

JESSICA MARCELLI SÁNCHEZ (COORD.)

Las manifestaciones artísticas en el ámbito prehispánico

Un recorrido por la imagen,
el sonido y la memoria



EDITORIAL
UNIVERSITARIA



CENTRO UNIVERSITARIO DE TONALÁ

Universidad
de Guadalajara



Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla
Rectoría General

Miguel Ángel Navarro Navarro
Vicerrectoría Ejecutiva

José Alfredo Peña Ramos
Secretaría General

Ruth Padilla Muñoz
Rectoría del Centro
Universitario de Tonalá

José Antonio Ibarra Cervantes
Corporativo de Empresas Universitarias

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial Universitaria

Primera edición, 2016

Coordinadora
Jessica Marcelli Sánchez

Textos

©Jessica Marcelli Sánchez, Martha Julia Toriz Proenza, Iván José Pelayo Sánchez, Alfredo Herмосillo López, Ernesto Cano Lomeli, Cristóbal Margarito Durán Moncada, Paulina Ultreras Villagrana, Angela Renée de la Torre Castellanos

Coordinación editorial
Sol Ortega Ruelas

Diseño y diagramación
Paola E. Vázquez Murillo

Corrección
Jorge Antonio Orendáin Caldera

Las manifestaciones artísticas en el ámbito prehispánico: un recorrido por la imagen el sonido y la memoria / Jessica Marcelli Sánchez, coord. ; textos Martha Julia Toriz Proenza... [et al.]. -- 1a ed. -- Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Tonalá, 2016.
188 p.: il. ; 23 cm. -- (Colección Monografías de la Academia)
Incluye referencias bibliográficas

ISBN 978 607 742 455 0

1. Arte indígena-México 2. Indios de México-Antigüedades I. Marcelli Sánchez, Jessica, coordinador. II. Toriz Proenza, Martha Julia, textos III. Serie

709.72 .M27 CDD
N6556 .M27 LC

D.R. © 2016, Universidad de Guadalajara



EDITORIAL
AL UN
IVERSITARIA

Editorial Universitaria
José Bonifacio Andrada 2679
Colonia Lomas de Guevara
44657 Guadalajara, Jalisco

01 800 834 54276
www.editorial.udg.mx

ISBN 978 607 742 455 0

Marzo de 2016

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso por escrito del titular de los derechos correspondientes.

En la formación de este libro se utilizaron las familias tipográficas Minion Pro, diseñada por Robert Slimbach, y Ronnia, diseñada por Veronika Burian y José Scaglione.

Índice

- 7 Prólogo
- 13 La didáctica del arte prehispánico y sus interpretaciones: una visión desde una licenciatura en Historia del Arte
JESSICA MARCELLI SÁNCHEZ
-
- 20 Historiar las artes escénicas del imperio azteca
MARTHA JULIA TORIZ PROENZA
-
- 45 El sonido humanamente organizado del occidente de México en la época prehispánica
IVÁN JOSÉ PELAYO SÁNCHEZ
-
- 57 Las traducciones de Nezahualcóyotl al español
ALFREDO HERMOSILLO LÓPEZ
-
- 69 De las herencias musicales del México prehispánico
ERNESTO CANO LOMELÍ
-
- 102 Aerófonos prehispánicos. Diversidad sonora en el Occidente de México
CRISTÓBAL MARGARITO DURÁN MONCADA
-
- 133 La producción artística en la tradición de las tumbas de tiro
PAULINA ULTRERAS VILLAGRANA
-
- 148 La elasticidad de la memoria de las danzas aztecas
ÁNGELA RENÉE DE LA TORRE CASTELLANOS
-



Historiar las artes escénicas del imperio azteca

MARTHA JULIA TORIZ PROENZA
CITRU/INBA

El propósito de este trabajo es dar a conocer, de manera sucinta, la investigación de las artes escénicas, concretamente las realizadas en el imperio azteca. Para ello se ha dividido en dos partes principales. En un primer momento introductorio se proporcionará un panorama general de la teatrología como el estudio del teatro, tanto a nivel global como local. Se señalará la labor efectuada en el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, como la institución representativa de los estudios teatrales en México. En un segundo momento se abordará la tarea del historiador de las artes escénicas en el México prehispánico, centrando la atención en el imperio azteca. Se caracterizará el contexto sociopolítico y religioso para la mejor comprensión de las festividades donde se desarrollaban los rituales pletóricos de danzas, cantos, música y dramatizaciones míticas. Se finalizará abordando algunos aspectos metodológicos involucrados en el quehacer del historiador, así como un ejemplo de análisis.

Estudiar la historia, parte importante de la teatrología

Historiar las artes escénicas constituye a nivel mundial una de las más importantes actividades que se han realizado en la ciencia del teatro, también llamada teatrología. Si partiéramos de pensar en esta disciplina simplemente como el estudio del teatro, tendríamos que se ha practicado desde la propia existencia del arte teatral. En el mundo occidental, el teatro surgió en la antigüedad clásica. Pensadores griegos como Platón y Aristóteles, y el latino Horacio, nos han legado el fruto de sus disquisiciones acerca de lo que ellos observaron tanto en la escritura dramática como en las escenificaciones de las tragedias y las comedias. Los más antiguos escritos se deben a Platón, en sus *Diálogos*, pero sobre todo en *La República*, donde incluye ideas que más tarde retomaría Aristóteles en su *Poética*, obra de gran trascendencia en el desarrollo de los estudios teatrales hasta nuestros días. Visto así, quizá podríamos considerarlos como precursores de la teatrología o antecesores de la historia moderna de las artes escénicas, tomando en cuenta que la historia es la explicación de un fenómeno del pasado (inmediato o remoto).

Sin embargo, a diferencia de su acepción etimológica como estudios del teatro, en su sentido histórico sería inadecuado aplicar el término de teatrología a la labor intelectual que se llevaba a cabo antes de su aparición al despuntar el siglo xx. Una rápida mirada al surgimiento y la evolución de las ciencias sociales y las humanísticas nos deja ver que incurriríamos en un anacronismo. Actualmente la teatrología, un término relativamente nuevo en Latinoamérica, no sólo abarca el estudio del teatro sino en general de todo hecho preparado para ser mostrado en escena. De forma correspondiente, sus objetos de estudio implican las artes escénicas como la danza, la música, el teatro y el *performance* artístico, así como otros tipos de eventos sociales, políticos, deportivos y religiosos. Dentro del ámbito religioso se encuentran las magnas festividades que se celebraban en el México prehispánico y que, por su fastuosidad y espectacularidad, conmovían a propios y extraños, como veremos más adelante.

La teatrología como ciencia surgió en Europa unos años después que lo hicieron otras disciplinas científicas. Como tal comenzó a gestarse en Alemania cuando profesores universitarios, de distintas ciudades alemanas y especializados en historia de la literatura, propusieron dar la materia de

teatrología en la carrera de letras al tiempo que luchaban por establecer los estudios teatroológicos de manera autónoma. En 1920 se discutía la posibilidad de fundar un instituto dedicado exclusivamente a la teatrología, el cual finalmente abrió sus puertas en 1923 en la Universidad Berlinesa, donde se comenzó a impartir la licenciatura.

A partir de esa fecha se abrieron otros institutos en diversas ciudades de ese país y, posteriormente, en Suiza y Austria. Después de la Segunda Guerra Mundial se extendió este tipo de instituciones por toda Europa y, aunque el término teatrología se siguió empleando en los textos que se producían para reflexionar sobre los avances en la ciencia teatral, se prefirió usar el de Estudios Teatrales para nombrar las escuelas y centros de investigación en el resto de Europa, con excepción de los países de lengua alemana donde hasta hoy conservan la denominación de institutos de teatrología.

Hablar de ciencia es referirse a la investigación, puesto que sin investigación no hay obtención ni transmisión de nuevos conocimientos. Por tanto, la teatrología implica tanto la investigación como la difusión; esta última se realiza en la docencia como en encuentros académicos y en publicaciones. Uno de los medios que hay para el intercambio de conocimientos e intereses comunes, así como para el fortalecimiento del área de estudios, lo constituyen las asociaciones. En 1955, la Sociedad Británica de Investigación Teatral convocó a un encuentro internacional para proponer una entidad que promoviera la comunicación y la colaboración internacional en pro de la investigación teatral. El primer paso que se dio fue establecer asociaciones en cada país. Fue así como en 1956 se instituyó en el continente americano, específicamente en Estados Unidos, la Sociedad Americana de Investigación Teatral. Esto propició que los estudios universitarios de teatro, antes subsumidos en las carreras de letras, fueran cobrando autonomía a nivel continental y se fueran abriendo licenciaturas en estudios teatrales.

La investigación teatroológica en México

Ahora bien, en México, en el mismo año en que la asociación británica estaba impulsando lo que después se convirtió en la Federación Internacional de Investigación Teatral, en 1955 se abrió este campo de estudios en el

Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, que por treinta años publicó libros sobre historia del teatro en México escritos por Luis Reyes de la Maza. Lamentablemente, al jubilarse, se suspendió tal línea de investigación, si bien hasta hoy ha continuado la relativa a danza, de forma posterior apareció la de *performance* artístico y, recientemente, se fundó el Seminario Permanente de Estudios sobre la Escena y el Performance.

En Latinoamérica, fue hacia la mitad de los años setenta que se empezaron a constituir organizaciones en torno de la investigación teatral. En 1975 se instituyó en Venezuela el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), y cuatro años después se inauguró su filial en Argentina. En un rubro diferente, la teatrología como carrera universitaria se aplicó primero en Cuba en 1976, al fundarse la licenciatura en teatrología en el Instituto Superior de Arte.

En 1981 se instituyó el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) y, en 1993, la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), cuando Domingo Adame hizo una amplia convocatoria a nivel nacional. Al doctor Adame se le debe, además, el haber impulsado el primer posgrado en artes escénicas en México, que se abrió en la Universidad Veracruzana en 2008.

El nombre completo del CITRU es Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli; en esa denominación están indicadas sus funciones. Podría decirse que la investigación es su tarea sustantiva, pero ésta no puede estar completa sin la documentación y la difusión de los conocimientos. Por otro lado, si bien la investigación en el CITRU siempre ha estado, de una u otra manera, vinculada con la práctica escénica, en los primeros años de su funcionamiento prevalecieron los estudios documentales y la historia del teatro en México, líneas que han continuado hasta hoy. Otros focos de investigación han sido: la dramaturgia, la arquitectura teatral y el espacio escénico, la crítica teatral, las políticas culturales, el *performance*, los procesos de creación y el teatro comunitario, entre otras. En la línea de la historia del teatro en nuestro país, se ha contemplado desde el México prehispánico hasta nuestros días.

Las artes escénicas prehispánicas

En este punto sería oportuno preguntar: ¿había teatro antes de la llegada de los españoles? Veamos lo que la historiadora del arte prehispánico, Nelly Gutiérrez Solana,¹ nos dice al tratar de establecer las bases de una posible actitud estética en el espectador indígena. Aun cuando en ningún momento explicita una analogía entre el teatro y las fiestas, al abordar el tema desde una perspectiva estética enumera aquellos elementos constituyentes de una teatralidad. Implícitamente se establece la analogía cuando la autora aplica en su discurso tres términos empleados al hablar de teatro: espectadores, escenario y espectáculo. En su trabajo menciona que las vivencias estéticas se producían mediante la percepción de sensaciones visuales y auditivas. Es decir, en las fiestas existía el empleo de recursos que lograban causar una experiencia estética, aunque esto no fuera una intención primaria. Respecto de los recursos visuales señala:

El sentido espacial del centro ceremonial permitía en sí la contemplación estética, ya que la gente sentía y vivía el espacio. Las imponentes obras arquitectónicas y el paisaje de singular hermosura completaban el magnífico escenario. El atavío no sólo constaba de una vestimenta suntuosa, sino también de máscaras, disfraces y pintura corporal.²

Si trasladáramos esta sucesión de elementos al lenguaje teatral, tendríamos la presencia de un espacio escénico, escenografía, vestuario y maquillaje; aunque hay que tener claro que no podemos aplicar estos términos en el mismo sentido a como lo haríamos al hablar de una puesta en escena de la cultura occidental, que no tiene que ver con el sentido ritual de las fiestas. Cabe recordar que empleamos esos términos sólo como una convención, dentro de un enfoque de la teatralidad como instrumento metodológico.

Entre los recursos auditivos que menciona figuran la música, el canto y la poesía. Al inferir una analogía entre los referentes que tenemos en nuestra cultura occidental, la autora llama la atención sobre el distinto

¹ Nelly Gutiérrez Solana, "En torno al ritual y a la estética en las fiestas de los antiguos mexicanos", *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, IIE, 1983, pp. 19-36 (Estudios de Arte y Estética, 17).

² Gutiérrez Solana, *op. cit.*, pp. 29-30.

carácter que tenía tal suerte de espectáculos: “Aquellas fiestas eran espectáculos muy diferentes a los de hoy en día. La participación de todos los miembros de la comunidad era vital, ya que de ello dependía el bienestar común; si bien algunos sólo participaban como espectadores, nadie se sentía ajeno al ceremonial.”³

Es decir, la participación en los espectáculos festivos era de carácter obligatorio, diverso a la asistencia del público en un espectáculo de nuestra cultura. Por otra parte, la calidad de atención del espectador también era otra: no existía una cabal separación entre público y ceremonial; el espectador tenía un alto grado de involucramiento con el espectáculo presentado. Inclusive, en una misma ceremonia un individuo podía pasar por varios niveles de participación, en los que en algún momento sólo era espectador y en otros podía ser ejecutante.

Finalmente, Gutiérrez Solana señala un elemento más que permitía la vivencia estética: “Debido a que eran espectáculos que iban más allá de lo meramente humano, pues penetraban en un nivel sobrenatural en el que se manifestaba lo divino, permitían al observador alcanzar la experiencia estética de lo sublime”⁴.

Esto puede parangonarse a algunas obras de arte religioso occidental que buscaban entablar una comunicación entre lo humano y lo sagrado, en primer lugar, y en forma secundaria, se recurría a un vehículo artístico que permitiera esta comunicación.

Al arribar los primeros misioneros a Nueva España, encontraron un medio fértil para implantar la religión colonizadora a través del teatro. Existen evidencias de que recién de haber llegado los franciscanos a la nueva colonia española, se efectuaron representaciones del teatro evangelizador en el idioma nativo, el náhuatl. Inclusive, se sabe que las puestas en escena eran montadas con poco tiempo de ensayos. Esto sólo era posible por la preexistencia de una antigua y constante práctica escénica, manifiesta en rituales espectaculares. Entre los indios mexicanos era costumbre generalizada, en sus fiestas religiosas, participar en la realización del espectáculo: memorizaban textos, movimientos, componían escenografías, maquillajes, vestuarios y, por supuesto, todo ello con una gran carga de simbolismo.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Idem.*

La controversia suscitada desde mediados del siglo xx en los discursos académicos de diversas disciplinas ha cuestionado la vigencia de los parámetros usados para determinar la perspectiva desde la cual deben observarse ciertas expresiones sociales que son arregladas para ser vistas, es decir, conformadas escénicamente. Si bien la teatralidad es una cualidad esencial del teatro, como la religiosidad lo es para una fiesta ritual azteca, dichas cualidades no les son exclusivas. De tal forma que puede haber teatro religioso, o bien, ritos teatrales. Si la religión, mediante el rito, establece una comunicación entre lo humano y lo divino, esto se logra empleando un medio por el cual lograr la eficacia, y éste era la teatralidad. Esto es, los recursos teatrales subyacían a una intención primaria que era religiosa.

En esta línea de pensamiento podemos considerar dentro de los estudios teatrales a los rituales dramatizados de la cultura náhuatl, si tomamos en cuenta que había un entrenamiento de los participantes, previo a la realización de las festividades, y que éstas eran presentadas ante un público, constituido por los sacerdotes, los dioses o los mismos participantes, ya que éstos no todo el tiempo estaban involucrados de igual manera en la actuación, sino que había varios niveles: mientras unos actuaban, otros observaban. Así también, había un manejo del tiempo y el espacio distinto al de la cotidianidad; creaban un imaginario visual y auditivo a través de su indumentaria, del uso de objetos, de instrumentos musicales y de su voz. Sea o no su intención primaria el crear imágenes teatrales, actuaciones como éstas lograban establecer una comunicación con base en medios teatrales.⁵

El discurso tradicional del concepto clásico de teatro, por mucho tiempo dominante en los estudios teatrales, provocó un enfoque particular en ese representar acciones humanas, descuidando su nivel de expresión, su capacidad de significar y soslayando la esencia del teatro que es la teatralidad. Sin embargo, el mudar el enfoque hacia su articulación con el entramado cultural, permite ampliar la perspectiva hacia el estudio de acciones o expresiones humanas que contienen esa esencia de teatralidad, sin que necesariamente se tenga que abordar el objeto de estudio desde la teoría teatral tradicional y con ello negar o afirmar la existencia del teatro previo al contacto con los europeos.

⁵ Nancy Lee Ruyter, "Ancient images: The pre-cortesian in 20th century dance performance", *Gestos*, año 11, núm. 21, abril, 1996, pp. 145-155.

Si estudiamos el ritual colectivo, como una forma particular del ejercicio religioso, desde una dimensión cultural, deberemos atender a su representación (forma) y a su contenido (significación), pero también a su función y su sentido en la sociedad que le dio origen. De esta manera también cobraría significado y sentido para nosotros hoy y permitirá avanzar en el conocimiento de la cultura que lo produjo.

Si se trata de estudiar las formas simbólicas en su contexto cultural, deben observarse las posibles relaciones existentes entre ellas en su propio sistema, en este caso el religioso, pero también considerando las relaciones que éste pueda tener con otros sistemas, para poder llegar a imaginar y aprehender su significación, siempre en función de los actores sociales.

El observar la utilización de esos símbolos por unos u otros actores sociales (creadores, intérpretes y espectadores) puede ser un buen punto de partida para responder a las preguntas de para qué y por qué de la exacerbación de códigos visuales y auditivos, preparados con todo propósito para ser presentados en un acto público y colectivo, y para ser captados por espectadores de los que se esperaba una cierta reacción.

Contexto sociopolítico

En tanto que todo rito involucra acciones y aditamentos compuestos intencionalmente para ser vistos, en primer lugar, por sus dioses, con el fin de agrádarlos y obtener sus beneficios o repeler posibles perjuicios, los vestigios arqueológicos muestran esta actividad desde las más antiguas civilizaciones mesoamericanas.⁶

Al pasar de los siglos y los diferentes periodos históricos, desde el preclásico hasta el posclásico, se efectuaron transiciones en la relación del individuo con su principal modo de subsistencia, la agricultura, así como en la tecnología. Estas transformaciones implicaron adecuaciones en las relaciones sociales. De tal manera que, en la época próxima a la conquista de México por España, el Estado azteca había alcanzado una gran complejidad

⁶ El concepto "Mesoamérica" fue introducido por el gran antropólogo Paul Kirchhoff para denominar el área cultural indígena comprendida desde la parte noroccidental de México hasta su frontera sur, que va, más o menos, desde la desembocadura del río Motagua en Guatemala hasta el Golfo de Nicoya en Costa Rica, pasando por el lago de Nicaragua.

en su aparato ideológico-religioso. El vasto dominio que los guerreros y sacerdotes aztecas tenían sobre otros pueblos y el suyo propio, traía consigo la necesidad de ejercer un control no sólo económico y político, sino también ideológico. Esto se llevó a cabo por varios medios. Uno de ellos consistía en un complejo aparato ritual expresado a través de festividades espectaculares, en cuyas descripciones varios estudiosos del México prehispánico han visto una especie de “teatro perpetuo”, ya que no había día del año en que no se efectuara una manifestación de este tipo.

Conforme el aparato de Estado azteca se fue tornando más complejo, se hizo necesario aumentar la parafernalia en los ritos. Con Moctezuma Xocoyotzin o Moctezuma II el aparato estatal ya es calificado de despótico y se creó un ceremonial riguroso y de exhibición de su poderío.

Las fiestas religiosas a que me refiero, que tenían una proyección más allá de los límites de una comunidad local y cuyos efectos ideológicos redundaban en otras poblaciones, pertenecen a aquéllas que se celebraban cada veinte días, es decir, al calendario solar o *xiuhpohualli*. Este calendario, que regía el ciclo agrícola, estaba dividido en 18 veintenas o “meses” (18 x 20 = 360 días), más cinco días sueltos, llamados *nemontemi*. Cada una de esas veintenas estaba dedicada a una deidad y, en su honor, realizaban varios rituales siempre relacionados con el carácter del numen que los presidía. Así, podían estar insertos en un culto predominantemente estatal o en uno agrícola, sin que esto excluyera el hecho de que en un culto estatal no hubiera ritos de tipo agrícola o viceversa.

En el mundo mesoamericano coexistían diversos medios para la transmisión de valores éticos y morales. Éstos podían variar de una cultura a otra, lo cual dependía de los procesos económicos, políticos y sociales que cada una experimentaba en su devenir histórico.

La cultura náhuatl, establecida en el Altiplano Central de México, era detentada por varias ciudades-estado, entre ellas Mexico-Tenochtitlan, la cual radicaba ahí cerca de dos siglos antes de la conquista española. Sin embargo, el proceso histórico del pueblo mexica se remontaba a los años anteriores a la salida de Aztlán –y por ello el nombre de aztecas previo a la fundación de Mexico-Tenochtitlan. Dicho proceso conllevaba variantes culturales, condicionadas por contextos sociales y naturales particulares.

Hacia 1428 se fundó la entidad política mesoamericana más importante a la llegada de los españoles: la Triple Alianza, constituida por Tenochtitlan,

Tetzco y Tlacopan. Dicha alianza dominaba la Cuenca de México, bajo la supremacía de Tenochtitlan, y extendía su poderío desde la costa del Golfo hasta el Pacífico, y del reino de Michoacán hasta lo que hoy es Chiapas.

Como se dijo antes, por lo común, en las sociedades mesoamericanas, la producción básica era la agricultura. Sin embargo, en grandes ciudades como las de la Triple Alianza, para los siglos xv y xvi, no sólo hubo un crecimiento absoluto de la población, sino que también aumentó la proporción de habitantes dedicados a actividades no agrícolas,⁷ como la artesanal, la comercial y la administrativa.

Entre los bienes producidos por agricultores y artesanos se pueden distinguir los de primera necesidad y los artículos suntuarios. A los primeros tenía acceso toda la población, pero la distribución de artículos de lujo estaba restringida para los miembros del grupo dominante.⁸

Todos los productos obtenidos mediante el tributo eran almacenados en el palacio del gobernante azteca. Desde allí se efectuaba una redistribución de bienes que satisfacía las necesidades de toda la población, ya fuera por escasez de alimentos por sequía o inundaciones, bien cumpliendo una función simbólica en las importantes ceremonias.

La mera redistribución de los productos tributados muestra las funciones económico-políticas e ideológicas del Estado. Por una parte, el órgano político de gobierno controlaba la tributación y decidía la manera en que se redistribuía, con base en el estatus social. Por otra parte, articulaba intereses universales y particulares; universales, en tanto que se veía al Estado como representante y benefactor de la sociedad en general, y particulares, al ostentar y mantener el prestigio del grupo dominante, sobre todo al efectuarse tal redistribución en ceremonias de carácter público.

La ciudad de México-Tenochtitlan estaba constituida por un centro donde se llevaban a cabo las principales actividades políticas, religiosas y administrativas. Éste estaba integrado por el centro ceremonial que albergaba varios edificios, dedicados en su mayoría a actividades religiosas, y una plaza.

⁷ Frances Berdan, "Tres formas de intercambio en la economía azteca", en *Economía política...*, p. 89.

⁸ Pedro Carrasco, "La economía del México prehispánico", en: *Economía política...*, p. 65.

Contexto religioso

Para penetrar en el estudio de las fiestas nahuas es preciso acercarse también a la complejidad de su panteón y a su cosmovisión. Los pueblos que habitaban en el valle de México tenían una religión politeísta, basada en la adoración de gran cantidad de dioses, la mayoría de los cuales contaba con atribuciones bien definidas. La gente era politeísta, pues otorgaba características propias a varios dioses, a quienes los sacerdotes consideraban advocaciones de una misma deidad. Esto se debía a que, cuando conquistaban otros pueblos o se relacionaban con otras culturas, adoptaban varias divinidades, las cuales eran integradas y consideradas por los sacerdotes como manifestaciones de un mismo numen. De este modo las adaptaban a su panteón nacional.

Por tanto, fácilmente se pueden encontrar en el panteón azteca varios rasgos pertenecientes a otros pueblos de la cultura mesoamericana, tales como: calendarios, observación astronómica, culto del sol, de Tláloc y Chalchiuhtlicue, del viento, de la serpiente emplumada, del dios maíz, del jaguar, del dios desollado, de los dioses del fuego y de la muerte, etcétera.

Las ceremonias religiosas que se celebraban entre los aztecas se regían por dos calendarios: el *xiuhpohualli*, o “cuenta de los años”, y el *tonalpohualli*, o “cuenta de los destinos”. Basta con observar atentamente las características de los ritos, para darnos cuenta del carácter agrícola del *xiuhpohualli*. La mayoría de sus ritos están relacionados con ceremonias propiciatorias de la lluvia, del crecimiento del maíz y de las plantas, y de su cosecha; pero esto no excluía que existieran otros simbolismos representados en el mes.

Otro aspecto destacado de la religión náhuatl era la dualidad de cada una de sus múltiples deidades. Por ejemplo, las diosas aztecas de la tierra presentaban una ambigüedad, como Tlazoltéotl, “diosa de las cosas inmundas”, también llamada Ixcuinan, Teteo Innan, Tlaelcuani.

Esta dualidad tenía su principio en Ometéotl, origen de todos los dioses (padre y madre), dios dual por excelencia.⁹ Esta dicotomía hacía que una deidad tuviera varias advocaciones a las que cada una correspondía un atavío y una celebración peculiar, pero con determinados rasgos comunes,

⁹ Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl, estudiada en sus fuentes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 304-305.

pues estaban interrelacionadas. Esta es la razón por la cual muchas veces se suscita confusión.

Las ceremonias consagradas a los dioses en su mes contenían una serie de actos rituales, cada rito efectuado por los antiguos mexicanos estaba impregnado de gran simbolismo, esto incluye las ofrendas que hacían en honor a los dioses, las cuales frecuentemente indicaban los favores que se querían recibir. Cuando suplicaban a Tláloc, por ejemplo, utilizaban las cuentas de piedra verde que representaban gotas de lluvia. En las ceremonias al Sol, quemaban bolas de caucho o hule en altos picos colocados sobre altares de piedra o en grandes fuentes de barro que contenían el fuego.

La ofrenda más preciosa que se podía dar a los dioses era la sangre humana. Para esto efectuaban en algunas ceremonias una especie de autosacrificio en el que se pinchaban, con las púas del maguey, con cuchillos de obsidiana o con huesos puntiagudos, las orejas o las piernas. La sangre que obtenían la recogían con la uña y con ella salpicaban hacia el cielo y a los cuatro rumbos cósmicos, porque la ofrenda se destinaba sobre todo al dios del Sol y al dios del fuego. Hecho esto, embarraban más sangre en las puntas de las hojas del maguey y con ellas rociaban unas ramas verdes que se encontraban junto a los ídolos.

Los sacrificios que se ofrecían a los dioses de la lluvia, de la tierra, de la Luna y de la vegetación tenían su base en otro concepto. Los aztecas pensaban que estos dioses se desgastaban cada año a la par de la naturaleza, y que para su renovación precisaban del sacrificio. En esta ofrenda las personas sacrificadas representaban a los dioses mismos, que debían morir para renacer con toda su fuerza y esplendor, de manera contraria al sacrificio destinado al Sol, en que la sangre y corazón humanos constituían su alimento.

También formaban parte de la concepción de ideas u objetos por medio de símbolos, los colores. Estos mostraban, a través de su significado, la naturaleza material de una cosa o su relación con los rumbos cósmicos, con los dioses, etcétera. Así tenemos que: el blanco significa, entre otros, poniente, crepúsculo y tiempos remotos; el rojo simboliza maíz, y también sangre, sol, fuego, oriente, luz diurna; el azul significa cuerno, metal o turquesa, agua y sur; el negro, nube tempestuosa, noche y también norte.

Los sacerdotes y el pueblo campesino azteca eran los que participaban más activamente en el culto agrícola, mientras que los cultos de un contenido mitológico diferente (Xipe, Huitzilopochtli, Tezcatlipoca, etc.) competían

principalmente a los nobles y guerreros.¹⁰ Es de especial interés mencionar que las fiestas más grandilocuentes eran, precisamente, las relacionadas con el culto al Sol, en las que se exaltaban las hazañas de los guerreros y gobernantes aztecas, así como su anhelo por alcanzar el poder.

El procedimiento sugerido

Para estudiar las artes escénicas en general, debemos hacerlo desde su propia ontología y a partir de considerar su rasgo fundamental: la performatividad. Lo performativo en las artes escénicas radica en que son acciones captadas en vivo, en su mismo acontecer. A diferencia de las artes plásticas como la pintura, la escultura y la arquitectura, las artes vivientes no prevalecen después de su ejecución ante un público. Aquello que actualmente intentamos sujetar para que quede un registro para el futuro, como una videograbación, la fotografía, los testimonios de espectadores o de ejecutantes, sólo son restos fragmentarios de lo que dejó el espectáculo, pero nunca el acontecimiento mismo. De ahí la dificultad principal para el historiador contemporáneo de estas artes. Por ende, los problemas se agravan al alejarse en el tiempo; de ahí que, para quien se ocupa del México prehispánico, debe acercarse a las evidencias arqueológicas, la paleografía, la lengua náhuatl (en el caso de los aztecas), los códices, la iconología, las crónicas novohispanas y los textos ulteriores relacionados con el objeto de estudio y que han antecedido al nuestro, tanto teóricos como de aplicación práctica. Así también, hay que precisar el punto en que elige ubicarse el investigador y desde el cual dirigiría su mirada hacia el foco de su atención.

Como se ha podido observar en las páginas precedentes, sugiero una manera de acercarse a la construcción de un marco teórico y un método de análisis de la fiesta prehispánica, bajo la perspectiva de lo teatral, que además pudiera extenderse en lo general, al estudio de eventos donde se efectúan representaciones, pero que no pueden ser considerados como teatro en su acepción más conocida. Esto es, si convenimos en que en el teatro tradicional los papeles a representar están fijados por un autor, la intención

¹⁰ Johanna Broda, Cfr. "Estratificación social y ritual mexicana", *Indiana*, núm. 5, Berlín, 1979, véase para mayor información acerca de la relación entre culto y sociedad mexicana.

principal es artística, es ficción, limita una situación a la contemplación, hay una separación entre actores y espectadores, hay libertad de participación de los artistas, hay libertad de asistencia del público.

Para poder explicar la ocurrencia de la teatralidad en las festividades religiosas deben revelarse los significados de los códigos que las configuran. Así también, dar respuesta a las siguientes interrogantes: quién produce esos códigos, para qué y cómo se articulan con las partes del sistema al que pertenecen y con el que determina su producción; quién los selecciona y organiza, cómo y para qué.

En tanto que dichos códigos se presentan en una acción, realizada por personas, hay que determinar quién participa en la festividad, cómo, dónde, cuándo y para qué.

Al tener un carácter público el fenómeno estudiado, se debe examinar hacia quién se dirige la presentación de lo escenificado, cómo y para qué asiste el espectador, dónde y en qué condiciones se le ubica espacialmente y qué efecto o reacción se espera de él.

A continuación veamos una técnica denominada crítica de fuentes, cuya aplicación es indispensable en la investigación en general. Para comenzar a desarrollar mi argumentación, partiré de la premisa de que toda expresión del hombre es subjetiva. Es decir, toda representación mental que el ser humano elabora tras la recepción de la realidad, es interpretada de manera particular por cada individuo. Esta particularidad está determinada por varios factores: edad del individuo, intereses personales y sociales, formación intelectual, contexto social, económico y cultural e, inclusive, estado de ánimo. Esto es, cada persona no sólo capta la realidad desde su muy particular punto de vista, sino que la información que haya recibido también la expresará de manera subjetiva.

En principio debemos aceptar la información contenida en las fuentes, pero hay que hacerlo con base en el análisis, tomando en cuenta los factores que determinaron su elaboración. Con esto me refiero a que debemos hacer crítica de fuentes. Sobre todo como investigadores serios, ya sea eventuales o de carrera, siempre debemos preguntarnos: ¿qué circunstancias determinaron la información que me está proporcionando esta fuente?

Para responder esta pregunta tendremos que hacernos varias más: ¿de quién proviene la información?, ¿quién es el autor?, ¿qué lo motivó a es-

cribir?, ¿cuál fue su formación intelectual?, ¿en qué contexto vivió?, ¿qué influencias recibió?, ¿un contemporáneo suyo escribió sobre el mismo tema?

Pero la crítica de fuentes no sólo consiste en responder estas preguntas. Posteriormente deberemos enfrentarnos al texto mismo: ¿cuál es su estructura?, ¿qué refleja esa estructura?, ¿es descriptivo?, ¿hay análisis o interpretación?, ¿el autor explicita que se basa en otras fuentes o que plasma lo que él mismo vio? Esto es, hay que examinar el texto considerando tanto la forma como el contenido.

En el caso concreto de un estudio acerca de los elementos teatrales implícitos en las fiestas prehispánicas que se realizaban en el centro de México poco antes de la llegada de los españoles, es viable tomar como fuentes las obras realizadas por Sahagún y Durán por ser las que aportan mayores y más ricos datos.¹¹ La investigación, entonces, inicia con la crítica de fuentes, tanto para llevar a cabo un trabajo metodológico sistemático, como por la razón de que ambos frailes registran el mismo tema, pero difieren en algunos datos de sus descripciones. Aquí es donde cabe la pregunta de “¿por qué?”. Esta misma pregunta desemboca en otras –mencionadas con anterioridad– que requieren respuestas para poder realizar cabalmente la crítica de fuentes.

Un acercamiento al estudio de la vida y obra de los dos frailes, cuyos trabajos forman probablemente la más completa compilación acerca del mundo náhuatl, conduce tanto al conocimiento de los pequeños o grandes cambios, resultado de la diferencia de años en que les tocó vivir en Nueva España, como al de las intenciones que tuvieron para elaborar su magna tarea, y a las circunstancias que les rodearon y que repercutieron en los planes y en los métodos de investigación de cada uno.

En primera instancia se podría establecer si la diferencia de fechas en que ambos dieron inicio a sus investigaciones afectaba de alguna manera el desarrollo de su obra. De aquí se desprenden varias cuestiones, entre ellas, el hecho de que Sahagún haya arribado a Nueva España tan sólo ocho años después de la Conquista, lo que le permitió observar la vida indígena quizá de manera muy aproximada a como había sido con anterioridad. Esto representó una desventaja para Durán, que se vio reflejada en su obra, pues comenzó a investigar 48 años después de la llegada de los españoles.

¹¹ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, prólogo de Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1979; y Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, prólogo de Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1967, 2 vols.

Al hacer un recuento de los datos en que los cronistas convergen y en los que divergen se puede apreciar que coinciden en la mayoría de los datos y que son realmente pocos los puntos en que hay discrepancia. También se observa que en numerosas ocasiones uno u otro cronista omite datos. Sin embargo, dado el valor intrínseco de sus informes, es factible que éstos se complementen, pero no de una manera indiscriminada sino examinando con atención cuáles son aquellos puntos en los que divergen y cuáles son aquellos puntos omitidos y por qué.

Sahagún, por ejemplo, recogió su información en forma organizada y meticulosa. Tuvo una buena comprensión del calendario azteca, al menos en su capítulo referente a las fiestas; supo clasificar las ceremonias, subrayó con claridad su significado y las fechas en las que se efectuaban. No así en el capítulo dedicado a la "Astrología judiciaria", en donde hay confusión con el calendario.¹² Pero Sahagún precisó con franqueza las dificultades a las que se enfrentó para cotejar sus datos o acerca del origen de sus fuentes. Durán probablemente no comprendió el calendario en lo relativo a su capítulo sobre los dioses, ni sabemos a ciencia cierta de qué manera llegó a realizar la selección de su información. En cambio, el relato de Durán en su capítulo sobre "El calendario antiguo", no es tan confuso.¹³

Así pues, la cuestión de la mala comprensión del calendario náhuatl no fue exclusiva de un solo cronista, sino que en general los frailes y otros autores que se ocuparon de reunir datos acerca del tema se enfrentaron a varias dificultades.¹⁴

Durán, además, tiene varios méritos, entre los cuales destacan aquellos que resaltan su capacidad descriptiva y su aportación de gran cantidad de elementos teatrales; señala muchas experiencias personales que lo llevan a ser un

¹² Información oral proporcionada por la investigadora Johanna Broda en 1983.

¹³ *Idem*.

¹⁴ El problema de las fechas en Sahagún y Durán es más complejo que lo presentado aquí. Un análisis al respecto está fuera de los límites de este trabajo, ya que es cuestión de la correlación de todo el calendario náhuatl y no de fiestas individuales. Algunos estudios del tema son: George Kubler y Charles Gibson, "The Tovar Calendar", *Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, vol. II, Nueva Haven, Connecticut, 1953; Johanna Broda, "The Mexican Calendar", *Acta Ethnologica et Linguistica*, núm. 15, Viena, 1969; Rafael Tena, *El calendario mexicana*, México, INAH, 1987; Alfonso Caso, *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM, 1967; y Michel Graulich, *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1999 (Fiestas de los pueblos indígenas).

complemento muy valioso de Sahagún. Asimismo, es notable su observación del papel que juegan los diversos estratos sociales dentro de la fiesta.

Sahagún, por otra parte, presta mayor atención al carácter cosmogónico y a los elementos simbólicos de las ceremonias.

Con esto quiero mostrar que una crítica de fuentes no debe llevarnos a establecer juicios de valor, a decir “esta fuente es mala y esta es buena”, tampoco se trata de perseguir con afán perfeccionista. Durante el trabajo de investigación debemos acercarnos a todas las fuentes que estén a nuestro alcance y abreviar en su información. Más aun en nuestro caso, donde hay escasez de fuentes primarias y es válido tomar las descripciones de ambos frailes como fuentes de inagotable información acerca del complejísimo ritual náhuatl. Complementando sus obras, se obtendrían reconstrucciones legítimas de abundantes espectáculos con una enorme riqueza de elementos teatrales. Toda aquella gama de cantos, danzas, procesiones, música, etc., que no sólo forma parte de nuestro pasado o de nuestras más auténticas raíces, sino que contiene muchos aspectos que aun parecen subsistir. Repito: es válido complementar los datos de nuestras fuentes pero, subrayo, no sin antes examinarlas a la luz de la crítica y el análisis.

A manera de ejemplo

En este apartado abordaré la fiesta *tóxcatl* desde la perspectiva de la teatralidad. Las fiestas ceremoniales, como símbolos culturales, tenían la función de crear, recrear y mantener la cultura; así como de ser un modelo ideológico que confirmaba las creencias sobre el mundo. Como forma simbólica, la fiesta *tóxcatl* era una selección de aspectos de la cosmovisión mesoamericana, determinada por las circunstancias históricas del pueblo azteca en el siglo xvi.

Me baso en la noción de teatralidad que consiste en la exaltación de códigos, principalmente visuales y auditivos, intencional y cuidadosamente preparados para ser percibidos por espectadores de quienes se espera determinado efecto o reacción.¹⁵ Cabe reiterar que teatralidad es la cualidad esencial de teatro, pero no es exclusiva de él. De ahí que otras expresiones sociales pueden

¹⁵ Juan Villegas, “De la teatralidad y la historia de la cultura”, en *Siglo xx / 20th Century*, 1997, pp. 175, 179.

contener teatralidad; por ejemplo, una ceremonia donde se corona a la reina de la primavera, o bien, la fiesta de los tastoanes que se celebra de manera importante en poblados del municipio de Zapopan, en Guadalajara, Jalisco.

El grupo de poder entre los aztecas hacía uso de recursos teatrales para propagar la ideología hegemónica, legitimar su poder y mantener un estado de cosas en su sociedad. En la fiesta se entretienen varios elementos constitutivos de la ideología hegemónica para, por medio de su adecuación como recursos teatrales, aportar un modelo de conducta, que se evidenciaba en la realización de acciones concretas en la cotidianidad, en el nivel sociopolítico y el económico. El observar la fiesta *tóxcatl* desde la perspectiva de la teatralidad, nos permite analizar los mecanismos perceptibles por alguien más.

En términos teatrales, *tóxcatl* era la dramatización del nacimiento de Tezcatlipoca, su transcurrir en el mundo, su fusión con Huitzilopochtli y su muerte. Sin embargo, la fiesta de Tezcatlipoca era también una metáfora de la vida de un gobernante: su preparación, su entronización, sus funciones y su muerte. Esto es, a partir de que éste era reconocido como tal, se convertía en el doble de Tezcatlipoca. Por tanto, los lazos entre uno y otro se volvían indisolubles. Esta unión se daba en la fiesta a través de una serie de símbolos que denotaban la divinidad del *tlatoani* o gobernante, de forma tal que reforzaban su legitimidad ante los gobernados, en el plano político y el religioso.

Quien personificaba a Tezcatlipoca en la fiesta era un cautivo de guerra, alguien perteneciente al orden natural que, en una inversión de caracteres, era revestido de divinidad. Este cautivo era cuidadosamente entrenado por especialistas para poder desplegar públicamente su arte representacional, que conjuntaba una manera de actuar ante la gente, sus gestos, ademanes, movimientos, el saber expresarse oralmente, tocar la flauta, fumar pipa, portar el atavío del dios y las flores.¹⁶

El entrenamiento recibido por el joven cautivo, previo al inicio de su personificación, no incluía el marcaje rígido de los desplazamientos que efec-

¹⁶ Respecto de la teatralidad social, difícil es sustraerse a los aspectos cotidianos de la vida pública del grupo en el poder, vinculados con la teatralidad. Debido a este carácter público en que debían desarrollarse múltiples funciones tanto del gobernante como del grupo dominante, su educación comprendía un entrenamiento análogo al de un actor. Sin soslayar otro tipo de enseñanzas impartidas en el *telpochcalli* y el *calmécac*, cabe destacar el esmero puesto en la expresión verbal, la retórica, la expresión gestual y corporal, y la portación y el uso de aditamentos (flores, cañas de humo, ornamentos, insignias).

tuaría por la ciudad; y, aparentemente, tampoco la práctica de ensayos en los sitios sagrados donde debía detenerse a participar en los cantos y danzas.

Entre el sinnúmero de cautivos presos, para la fiesta *tóxcatl* se hacía una preselección de una decena de ellos, quienes se distinguían por gozar de una cabal salud, su inteligencia, una adecuada disposición y su perfección corporal. A los escogidos, seguramente, se les practicaba una serie de pruebas que demostraran sus capacidades para efectuar las acciones rituales como representantes de la deidad.

Estas aptitudes abarcaban el saber portar el atavío con corrección, caminar con la propiedad con que lo haría un dios perfecto, llevar con una mano en alto un ramo de flores y, en la otra, una flauta o una larga pipa, así como alternar el tañido del instrumento, el fumar y el oler las flores. También debía saber conducirse en público con prudencia y gentileza.

Para el paseo de casi un año por la ciudad, quien fuera a representar al dios, primero debía estar dispuesto a asumir la responsabilidad que entrañaba el encarnar al mayor de todos los dioses; después, debía exhibir propensión a los buenos modales, ya sea por poseer las maneras propias de un egresado del *calmécac* o bien porque tenía facilidad para aprenderlas.

Asimismo, se les examinaba físicamente, pues quien resultara elegido tendría un cuerpo que denotara el concepto de belleza y perfección entre los nahuas, de complexión esbelta, estatura media, pelo lacio, piel inmaculada, cuerpo bien proporcionado. En fin, la descripción en el *Códice florentino* proporciona una lista por exclusión, es decir, enumera todas las características indeseables en el prospecto a protagonizar el ritual. La relación de las partes del cuerpo que se consideraban incluye manos, tonicidad muscular, cabeza, párpados, mejillas, mentón, rasgos faciales, nariz, labios, lengua, dientes, cuello, ojos, y hasta la mirada.

Tras las varias y duras pruebas por las que seguramente pasaban, seleccionaban al que sería el *ixiptla* o representante de Tezcatlipóca, y procedían a someterlo a un riguroso entrenamiento. Los sacerdotes concedores del procedimiento a seguir por el *ixiptla* en el ritual, tenían sumo interés en la expresión verbal, tan importante en el ejercicio del poder político. Por tanto, éste era un aspecto abordado en el adiestramiento, junto con el acondicionamiento físico, y la ejecución del instrumento de aliento.

En este sentido, el tipo de preparación de un estudiante del *calmécac* era muy similar a la del *ixiptla*, pero no igual, principalmente porque se

trata de dos campos de acción diferentes, el cotidiano (educación formal) y el extracotidiano (preparación ritual). En este último campo de acción se refuncionalizarían selecciones de mitos, transformándolas y adecuándolas, para la instrumentalización ritual.

La adecuación de hechos y lenguajes hacía que el discurso ritual convirtiera en metáfora aquello seleccionado de la tradición mítica, para volver a presentarlo (re-presentarlo) en el ámbito extracotidiano de la comunicación con sus dioses.

Una metáfora así se observa en la parte donde se describe minuciosamente la perfección física que debía tener el personificador de Tezcatlipoca. Metáfora, porque a través de una exhaustiva enumeración de características corpóreas no deseadas, se buscaba resaltar la pureza de las virtudes. Tales virtudes se exigían, por ejemplo, a los sacerdotes.

Una vez listos los preparativos para las andanzas del *ixiptla* y sus acompañantes, un 23 de mayo se daba la presentación pública del joven inmaculado, el dios en su advocación de *Telpochtli*. De allí en adelante será la encarnación de la deidad, y sufrirá las transformaciones marcadas en el guión de los estrategas del poder, con base en las secuencias rituales que constituyen la dramaticidad de la fiesta.

Primeramente se efectuaba la ceremonia de cambio de atuendo que llevaban a cabo los sacerdotes dedicados a su culto, y Moctezuma mismo le hacía entrega de su larga pipa, un ramo de flores y su flauta. Ya investido el *ixiptla*, los códigos lo identificaban ante el pueblo como Tezcatlipoca. Durán dice que, en la que aparenta ser la primera acción realizada por el personificador, tocaba la flauta hacia las cuatro partes del mundo, oriente, occidente, norte y sur.¹⁷

Ante él, la mayoría de la gente le hacía honores, lo trataba con deferencia, le rogaba favores con suspiros, se inclinaba con reverencia y besaba la tierra. Enseguida emprendía su recorrido, seguido por sus acompañantes. Sin un itinerario fijado de antemano, caminaba a su libre arbitrio por donde quisiera y a cualquier hora del día o de la noche, bajo el influjo de la deidad que encarnaba: el caprichoso y burlón Tezcatlipoca. Iba por calles, caminos y acequias, alternando sus tareas: oliendo sus flores, soplando la

¹⁷ Durán, *op.cit.*, vol. I, cap. 4, p. 39.

flauta o fumando su pipa; su presencia podía ser anunciada por el sonido del instrumento musical o de los cascabeles, o por el olor al humo del tabaco.

El hecho de que Tezcatlipoca se trasladara con sus flautas de un lado a otro de la ciudad, sin un itinerario predeterminado, lo convertía en un símbolo viviente que reforzaba continuamente los contenidos del deber ser en el mundo, en la sociedad. Este fenómeno, que ocurría durante 17 veintenas (casi un ciclo calendárico completo, cada año), se enlazaba armónicamente con su fiesta. El penúltimo día de *huey tozoztli*, la veintena anterior a *tóxcatl*, ocurría una transformación: el protagonista del ritual adoptaba otra caracterización, la del guerrero *yaotequihua*.

Realizada la transformación del *ixiptla* en *yaotequihua*, la gente presenciaba su casamiento con las cuatro mujeres que personificaban a las diosas Xochiquetzal, Xilonen, Atlatonan y Uixtocíhuatl, y los observaba dirigirse a su aposento conyugal. Al cabo de dos semanas, el *yaotequihua* y las cuatro diosas reaparecían ante el público para tomar parte en los eventos de los siguientes cinco días (de un total de siete), que conformaban la propiamente dicha fiesta de *tóxcatl*.

En los festejos de esos cinco días, los participantes danzaban y cantaban, los acompañantes del personificador abandonaban la función que habían realizado durante el paseo, y ahora repartían comida y obsequios a los asistentes; y las mujeres, representantes de las diosas, continuaban siendo solísticas con el *ixiptla*, procurándole toda clase de alegrías, ánimo y consuelo, pues sabían del desenlace dramático. Dichas actividades las llevaban a cabo durante un recorrido por tierra y por agua.

Al cabo de los cinco días, las mujeres, las comparsas de músicos, danzantes y cantores, y todo el público participante en la procesión, retornaban a Mexico-Tenochtitlan. Solamente permanecían al lado del personificador los ocho hombres que lo habían acompañado durante un año.

El *ixiptla*, al pie del templo, sin ayuda alguna, por su propia voluntad, iniciaba el ascenso. Desde el primer escalón, hasta el último, en cada uno rompía una flauta de las que había estado tañendo durante un año. El rito, en las proximidades del poblado de Tlapitzahuayan, "lugar donde se tañen las flautas", estaba directamente conectado con el *tlatoani*. La subida paulatina del *ixiptla* realzaba el dramatismo de la muerte ritual del gobernante, con la destrucción del instrumento de aliento. Observada por sacerdotes, maestros de los guerreros y los jóvenes aprendices, era como

una ceremonia restringida a un grupo selecto de espectadores, quienes experimentarían el privilegio de presenciar un evento del que darían cuenta a las generaciones futuras.

Una vez que el *ixiptla* hubo llegado a lo alto del templo, habiendo dejado tras de sí una estela de flautas despedazadas, los sacerdotes se aproximaban a él y lo colocaban de espaldas sobre la piedra sacrificial. Unos le sujetaban la cabeza y las manos, otros, los pies, mientras que el portador del cuchillo de pedernal hacía una abertura en el torso, le extraía el corazón, y lo elevaba como una ofrenda hacia el sol.

Desde una perspectiva teatral, el espacio en que se desenvuelve la fiesta religiosa se nos presenta como un escenario en el que un director ejecuta una serie de adecuaciones, en un lugar y un tiempo apartados de la cotidianidad, y con el fin de que sean vistas. Tales adecuaciones, en un espacio temporal y físico extracotidiano, en la dimensión ritual, implicaban los códigos visuales y auditivos como integrantes indispensables de la escenificación. Indispensables, porque cada uno de esos códigos era contenedor de una fuerte carga simbólica (las flores, la flauta, las procesiones, la incensación, los atavíos, las danzas, los cantos).

Quienes en un momento dado participaban activamente en los ritos eran actores, en el sentido en que llevaban a cabo acciones para las cuales se habían entrenado previamente. Una vez dispuestos para la escenificación, portaban los atuendos correspondientes al rol que desempeñarían. Asimismo, ejecutaban las acciones, gestos, movimientos, desplazamientos, coreografías, etc., que les trazaban los miembros del sacerdocio.

En lo tocante a los demás participantes activos en la fiesta, es muy probable que la mayoría de ellos variara de un año a otro, pues su intervención era para, temporalmente, cumplir votos en el culto del dios; de ahí la presencia indispensable de sacerdotes.

Los participantes activos y pasivos eran creyentes religiosos y, como tales, público cautivo; es decir, tenían la obligación de asistir, de *estar* ahí, atendiendo y percibiendo con todos sus sentidos. En dicho espacio público ritual, alejado de las prácticas sociales cotidianas, los códigos visuales y auditivos se sobredimensionaban, no sólo porque todos los sentidos debían estar puestos en ellos, también porque eran organizados con esmero y dispuestos estéticamente, para cumplir con las funciones y significados de la fiesta.

La fiesta *tóxcatl* no sólo estaba dirigida aparentemente a normar el proceder del gobernante, sino también el de los gobernados; y, al tratarse de un colectivo tan numeroso (la población de Tenochtitlan y sus alrededores) se ponían en movimiento símbolos, cuyos códigos eran susceptibles de tener una lectura común a toda la sociedad. Estos símbolos hablaban del lugar que cada quien ocupaba en ella, de sus actividades socioeconómicas, de la fertilidad y la esterilidad, de la escasez y la abundancia, del bienestar y la miseria, de la seguridad y la incertidumbre, de la protección y el abandono, de la compasión y el castigo. Es decir, los símbolos remitían a la experiencia práctica y cotidiana y a la teórica y mítica del individuo, desde su núcleo familiar hasta el mundo conceptual de su cosmovisión.

Estos símbolos, en *tóxcatl*, al igual que la flauta, no eran objetos inanimados, se les presentaba en acción, se les instrumentaba en una dramatización. Eran ubicados en un contexto teatral para que el mensaje transmitido cobrara una fuerza mucho mayor que la que tendrían como materia inerte en un contexto ajeno al de la fiesta.

Hasta aquí hemos visto la ejemplificación de los resultados de la investigación histórica de un ritual religioso desde la perspectiva de la teatralidad. Posteriormente, con la colonización española y a raíz del sincretismo, esta plétora de elementos teatrales rudimentarios pasa a formar parte de las fiestas pagano-religiosas que se efectúan, aun hoy día, periódicamente en diversas regiones de México. El estudio de los ritos precortesianos permite distinguir en estas celebraciones sus propias características originarias, así como desentrañar el muchas veces oscuro simbolismo inmerso en cada manifestación ajena al culto cristiano.

La historia del arte, es decir, la historia de todas las artes, abarca la obtención, la sistematización y la transmisión de los conocimientos en torno de objetos y fenómenos considerados artísticos o con referencia al arte. Bastante ganará la teatrología si desde la historia del arte se abordara el estudio de los hechos escénicos que resulten del interés del investigador, ya sea los que se realicen en su localidad o en un lugar foráneo y aplicando los saberes y herramientas de su propia disciplina y, asimismo, tomando en consideración que es sumamente fructífero adoptar un enfoque interdisciplinario sobre festividades rituales. Esto es, aplicar herramientas provenientes de varias disciplinas para el desciframiento de los símbolos que objetivan las concepciones, ideas y creencias de una cultura.

Bibliografía

- Berdan, Frances, "Tres formas de intercambio en la economía azteca", en *Economía política e ideología en el México prehispánico*, 3ª ed., México, Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Nueva Imagen, 1982, pp. 75-94.
- Broda, Johanna, "Estratificación social y ritual mexica", *Indiana*, núm. 5, Berlín, 1979, pp. 45-82.
- Broda, Johanna, *The Mexican Calendar*, Viena, Acta Ethnologica et Linguistica, núm. 15, 1969.
- Carrasco, Pedro, "La economía del México prehispánico", en *Economía política e ideología en el México prehispánico*, 3ª ed., México, Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Nueva Imagen, 1982, pp. 15-74.
- Caso, Alfonso, *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM, 1967.
- Códice Florentino. Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*, ed. facs., 3 v., México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, 1979.
- Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, prólogo de Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1967, 2 vols.
- Graulich, Michel, *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1999 (Fiestas de los pueblos indígenas).
- Gutiérrez Solana, Nelly, "En torno al ritual y a la estética en las fiestas de los antiguos mexicanos", *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, IIE, 1983, pp. 19-36 (Estudios de Arte y Estética, 17).
- Kubler, George y Charles Gibson, "The Tovar Calendar", *Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, vol. 11, Nueva Haven, Connecticut, 1951.
- León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl, estudiada en sus fuentes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Ruyter, Nancy Lee, "Ancient images: The pre-cortesian in 20th century dance performance", *Gestos*, año 11, núm. 21, abril, 1996, pp. 145-155.
- Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, prólogo de Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1979.
- Tena, Rafael, *El calendario mexica*, México, INAH, 1987.

Toriz, Martha, *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*, 2ª ed., México, CITRU, INBA, 2002.

Toriz, Martha, *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta tóxcatl celebrada por los mexicas*, México, CITRU, INBA, 2011.

Villegas, Juan, "De la teatralidad y la historia de la cultura", en *Siglo xx / 20th Century*, 1997, pp. 163-192.



