas, con el papel de un determinado personaje -como la sentencia de Herodes a Cristo escrita en náhuatl para una representación del valle de México, localizada por Pablo González Casanova en el Archivo General de la Nación-, hasta documentos tan completos como el localizado por don Higinio Vásquez Santa Ana. (Este documento da origen a la Danza de Sagremal de Querétaro que contiene una historia de la danza, el acta constitutiva de la cofradía, una copia de los estatutos de la Danza de Sagremal -firmada por 20 integrantes-, la letra de una canción de la danza, el texto que habrá de utilizarse, y el calendario de fechas en las que debe danzarse obligatoriamente la danza).

En la enorme mayoría de los casos los "cuadernos" son anónimos y en ocasiones se consigna el nombre del copista como tal. Nunca he conocido uno que asiente el nombre del que lo escribió directamente. También, las más de las veces, son manuscritos, si bien en el siglo XX han empezado a aparecer

versiones mecanografiadas que, obviamente, se acercan mucho más al concepto de "libreto" de una obra de teatro dentro de la tradición occidental.

De hecho podemos considerar "cuadernos" o, por lo menos, antecedentes directos de los "cuadernos" a los manuscritos localizados por don Francisco del Paso y Troncoso de La adoración de los reyes y, sobre todo, de la Comedia de los reyes, que obviamente son copias para ser utilizadas por el responsable de organizar la representación. Esos dos manuscritos ya presentan todas las características que se habrán de conservar hasta el siglo XX:

1. Se presentan escritos a mano, con la evidente intención de servir de recordatorio a los actores. El notable recopilador Wilfredo Bosch Pardo, notable compilador coahuilense en cuyo poder existen multitud de "cuadernos", ha localizado un

Cuaderno Pastoral para Ensallar Pastores en la Noche buena, para celebrar el Nacimiento del Niño Jesús, el 24 de Diciembre.- Este Cuaderno fue escrito a mano de su Atto. S.S. Juan F. Almendarez [...] "[...] La persona que vea este cuaderno favor de perdonar la falta de ortografía" ¹

2. Heredan el carácter de los códices indígenas de ser sagrados y solamente los autorizados los pueden consultar y sacar copias.

3. No tienen un autor determinado.

4. En las diferentes versiones van asimilando frases inventadas por los actores, indicaciones -algunas de ellas nos resultan extravagantes, precisamente porque no están escritas para nuestros ojos- de los diversos responsables de la representación, oraciones, canciones, etcétera, llegando a

¹ Wilfredo Bosch Pardo, (versión y prólogo), Oscar Flores Tapia (epilogo), Las pastorelas de Saltillo, Saltillo, Coahuila, Colegio Coahuilense de Investigaciones Históricas, 1978, p. 7.

constituir esta capacidad de modificación del "cuaderno" la característica fundamental del Teatro Tradicional Mexicano.

5. Forman parte de "ciclos" regionales. A este respecto don Wilfredo Bosch Pardo dice

Los textos de los Cuadernos de Pastorelas [...] difieren muy poco uno de otros, aun cuando puede afirmarse que no hay dos exactamente iguales [.....] en general los Cuadernos no consignan el mismo orden en los Pasos de la representación. Sin embargo todos constan de las partes esenciales, que son la petición de Posada, las Mañanitas, las Caminatas, la Adoración, el Concilio de los Diablos, la tentación de los diablos a los pastores [...] y terminan con los versos de Arrullamiento, Adiós y la Posesora.

7.8.1. El origen

Obviamente, la práctica de escribir a mano los textos de una representación correspondiente al Teatro Ritual Mexicano, sin proporcionar el nombre del que creó esos textos, con el único fin de que pueda servir de guía para sucesivas representaciones de esta naturaleza, se origina en el teatro evangelizador del siglo XVI. Hasta tan remota fecha podemos rastrear los "cuadernos" de las actuales Epifanías, como la de Ixtapan de la sal.

Precisamente por esa característica de anonimato es casi imposible documentar la historia de cada uno de los géneros Sabemos con certeza que la mayoría de los "cuadernos" de los Coloquios de Navidad o Pastorelas se originan en los colegios jesuitas, escritos por los muy inteligentes religiosos de esa Orden. Estos textos, basados -como se ha dicho antes- en el ejercicio espiritual de Las dos banderas de San Ignacio, inicialmente tienen una petición de rigor formal fácilmente localizable en muchos de ellos. En manos de mayordomos y actores que actúan no para su lucimiento personal, sino para pagar una "manda". Los textos se van enriqueciendo con giros populares

hasta llegar a constituir nuevas versiones completamnte diferentes de los retóricos coloquios originales.

Pero ese no es el único origen de los "cuadernos" mexicanos. El doctor Warman² ha documentado la existencia de un "maestro de cuaderno de Carlo Magno" en la sierra de Puebla; Higinio Vásquez Santa Ana los mencionaba frecuentemente en pláticas amistosas, así como el padre Garibay. La función de este "maestro de cuaderno" era el de entregar nuevas versiones basándose en un modelo muy antiguo cuyo origen creo que resulta sumamente difícil establecer en la actualidad.

El investigador colimense Juan Carlos Reyes, a quien México le debe la conservación de esa obra maestra que es El Coloquio de Laureliano, aclara estas funciones del "maestro de cuaderno":

Aunque se encuentran señalados en el manuscrito, el análisis de los diálogos nos muestra que tres personajes están innecesariamente repetidos: arcángel -ángel, ermitaño- monje y Gila.

La repartición de los parlamentos de los dos primeros casos debió darse con seguridad mucho antes que en el caso de Gila, pues éstos -ángel y monje- son ya "nombrados" [al principio] y se han diferenciado en su vestuario, en tanto que las Gilas visten igual y tan sólo alternan sus entradas.

Es posible que esta repetición, o partición, de personajes haya sido originada por la necesidad de dar cabida a un mayor número de participantes. Un ejemplo [es la versión de 1984] [...] [en la que habrá] dos Laorelianos.³

Una tercera forma de generación de "cuadernos" es la de una persona que decide crear uno de ellos para una representación específica tomando, con clara conciencia de lo que esta haciendo,

² Arturo Warman, op.cit.

³ Juan Carlos Reyes G., (notas, comentarios e ilustraciones), El coloquio de Laoreliano, Colima, Universidad de Colima, Museo Nacional de la Danza, la Máscara y el Arte Popular de Occidente, [1984], (Serie Pastorelas, 1), p. 7-8.

textos de diversas indoles. Tal es el caso de La pasión de Ixtapalapa y La pasión de Milpa Alta, en la que el señor.....según lo documenta el libro La pasión de Ixtapalapa, escribió un "cuaderno" basándose en El mártir del Gólgota. Aparentemente su ejemplo fue seguido por el señor.....de Milpa Alta que también logró una refundición ligeramente diferente de la versión de Ixtapalapa.

El tema es vastísimo, y la tarea de recolectar la mayor parte de "cuadernos" posibles, urgentísima. He sabido de la destrucción voluntaria e involuntaria de muchas obras maestras de la cultura popular que desaparecieron sin dejar rastro. Deber impostergable de los gobiernos de los estados es seguir el ejemplo de la Universidad de Colima y el Colegio Coahuilense que no solamente han recuperado "cuadernos" maravillosos, sino que los han dado a la luz pública.

Obran en mi poder varios "cuadernos" correspondientes a varias representaciones. Quiero describir dos de ellos a mis jurados por la gran cantidad de problemas, para mi insolubles, y apasionantes que presentan:

1. El primero dice en la portada: "Coloquio de nuestro Padre Adán y lleba. Copiado en el mes de abril de 1891". Y consta de 31 páginas de 20 x 18 cm, escritas por los dos lados con una cuidadosa letra. Lo muy notable de este "cuaderno" resulta ser que tiene integradas siete cuartillas que no corresponden al "cuaderno" original, pegadas con muchísimo cuidado, y con interpolaciones al texto que resultan muy sorprendentes. Algo así como una especie de "adaptación", ya que las páginas originales están escritas en octosilabos muy mal medidos, y las

interpolaciones fueron realizadas en una especie de verso libre que utiliza endecasílabos, octosílabos y eneasílabos. Lo notable resulta ser que no solamente es la misma letra sino - increíblemente- la misma tinta café. Es obvio que el copista utilizó primero una fuente escrita en octosílabos y después localizó otra completamente diferente. El "cuaderno" no tiene una sola palabra que explique el por qué se arrancaron páginas completas, y páginas completas volvieron a insertarse. Labor minuciosa y anónima que implica un enorme compromiso del que copia con el hecho teatral. Nunca conoceremos la explicación. Ni siquiera el nombre del minucioso copista digno de una biblioteca de Borges.

2. El segundo es un cuadernillo arrancado a una libreta grande, característica de finales del siglo pasado. Se encuentra escrito con una bellísima letra que utiliza una tinta morada y es nada menos que un Coloquio dedicado a Santa Elena de la Cruz. Esto es: descendiente directa de la versión en náhuatl, correspondiente a 1715, de la que el emérito padre Garibay asentó: "[...] aunque se dice ser obra del Bachiller Manuel de los Santos, tiene aires de más antigua y al buen bachiller habrá que dejarle la gloria de una refundición".⁴

De ser cierto lo que asienta Garibay -y yo no lo dudo- debe haber existido una versión de esta Santa Cruz correspondiente al siglo XVI.

Mi "cuaderno" está firmado y fechado: en la última página dice: "este cuaderno está copiado en marzo 23 de 1904" y lo firma Juanita Chana.

⁴ Fernando Horcasitas, op.cit., p. 516.

Si bien Juanita tenía una hermosísima letra, su ortografía era malísima, lo que me hace sospechar que habrá sido solamente copista con iniciativa de algún texto anterior que habría sido el eslabón entre la versión en náhuatl del siglo XVI y esta versión en octosílabos rimados conforme al esquema abba.

¿Por qué copió Juanita el texto en 1904? No lo aclara.

Yo recogí el documento en la ciudad de Zacatecas. La versión no está escrita para un teatro italiano sino para representarse en un sistema de plataformas con un telón de estrellas al fondo. Dificilmente llegaremos a saber quién lo escribió originalmente; para qué solemne ocasión; por qué lo copió la copista. Testigo mudo de un fenómeno cultural que abarca casi cuatro siglos: la supervivencia teatral de Santa Elena y su gloriosa cruz. Un fenómeno cultural del que nunca llegaremos a saber ni el origen, ni la función social que desempeñó durante siglos, ni siquiera por qué se extinguió después de la revolución. Era teatro de indios. Así que no le importaba a nadie.

El tema es tan vasto que necesitaría un estudio mayor que éste -¿cuántas veces he escrito estas palabras a lo largo de la tesis? pero es cierto. Un estudio y una sistematología especial para poder recuperar la infinidad de "cuadernos" que están desapareciendo con una velocidad aterradora. Patrimonio cultural absolutamente irremplazable. Es el mismo crimen que hemos cometido al permitir que se derrumben los edificios de nuestras ciudades, que se saqueen nuestras zonas arqueológicas, que se construyan carreteras encima de pirámides.

7.9. Está desapareciendo

Estoy por terminar. Y para cerrar el cuerpo de la tesis quiero hacer notar que el maravilloso Teatro Ritual Mexicano o Teatro Tradicional está desapareciendo ante nuestros propios y ciegos ojos. La "gente de razón" no se da cuenta de que se está perdiendo uno de los acervos culturales teatrales más importantes en la historia de la cultura humana.

Listo algunas de las razones que yo advierto:

1. Ante el embate de la modernidad, la presencia del radio en todos los rincones del país, y de la televisión en todos los hogares el mundo mexicano, se está desacralizando con una gran velocidad. En un mundo de esta naturaleza, las "mandas" y los "merecimientos" no solamente no confieren el status social cuyo cumplimiento confirió durante siglos, sino que provocan sonrisas de conmiseración y desprecio. Uno de los motores principales se está deteniendo.

2. El aceptar una "mayordomía" cada vez es más caro. Hasta antes de la revolución el asumir el cargo implicaba un gasto en especie: comida para recibir a los que realizaban la representación, bebida, flores. En la actualidad costear una representación completa implica un gasto de millones de pesos que resulta muy difícil de sobrellevar.

3. Las burlas de los "ladinos", la "gente de razón", inhiben cada vez a los jóvenes para tomar parte en las representaciones.

4. Las autoridades, en un afán de modernizarse, obstaculizan constantemente este tipo de actividad. Y, por supuesto, la corrupción llega hasta límites increíbles, como el caso que

describi en la Villa.

5. Aunque parezca un detalle nimio resulta ser fundamental: la carencia de "cuadernos" que reflejen la circunstancia actual de los que realizan las representaciones. No olvidemos que cada "dueño" de representaciones de este tipo cuida celosamente su "cuaderno" y no le gusta prestarlo ni que se saquen copias de él. A lo largo de mi carrera me he encontrado múltiples casos en los que a los "mayordomos" no les molesta que se grabe la representación con cámaras de televisión, pero que se niegan de manera rotunda a proporcionar copia fotostática de los "cuadernos" correspondientes.

6. Otra razón es la extinción de esa raza de "maestros de cuaderno" que generaban nuevas versiones adecuadas a la circunstancia de cada pueblo, de cada hacienda, de cada ranchería. Los "cuadernos" envejecen. La prueba plena es el hecho de que la enorme mayoría tiene adiciones posteriores a la redacción original.

7. La política cultural de los regimenes priistas que, paradójicamente, usan y abusan de la "milenaria cultura mexicana", y no se han preocupado de diseñar infraestructuras eficientes y cotidianas que renergeticen esta tradición milenaria, enfatizando la construcción de Casas de Cultura que de ninguna de las maneras cumplen con la función para la que fueran creadas y usurpan la posición social que antes tuvieron las cofradías, mayordomías, etcétera, ofreciendo a los miembros de la comunidad programas culturales totalmente inanes y fuera de la realidad de la propia comunidad.

Sobre todo, la mentalidad de los funcionarios públicos que

siguen ejerciendo modelos de difusión cultural generados en Europa y Estados Unidos. Mientras que en Europa y Estados Unidos caen rendidos de admiración por la tres veces milenaria cultura tradicional mexicana, los actuales funcionarios la olvidan, la ignoran y, en muchos casos, la desprecian profundamente.

Es obligatorio, pues, que los universitarios discutamos abiertamente las formas y mecánicas para ayudar a conservar este prodigioso caudal cultural que no solamente pertenece a los mexicanos sino a la humanidad entera.

Con esa intención se realizó este trabajo.

CONCLUSIONES

1.- He intentado en los dos primeros capítulos de este trabajo señalar que en el acto cultural al que denominamos ritual volvemos a presentar acciones paradigmáticas que articulan y coordinan el repertorio filogenético y cultural que llevamos como impronta en el sistema nervioso y del que brota la visión de cada individuo de sí frente al grupo y del grupo frente al individuo, y, por lo tanto, reordenan y refuerzan nuestra visión del mundo. Nos dicen, pues, cómo somos, cuál es nuestro origen, nuestro destino final, el origen y la relación con el cosmos, y el origen, sentido, y final del propio universo. Por ello ubican al individuo y articulan a su alrededor el contrato social mediante el cual interactúa con el propio grupo sabiéndose quien es y quien es el grupo.

Para todo individuo la articulación ritual es fundamental ya que le dará una idea de sí mismo y del cuerpo social que le da alojamiento; por ello es fundamental analizar y establecer hipótesis de enriquecimiento de la articulación ritual de un pueblo para energizar la visión que tiene de sí mismo y de su comunidad. Cada individuo forma su propia articulación pero siempre en función de la que le ofrece el grupo.

Las articulaciones rituales compartidas confieren así, un deseable mayor grado de cohesión al grupo.

La articulación europea, basada en el calendario juliano, tuvo contacto con la articulación mesoamericana en el siglo diez y seis creando una tercera a la que yo propongo llamar ritualística indo-europea formada por el teatro evangelizador

franciscano, las justas deportivas de los soldados de cortés , una gran parte de la liturgia oficial católica y las cuarenta ceremonias del gran corpus litúrgico mesoamericano a las que he llamado con un nombre común: " tlatecpanqui".

Esa tercera articulación es una de las características fundamentales de lo que llamamos en la actualidad cultura mexicana.

A ella pertenecen innumerables danzas sin dialogo, danzas con dialogo, obras de teatro con danza y con música, obras de teatro sin danza y sin música, que van desde la más mínima expresión personal hasta enormes "maquetas" en movimiento de los acaeceres universales.

2.-Así pues, esta tesis es un marco teórico que intenta crear un espacio intelectual en el cual puedan ubicarse la enorme cantidad de manifestaciones teatrales mexicanas populares actuales que uno de los resultados del contacto entre la articulación europea y la mesoamericana y sus correspondientes liturgias.

3.- El resultado de ello es un riquísimo corpus al que me he permitido llamar Teatro Ritual Popular Mexicano integrado por innumerables ceremonias de muy diversas naturalezas y que se dan desde el sur de los Estados Unidos hasta Nicaragua

4.-El teatro ritual popular mexicano tienen orígenes y funciones completamente diversas al teatro de dramaturgo, y su motor es el "cuaderno" en el que se contienen las instrucciones y los textos

anónimos correspondientes.

5.- Este cuaderno para llegar a la realidad necesita de una infraestructura que preside en la mayoría de los casos un "mayordomo" o "responsable" o "fiscal" o "dueño" que organiza la representación y se responsabiliza de ella.

6.- Tanto el impulso del "mayordomo" cuanto de todos aquellos que tomaban parte en este tipo de eventos fue generado por la "manda" católica que tiene antecedentes en el "merecimiento prehispánico" motivación completamente diferente a las que impulsan a los dramaturgos, empresarios, actores, escenógrafos, diseñadores de vestuario, etc. que conforman el teatro realizado a la manera occidental.

7.- Partiendo de este marco teórico será posible desarrollar estrategias que lleguen a la realidad y que puedan re-energetizar la tradición de tres mil años que, aparentemente, se está debilitando de manera alarmante.

Las estrategias que yo propongo se detallan en documento anexo.

8.- La conclusión final es que la articulación generada en Mesoamérica hace varios milenios ha tenido una tal flexibilidad y fortaleza que será posible diseñar procedimientos útiles para evitar su pérdida definitiva. Para ello se ha escrito este trabajo.

Bibliografía

1. Acosta, Joseph de, Historia natural y moral de las Indias, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
2. Aguilar Penagos, Mario, "El carnaval chamula, un sincretismo religioso", La celebración de nuestro juego, Gobierno del Estado de Chiapas, 1992.
3. Alarcón, Aguilar, Balsalobre, Tratado de las idolatrias, supersticiones, hechicerías, etc., de los mexicanos, Notas y estudio de Francisco del Paso y Troncoso, México, Fuente Cultural, 1953.
4. Alcina Franch, José, Mitos y literatura azteca, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
5. Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de, Obras Históricas, México, UNAM, 1985.
6. Alvarado Tezozomoc, Hernando, Crónica Mexicana. Códice Ramírez, México, Porrúa, 1980.
7. Aranguren Orozco, Carmen, Mariano Osorno, Los hijos de Bato y Bras y La boda de Bato y Gila, Tesis para obtener el grado de maestra en la Universidad Iberoamericana, México, 1978.
8. Arroniz, Othón, Teatro de evangelización en Nueva España, México, UNAM, 1979.
9. Artigas, Juan, Capillas abiertas aisladas de Tlaxcala, México, UNAM, Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 1985.
10. Bataillon y Saint.Lu, El Padre De las Casas y la defensa de los indios, Ariel, Barcelona, 1976.
11. Baudot, Georges y Tzvetan Todorov, Relatos aztecas de la conquista, México, Grijalbo, 1990.
12. Baudot, Georges, La pugna franciscana por México, México, Alianza Editorial Mexicana, 1990.
13. Baudot, Georges, Utopía e historia de México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569), Espasa-Calpe, Madrid, 1983.
14. Benson, Ana y Chloe Sayer, Of god and men, Mexico and the Mexican indian, England, British Broadcasting Co., 1980.
15. Bentley, Eric, La vida del drama, traducción de Alberto Vanasco, México, Paidós, 1987.

16. Berlin, Heinrich, Idolatría y superstición entre los indios de Oaxaca, Oaxaca, Ediciones Toledo, 1988.
17. Beyyerdorf, Margot, La adoración de los reyes magos; vigencia del teatro religioso español en el Perú andino (en quechua), Cuzco, 1988.
18. Bonfil Batalla, Guillermo, México profundo. Una civilización negada, México, CNCA, Grijalvo, 1989.
19. Bonifaz Nuño, Rubén, Imagen de Tláloc, México, UNAM, 1988.
20. Bosch Pardo, Wilfredo, (versión y prólogo), Oscar Flores Tapia (epílogo), Las pastorelas de Saltillo, Saltillo, Coahuila, Colegio Coahuilense de Investigaciones Históricas, 1978.
21. Brading, David, Mito y profecía en la historia de México, México, Vuelta, 1988.
22. Brundage, Burr Cartwright, The jade steps. A ritual life of the Aztecs, prólogo de Arthur J.O. Anderson, Salt Lake City, Utah, University of Utah Press, 1985.
23. Calendario mexicano, México, Conasupo, 1980.
24. Cámara, Fernando, Organización religiosa y política de Tenejapa, México, Anales del INAH, Tomo IV, p.263-277.
25. Campbell, Joseph, El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p.
26. Campos Rebollo, Mario Ramón, La casa de los franciscanos en la ciudad de México, México, Socicultur.
27. Cancian, Frank, Economía y prestigio en una comunidad maya, el sistema de cargos religiosos en Zinacantan, México, 1974 (SEP/INI, 50, Serie de Antropología Social).
28. Carrillo Azpeitia, Rafael, Juan Gerzón, pintor indígena del siglo XVI, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1972.
29. Caso, Alfonso, Los calendarios prehispánicos, México, UNAM, 1967.
30. Cerrillo, Patricia, Calendario ritual en México, mecanuscrito.
31. Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, Francisco de San Antón Muñón, Relaciones originales de Chalco Amecamecan, paleografía, traducción e introducción de Silvia Rendón,

prefacio de Angel Ma. Garibay, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Biblioteca Americana).

32. Ciruelo, Pedro, Tratado de las supersticiones, México, Universidad Autónoma de Puebla, Ed. facs., 1986.

33. Ciudad Real, Antonio de, Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España, 2 tomos, México, UNAM, 1976.

34. Códice Florentino, Obra coordinada por Bernardino de Sahagún, Ms 218-220 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, ed. facs. de la Secretaría de Gobernación del Gobierno de México, 3 Vol, Giunti Barbera, Florencia, 1979, citado en: Rafael Tena, El calendario mexicana y la cronografía, México, INAH, 1984.

35. Conmemoración Guadalupana, Conmemoración arquidiocesana 450 años, Curia del Arzobispado, México, 1984.

36. Cortés Ocotlán, Pedro, La autoridad como solidaridad: vigencia, valor y potencialidad de los cargos tradicionales indígenas en una comunidad nahuat como prácticas sustentadoras de la identidad étnica y de la defensa de los derechos humanos, Concurso Costumbres y/o Normas Jurídicas de las comunidades étnicas del país, México, Comité de Derechos Humanos de Tzinacapan y Centro de Investigación de Prade, A.C., 1991.

37. Cortés, Hernán, Cartas y documentos, México, Porrúa, 1963.

38. Crumrine, Ross, El ceremonial de Pascua de los mayos. Identidad del grupo sonorense, México, CNCA, INI, 1990.

39. Cuevas, Mariano, Historia de la Iglesia en México, vol. I, México, 1928.

40. Dehouve, Danielle, El tequio de los santos y la competencia entre mercaderes, México, INI, 1976.

41. Díaz del Castillo, Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, 2 tomos, México, Porrúa, 1942.

42. Drama de la Pasión, Estudio de Vicente T. Mendoza, Manuscrito de Adalberto Fuentes Cruz, México, 1949.

43. Durán, Fray Diego, Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme, 2 tomos, México, Porrúa, 1984.

44. Edmonson, Munro S., The book of the year; Middle American calendrical systems, Salt Lake City, University of Utah Press, 1988, p. 131.

45. Enciso, Jorge, Sellos del Antiquo México, México, Innovación, 1984.
46. Enzensberger, Hans Magnus, Fray Bartolomé de las Casas; una retrospectiva al futuro, México, UNAM, 1987.
47. Escalante Plancarte, Salvador, Fray Martín de Valencia, México, Editorial Cossío, 1945.
48. Fernández Ledezma, Gabriel, Carnaval en Huejotzingo, México, Eosa, 1986.
49. Florencia, Francisco de, La estrella del norte de México, historia de la milagrosa imagen de María Santísima de Guadalupe, escrita en el siglo XVII por el P..., Guadalajara, Imprenta de J. Cabrera, 1895.
50. Frazer, La rama dorada, México, Fondo de Cultura Económica.
51. Galera Lamadrid, Jesús, Nican mopohua, Breve análisis literario e histórico, JUS, México, 1991.
52. Galinier, Jacques, La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomies, México, UNAM, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, INI, 1990.
53. Gante, fray Pedro de, Catecismo, ed. facs., de la Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1970.
54. García Icazbalceta, Joaquín, Bibliografía Mexicana del Siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
55. García Icazbalceta, Joaquín, Colección de documentos para la historia de México, 2 tomos, México, Porrúa, 1980.
56. García Icazbalceta, Joaquín, Nueva colección de documentos para la historia de México, "Carta de fray Pedro de Gante al Rey Felipe II", México, 1886, vol. II.
57. García Purón, Manuel, México y sus gobernantes, México, Ed. Joaquín Porrúa, 1983.
58. Garibay K., Angel María, Panorama literario de los pueblos nahuas, México, Porrúa, 1963.
59. Garibay K., Angel María, Poesía indígena, México, UNAM, 1940.
60. Garibay Kintana, Angel Ma., Historia de la literatura náhuatl, t. II, México, Porrúa, 1971.

61. Garibay, Angel Ma., (selección, versión, introducción y notas), Poesía indígena de la altiplanicie, México, UNAM, 1940.
62. Gibson, Charles, Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810, México, Siglo XXI, 1986.
63. Ginés de Sepúlveda, Juan, Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
64. Gómez Canedo, Lino, "¿Hombres o bestias? (Nuevo examen crítico de un viejo tópico)", Estudios de Historia Novohispana, vol. I, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1966.
65. Gómez Canedo, Lino, Evangelización y conquista. Experiencia franciscana en Hispanoamérica, México, Porrúa, 1977.
66. González Casanova, Pablo, La literatura perseguida en la crisis de la colonia, México, SEP, 1986.
67. González Dávila, Gil, Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales.
68. González Torres, Yólotl, El sacrificio humano entre los mexicas, México, INAH, 1988.
69. Greenleaf, Richard, La Inquisición en la Nueva España del Siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
70. Guerrero, José Luis, Flor y canto del nacimiento de México, México, Librería Parroquial de Clavería, 1990.
71. Herskovits, Melville J., El hombre y sus obras, México, Fondo de Cultura Económica, 1974 (Sección Obras de Antropología).
72. Historia, leyendas y mitos de México, XI Coloquio Internacional en México, D.F., México, UNAM, 1988.
73. Horcasitas, Fernando, El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna, México, UNAM, 1974.
74. Iglesia, Ramón, Cronistas e historiadores de la conquista de México (El ciclo de Hernán Cortés), México, El Colegio de México, 1980.
75. Jensen, AD.E., Mito y culto entre pueblos primitivos, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Sección Obras de Antropología).

76. Kozinska-Frybes, Joanna, Introduction a l'étude du "Jugement dernier", présentation des sources hispanoamericaines, Université de Paris III, Institut d'Etudes Hispaniques, Année universitaire 1985-1986, Mémoire de DEA préparé sous la direction de Mma. Marie-Cécile Bénassy.
77. Kubler, George, Arquitectura Mexicana del Siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
78. Ladero Quesada, Miguel Angel, et al., La huella de España en América. Descubrimiento y fundación de los reinos de Indias (1475-1560), Madrid, España, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Madrid, 1988.
79. Lafaye, Jacques, Quetzalcoatl- Guadalupe, Prólogo de Octavio Paz, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
80. Las Casas, Fray Bartolomé de, Los indios de México y Nueva España, México, Porrúa, 1979.
81. León-Portilla, Ascención H., Tepuztlahcuilloli, Impresos en náhuatl, historia y bibliografía, 2 vols., México, UNAM, 1988.
82. León-Portilla, Miguel, (estudio introductorio), Libro de los huehuetlatolli. Testimonios de la antigua palabra, reproducción facsimilar, versión de los textos nahuas: Librado Silva Galeana, México, Comisión Nacional Conmemorativa del V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, 1987.
83. León-Portilla, Miguel, La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes, prólogo de Angel Ma. Garibay K., México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1979.
84. León-Portilla, Miguel, Literaturas de Mesoamérica, México, Secretaría de Educación Pública, 1984 (Cien de México).
85. León-Portilla, Miguel, Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl, México, UNAM, 1985.
86. León-Portilla, Miguel, Ritos, sacerdotes y atavios de los dioses, México, UNAM, 1958.
87. León-Portilla, Miguel, Trece poetas del mundo antiguo, México, UNAM, 1984.
88. Liss, Peggy K., Orígenes de la nacionalidad mexicana, 1521-1556, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
89. López Austin, Alfredo, Cuerpo humano e ideología, México, UNAM, 1990, 2 vols.

90. Lorenz, Konrad, La agresión, el pretendido mal, México, Siglo XXI, 1986.
91. Maria y Campos, Armando de, Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI al XVIII), Costa-Amic, editor.
92. Marquina, Ignacio, Arquitectura prehispánica, México, INAH, 1951.
93. Martí, Samuel, Music before Columbus. Música precolombina, México, Ediciones Euroamericanas, 1978.
94. Martínez, José Luis, Nezahualcóyotl, vida y obra, México, Fondo de Cultura Económica.
95. Matos Moctezuma, Eduardo, La Danza de "Los Montezumas", México, INI, 1981 (Estudios de Cultura Popular).
96. Maza, Francisco de la, El guadalupanismo mexicano, México, Fondo de Cultura Mexicana, 1984 (Lecturas Mexicanas, 37).
97. Mejía Sánchez, Ernesto, Las Casas en México, 1566- 1966.
98. Mendieta, Fray Gerónimo de, Historia Eclesiástica Indiana, México, Porrúa, 1980.
99. Meza, Otilia, El mundo mágico de los dioses del Anáhuac, México, Editorial Oasis, 1982.
100. Middleton, John, Myth and cosmos, Austin, University of Texas Press, 1989.
101. Millán Orozco, Antonio, Baraja Tonalámatl, México, s.e., 1986.
102. Monterde, Francisco, (selección, prólogo y notas), Teatro mexicano del siglo XX, México, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1956.
103. Monzón Estrada, Arturo, El calpulli en la organización social de los tenochca, México, INI, 1949.
104. Mora, Teresa y Elia F. Quintal, Fiestas tradicionales del pueblo de La Candelaria, Coyoacán, D. F., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987 (Cuaderno de trabajo, 37).
105. Motolinia, Fray Toribio de Benavente, Historia de los indios de la Nueva España, Estudio crítico de Edmundo O' Gorman, México, Porrúa, 1979.

ESTA TESTIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

106. Motolinia, Fray Toribio, El libro perdido, Edmundo O'Gorman (dirección), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.
107. Munro S. Edmonson, The book of the year; Middle American calendrical systems, Salt Lake City, University of Utah Press, 1988.
108. Muzquiz, Rodolfo, Bailes y danzas tradicionales, México, IMSS, 1988.
109. Nican mopohua, versión original en náhuatl, traducción del presbítero Mario Rojas Sánchez, México, EDAMEX, 1990.
110. Nieto, Ernesto, Bibliografía sobre el "sistema de cargos", mecanuscrito, Centro de Información y Documentación de la Dirección General de Culturas Populares.
111. Nuevo Testamento de Nuestro Señor Jesucristo, antigua versión de Casidoro de la Reina (1569), Los Gedeones Internacionales, Edición de 1977.
112. Olavarria y Ferrari, Enrique de, Reseña histórica del teatro en México, 1538-1961, México, Porrúa, 1961.
113. Pastorela de Amozóchil, anónima, recopilación y notas de José María Ríos, publicada por el gobierno del estado, Jalisco, 1973.
114. Payno, Manuel, "La noche del 15 de septiembre en Dolores", en México: leyendas, costumbres, trajes y danzas, México, Jesús Medina editor, 1970.
115. Phelan, John, El sueño milenarista de los franciscanos en el Nuevo Mundo de México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972.
116. Puga, Vasco de, Cedulario de la Nueva España, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1985.
117. Quezada, Noemí, Amor y magia amorosa entre los aztecas, México, UNAM, 1975.,
118. Reyes G., Juan Carlos, (notas, comentarios e ilustraciones), El coloquio de Laoreliano, Colima, Universidad de Colima, Museo Nacional de la Danza, la Máscara y el Arte Popular de Occidente, [1984], (Serie Pastorelas, 1).
119. Reyes Valerio, Constantino, El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España, México, INAH, 1989.
120. Ricard, Robert, La conquista espiritual de México, México, Ed. Jus y Polis, 1957.

121. Robelo, Cecilio A., Diccionario de Mitología Náhuatl, México, Ediciones Fuente Cultural, 1951.
122. Rojas Garcidueñas, José, (prólogo y notas), Autos y coloquios del siglo XVI, México, UNAM, 1939 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 4).
123. Rojas Garcidueñas, José, El teatro en Nueva España en el siglo XVI, México, 1973.
124. Rojas Garcidueñas, José, y José Juan Arrom (edición y prólogos), Tres piezas teatrales del Virreinato, México, UNAM, 1979.
125. Rojas, Pedro, Historia general del arte mexicano, Epoca colonial, México, Editorial Hermes, 1981.
126. Romero Galván, José Rubén, Octava Relación. Obra histórica de Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, México, UNAM, 1983.
127. Romero Salinas, Joel, La pastorela mexicana; origen y evolución, Memoria de la Academia Nacional de Historia y Geografía, Boletín Extraordinario, México, Federación Editorial Mexicana, 1984.
128. Ruiz de Alarcón, Hernando, Tratado de las idolatrías..., notas, comentarios y un estudio de Francisco del Paso y Troncoso, México, Ediciones Fuente Cultural.
129. Sahagún, Bernardino de, Historia general de las cosas de Nueva España, introducción, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, 5 tomos, México, Fomento Cultural Banamex, 1982, tomo I.
130. Sahagún, Fray Bernardino de, Relación de la conquista de esta Nueva España como la relación contaron los soldados indios que se hallaron presentes..., Notas de Carlos Bustamante, México, Biblioteca Mexicana de la Fundación Miguel Alemán, 1989.
131. San Martín Vda. de María y Campos, Beatriz, (recopiladora), Pastorelas y coloquios, México, Diana, 1987.
132. Sarmiento Donate, Alberto, (selección y notas), De las leyes de Indias, (antología de la recopilación de 1681), México, SEP, 1988.
133. Scarduelli, Pietro, Dioses, espíritus, ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 183.

134. Schaepler, Lilian, Regina Reynoso y Victor Inzua, El juego de pelota prehispánico y sus supervivencias actuales, Premia, La red de Jonás, 1985.
135. Segala, Amos, Literatura náhuatl, fuentes, identidades, re-presentaciones, México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990 (Los Noventa, 49).
136. Segre, Enzo, Las máscaras de lo sagrado, México, INAH, 1989.
137. Electra Mompradé y Tonatiuh Gutiérrez, Historia general del arte mexicano. Danzas y Bailes Populares, tomo I, México, Editorial Hermes, 1981.
138. Séjourné, Laurette, El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios, México, Siglo XXI, 1983.
139. Serna, Jacinto de la, Pedro Ponce, Pedro de Feria, Tratado de las idolatrias, supersticiones, hechicerías, etc., de los mexicanos, Notas y estudios de Francisco del Paso y Troncoso, México, Fuente Cultural, 1953.
140. Solís, Felipe, David Morales, El periodo indígena de Tlatelolco, Arqueología e Historia en Tlatelolco, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1990.
141. Soustelle, Jacques, La vida cotidiana de los aztecas, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
142. Sten, María, Ponte a bailar tú que reinas, México, Joaquín Mortiz, 1986.
143. Tonalámatl de Aubin, diagramas y tablas explicativas de Eduard Seler, estudio introductorio de Carmen Aguilera, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, 1981.
144. Torquemada, Fray Juan de, Monarquía Indiana, 3 tomos, México, Porrúa, 1975.
145. Torres, Mariano de Jesús, Costumbres y fiestas morelianas del pasado inmediato, Morelia, El Colegio de Michoacán, 1991.
146. Usigli, Rodolfo, "Corona de luz" en Obras completas, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
147. Usigli, Rodolfo, México en el teatro, México, Imprenta Mundial, 1932.
148. Vásquez Santa Ana, Higinio, El carnaval, Portada de Roberto Montenegro, fotografías de Luis Márquez, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931.

149. Vásquez Santa Ana, Higinio, Fiestas y costumbres mexicanas, segundo tomo, México, Ediciones Botas, 1953.
150. Velasco Piña, Antonio, Tlacaelel, el azteca entre los aztecas, México, JUS, 1979.
151. Vetancurt, Fray Agustín de, Teatro Mexicano. Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México, México, Porrúa, 1982.
152. Warman, Arturo, La danza de moros y cristianos, México, Secretaría de Educación Pública, 1972 (Sepsetentas, 46).
153. Weisz, Gabriel, El juego viviente, México, Siglo XXI, 1986.