

GUILLERMINA FUENTES IBARRA,
ILÁN SEMO Y RICARDO GARCÍA ARTEAGA
(Coordinadores)

El teatro, el cuerpo y el soberano

*Martha Julia Toriz Proenza, Maya Ramos Smith,
Miguel Ángel Vásquez Meléndez, Héctor Quiroga
Pérez, Sergio López Sánchez*

México, 2018
FRACTAL / SECRETARÍA DE CULTURA / CITRU-INBA

El teatro, el cuerpo y el soberano

Primera edición, 2018

© De los textos: «La escenificación de la cultura mexicana», © Martha Julia Toriz Proenza. «Teatralidades novohispanas: del siglo XVI al Coliseo Viejo», © Maya Ramos Smith. «La fábrica gestual de la modernidad», © Miguel Ángel Vásquez Meléndez. «Cartografías teatrales en el porfiriato», © Héctor Quiroga Pérez. «Divertimentos capitalinos en el siglo XIX: visita guiada al Zócalo y a la calle Cinco de Mayo», © Sergio López Sánchez.

© Guillermina Fuentes Ibarra, Ilón Semo y Ricardo García Arteaga, por la coordinación y presentación.

Coedición: Ilón Jacobo Semo Groman/
Secretaría de Cultura

D.R. © 2018, Ilón Jacobo Semo Groman (Ediciones Fractal)
Campeche 351-101, colonia Hipódromo-Condesa,
delegación Cuauhtémoc, C.P. 06140, Ciudad de México
www.mxfractal.org

D.R. © 2018, Secretaría de Cultura
Dirección General de Publicaciones
Avenida Paseo de la Reforma 175, colonia Cuauhtémoc,
delegación Cuauhtémoc, C.P. 06500, Ciudad de México
www.cultura.gob.mx

ISBN: 978-607-97906-1-5 FRACTAL
ISBN: 978-607-745-886-9 SECRETARÍA DE CULTURA

Todos los trabajos de investigación y elaboración de esta obra tuvieron lugar en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes. El apoyo de sus autoridades fue decisivo para hacer posible la recopilación de materiales, la producción de los textos y la edición de su versión final.

Diseño: María José Farías

Imagen de la portada: *Interior del Teatro Nacional*, de la serie *Recuerdos de México*, México, Litografiado por M. Munguía en el Portal del Águila de Oro, 1847. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, UNAM.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Impreso en México / Printed in Mexico

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



FRACTAL

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Guillermina Fuentes Ibarra, Ilán Semo y Ricardo García Arteaga, 9

LA ESCENIFICACIÓN DE LA CULTURA MEXICA

Martha Julia Toriz Proenza, 29

TEATRALIDADES NOVOHISPANAS: DEL SIGLO XVI AL COLISEO VIEJO

Maya Ramos Smith, 113

LA FÁBRICA GESTUAL DE LA MODERNIDAD

Miguel Ángel Vásquez Meléndez, 157

CARTOGRAFÍAS TEATRALES EN EL PORFIRIATO

Héctor Quiroga Pérez, 205

DIVERTIMENTOS CAPITALINOS EN EL SIGLO XIX:

VISITA GUIADA AL ZÓCALO Y A LA CALLE CINCO DE MAYO

Sergio López Sánchez, 271

FUENTES, 321

BIBLIOGRAFÍA, 322

No es casual que una de las grandes celebraciones después de la derrota del Segundo Imperio, a la memoria del General Zaragoza, haya tenido lugar el 5 de mayo de 1868 precisamente en las calles donde se encontraba el Teatro Imperial (antes el Gran Teatro de Santa-Anna) tan sólo para renombrar a la calle como "5 de mayo", y al recinto teatral, Teatro Nacional. El día de la conmemoración, las calles aledañas al local se adornaron fastuosamente y se erigió un arco del triunfo en la desembocadura de la calle que daba al Zócalo. En la cima del frontispicio del edificio se colocaría una gran "águila de oro" con un rótulo que decía: 5 de mayo de 1862.

En las festividades del Día de Santos del mismo año se instalaría el "Gran cosmorama histórico del sitio de Querétaro". En la exposición, situada en la calle, se podían ver cuadros de pintores mexicanos sobre la batalla y se proyectaron imágenes de los últimos días de Maximiliano. La fiesta fue en grande y hubo regocijo. En el Teatro Nacional se presentaron obras de Peredo y Santacilia.

Agradecemos en particular el apoyo que nos brindó Arturo Díaz Sandoval, director del CTRU, sin cuyo apoyo este libro habría sido inconcebible. También al seminario de "Historia del Tiempo Presente" del Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana, del cual forma parte Ilán Semo, por acoger en su seno la discusión de sus páginas y alentar la investigación.. Alan Cruz se encargó de la edición de los textos y María José Farías Barba del diseño y la producción.

*Guillermina Fuentes Ibarra, Ilán Semo
y Ricardo García Arteaga*

LA ESCENIFICACIÓN DE LA CULTURA MEXICA

Martha Julia Toriz Proenza

INTRODUCCIÓN

Mucho más que «teatro prehispánico náhuatl», aquello que ha sido percibido así por siglos es la escenificación de la cultura mexicana.¹ Las fiestas religiosas no sólo reflejaban vivamente los aspectos más importantes de la antigua cultura —religión, mitología, economía, estratificación social, educación, política— sino que éstos se *vivían* en la realización de las acciones rituales. Es decir, las actividades humanas en interacción con todo lo presente en los ritos, corpóreo e incorpóreo, tenían un efecto en todos los órdenes de la vida y en la existencia misma del mundo. La esencia de aquello que se ha reflexionado en la historia de la teoría teatral sobre el significado etimológico de teatro, con derivados como teoría, especular, espejo, todo ello se encontraba en las vivencias festivas mesoamericanas, no sólo en lo externo, en sus signos, también en lo interno, en los significados.

Aquello que nos rodea cotidianamente va moldeando nuestros cuerpos y nuestras mentes, nos afecta en la manera de relacionarnos con nuestros congéneres, de sentir, de pensar. Por tanto, a los habitantes ciudadanos actuales, con un entorno de estructuras metálicas, concreto y dispositivos electrónicos, cuyo único contacto con la naturaleza es quizá al vacacionar, por lo general nos cuesta trabajo imaginar la cosmovisión de seres que vivieron en un entorno muy

¹ Los mexicas, también llamados aztecas, constituían el mayor grupo étnico de habla náhuatl, establecido en lo que hoy denominamos Ciudad de México.

distinto. Construimos una concepción diferente del espacio y del tiempo, nuestros dioses son otros, aquello en lo que creemos, en lo que tenemos fe, en lo que pensamos que rige nuestro destino. Así, al ver rituales en las fiestas de comunidades de pueblos originarios, en este siglo XXI, tal vez parezcan algo mágico o surrealista, simplemente porque se trata de otro mundo con restos transformados de una antigua cosmovisión que no separaba cultura y naturaleza o ficción y realidad. Es cierto que puede ser extremadamente difícil tratar de comprender una cultura tan diferente a la nuestra, pero debemos hacer un esfuerzo por ver la manera en que el universo se integraba en sus más variados aspectos.

El contacto cultural entre españoles y la población del Altiplano Central de México, en el siglo XVI, generó cambios profundos en todos los órdenes, si bien no realizados radicalmente ni a pasos agigantados, sino relativa y gradualmente. Se trató de una simbiosis donde de manera mutua se transformaron múltiples aspectos. En el orden religioso, el esfuerzo clerical por convertir a los nativos no concurrió en la total asimilación, y sí en cierto fracaso de la tarea misionera para lograr la completa extirpación de las antiguas creencias. El resultado fue un híbrido que permitió la convivencia de algunos elementos autóctonos y las aportaciones de los conquistadores. Esto es patente aún en la actualidad, pese a que no podemos considerar a los habitantes de algunas regiones como un retrato fiel de la vieja cultura náhuatl; en cambio encontramos múltiples metamorfosis que nos demuestran la solidez y arraigo de la cosmovisión mesoamericana.

Por más que una historia del teatro occidental en México se afane por comenzar su cronología con las formas que dicta un teatro tradicional con autor, director, actores y la parafernalia teatral, la concepción actual del teatro exige expandir la mirada hacia una perspectiva ampliada que implica un *hecho escénico* en el que hay una interacción entre dos agentes que, simultáneamente, accionan y perciben. Este hecho escénico no puede ser cualquiera en el que haya un puesto de observación y un objeto observado, necesi-

riamente debe existir un espacio y un tiempo que los englobe y deje fuera la cotidianidad. Se trata de un fenómeno estético que se realiza en un aquí y un ahora, con una fuerza capaz de crear una magia que, envolviendo a los involucrados en una burbuja de encantamiento, los separa del trajín de la vida diaria, aunque ésta se desarrolle a un centímetro de distancia.

La mayoría de las historias del teatro en el mundo —al menos en Occidente— inician cronológicamente con los orígenes del antiguo teatro griego, porque la etimología de «teatro» deriva de esa cultura. Sin embargo, la idea del teatro, el pensar y el concebir el vocablo teatro, ha ido mudando históricamente. Para poder hurgar en el remoto pasado mexicano en busca de una expresión cultural equiparable a la noción de hecho escénico, forzosamente hemos de dirigirnos a las crónicas que escribieron los españoles movidos por diferentes propósitos, o bien a los códices realizados en la posconquista. Quienes han emprendido esa tarea, lo han hecho bajo la concepción de teatro prevaleciente en su tiempo. Una lectura desde la actualidad debe tomar en cuenta que el teatro, como un arte autónomo, empieza a fines del siglo xix y principios del xx en Europa oriental, y se va extendiendo poco a poco hacia la occidental. De tal manera que, en Latinoamérica, en lo general, vemos aún la idea del teatro como literatura dramática hasta bien entrado el siglo xx.

Las teorías teatrales surgidas a fines del siglo xx e inicios del xxi, que modelan otra epistemología del teatro, favorecen un nuevo enfoque desde donde reconsiderar el hecho escénico entre los antiguos mexicanos. Con la distancia temporal que privilegia a la exploración, este trabajo tendrá un carácter revisionista, con un doble fin. Por un lado, conocer en qué consistía la actividad escénica previa a la llegada de los españoles, a través de un intento de mirar con los ojos de quienes percibieron aquello que dieron en denominar teatro. Por otro lado, comprender la idea acerca del teatro, una idea histórica, cambiante y tan viva como el teatro mismo.

En la medida de lo posible, la información se ceñirá a lo que hoy denominamos Ciudad de México que, antiguamente, estaba

conformada por varias ciudades. Si nos limitáramos a abarcar únicamente al pueblo que vivía en México-Tenochtitlan y ciudades circunvecinas, quedarían fuera datos valiosos que recogieron los cronistas en poblaciones que ahora conocemos como Puebla o Tlaxcala. Debemos considerar que todos los pueblos del pasado que vivían en lo que hoy es el sur de los Estados Unidos, hasta Perú, compartían rasgos en su visión del mundo, en sus mitos y en sus costumbres. Otra precisión será en cuanto a los historiógrafos estudiados, limitándonos a una selección de quienes han producido en México los textos correspondientes.² Cabe una advertencia más: en cuanto a los términos usados para hacer referencia al hecho escénico entre los nahuas, se ha intentado una suerte de acompañamiento a los textos reseñados. Por eso se observará en ocasiones el empleo de «teatro prehispánico», «representación» y otros vocablos que, desde la perspectiva teatrológica actual, no corresponden a la realidad mesoamericana.

LA NOCIÓN DE «TEATRO» EN LAS CRÓNICAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Los soldados y los misioneros españoles registraron en sus crónicas lo concerniente a las costumbres de los antiguos mexicanos, entre otras cosas; ya sea porque ellos mismos las observaron, o porque las supieron a partir de pláticas con los sobrevivientes de la Conquista, o por conocerlas en sus lecturas de las obras de cronistas que les antecederon. Es importante tomar en consideración que el Nuevo Mundo con el que se toparon era tan diferente del suyo que, muchas veces, todo el universo de conocimientos que tenían no era suficiente para poder explicar lo novísimo, y realmente ignoto, de los fenómenos que trataron de describir. Por tanto, se valieron sobre todo de analogías,

² Al respecto hay un par de excepciones que se advertirán en su momento y que obedecen a su relativa trascendencia. Asimismo, se han obviado los autores cuyos textos son totalmente reiterativos y, para los siglos *xx* y *xxi*, sólo se incluyen quienes escriben desde el ámbito académico institucional (docencia e investigación).

mismas que partían de marcos de referencia totalmente extraños a la realidad indiana. Así, al registrar en sus crónicas la manera que los indios tenían de realizar los rituales en honor a sus dioses, se refirieron a danzas, farsas y representaciones, a partir de hacer una comparación con lo que ellos conocían. La distancia que media entre las fuentes virreinales y el presente en que se escribe este trabajo, así como los avances en las investigaciones históricas, arqueológicas y filológicas, únicamente permiten hacer ciertas aproximaciones sobre un pasado de más de cinco siglos de historias de destrucciones y construcciones en todos los sentidos y ámbitos.

Cronológicamente, de la segunda carta de relación de Hernán Cortés (1485-1547), fechada en 1520, proviene la primera mención de la palabra teatro. Al describir Tlaxcala, el conquistador indica una de las funciones de su mercado principal: la de castigar a los ladrones. Él mismo atestiguó la manera en que apresaron un ladrón, «le hicieron llevar por aquel grande mercado y allí le pusieron al pie de *uno como teatro* que está en medio del dicho mercado, y encima del teatro subió el pregonero, y en altas voces tornó a decir el delito de aquél; y viéndolo todos, le dieron con unas porras en la cabeza hasta que lo mataron».³

Como se puede observar, en dicha mención Cortés utiliza el término teatro como una metáfora; no afirma de manera categórica que se tratara de un teatro, sino que compara la edificación con lo que él conocía, una especie de tarima.

Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (1568-1648), al hablar de las casas de Nezahualcóyotl en Texcoco, confirma la función de la plataforma, o teatro, como un lugar hacia el cual gran cantidad de personas podía prestar atención:

En otros [aposentos] cada ochenta días era ley, que el rey con todos sus hijos y deudos, con sus ayos, maestros y los grandes del reino estaban

³ Hernán Cortés, *Cartas de relación*, nota preliminar de Manuel Alcalá, México, Porrúa, 1993, pp. 41-42. Las cursivas son mías.

en una sala grande [...] en donde se subía en un teatro a manera de púlpito un orador, y allí comenzaba desde el rey hasta el más pequeño a reprender todos los vicios [...]. Hacía esta plática muy elocuente este orador, que abominaba todos los vicios y engrandecía la virtud y lo que de ella se seguía, hasta mover el afecto a lágrimas, y otras muchas cosas que decía y persuadía, de muy buena moralidad.⁴

Otro propósito para el que se empleaba ese teatro lo describe Cortés en la tercera relación; aprovecha la narración de un suceso para darnos pormenores de la plataforma. Comenta que tuvieron que construir una catapulta o trabuco que, sin usar pólvora, podía disparar grandes piedras para derribar murallas. Este aparato bélico lo fueron a colocar, por la conveniencia de la altura para hacerlo accionar, en una plataforma al centro del tianguis de Tlatelolco. Dice Cortés:

...se llevó a la plaza del mercado para asentarlo en *uno como teatro* que está en medio de ella, hecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio,⁵ y de esquina a esquina habrá treinta pasos, el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes de ellos se ponían allí porque toda gente del mercado y los que estaban debajo y encima de los portales pudiesen ver lo que se hacía...⁶

Por lo que se percibe, con el vocablo teatro, se hacía referencia a una plataforma de cuatro metros de altura que servía para poder observar desde abajo o desde lejos lo que allí ocurría. Es decir, tenía

⁴ Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, tomo II, edición, estudio introductorio y apéndice documental de Edmundo O'Gorman, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1977, p. 98.

⁵ El *Diccionario de la Real Academia Española* indica que un estado era una medida longitudinal tomada de la estatura regular del hombre, que se usaba para apreciar alturas o profundidades. Con base en las medidas de las armaduras medievales, se sabe que la estatura de un hombre español promedio era de 1.60 m. Por tanto, dos estados y medio serían cuatro metros.

⁶ H. Cortés, *op. cit.*, p. 157. Las cursivas son mías.

el mismo significado que su etimología griega: lugar para mirar. El figurar en esa cita las palabras «teatro» y «representadores» se ha prestado para —un tanto apresuradamente— mostrar en las historias del teatro en México, la existencia del arte teatral precortesiano. Ha hecho falta, por un lado, que la conjunción comparativa («como»), en la que su autor insiste, pause una entusiasta convicción e inspire la duda: ¿por qué dice «uno como teatro» y no «un teatro»? Por otro lado, habría que articular pasado y presente, y preguntarse si los conceptos que emplearon los autores significaban lo mismo que ahora.

El fraile dominico Diego Durán (1537-1588), en el texto que dedica a la historia de las Indias, concluido en 1581, también hace referencia a una construcción en el centro del mercado. Al tratar de describirla, menciona varios elementos de su propio bagaje hispano que pudieran semejarse. En la cita, relata la manera en que eran colocados unos cautivos de guerra para que bailasen: «Después de vestidos y muy bien comidos, mandábales poner un atambor y al son de él bailaban todos los presos en el “tianguis”, encima de un mentidero, que en medio estaba, como rollo⁷ o picota, lo cual era un humilladero del tianguis, en el cual había gran superstición».⁸ Un humilladero,⁹ para su época, era una plataforma donde solía colocarse una cruz o una imagen devota. Sobre el mentidero, Durán explica, en su texto sobre los ritos y ceremonias, escrito con anterioridad a esa cita, en 1570:

...había antiguamente dios de los mercados y ferias, el cual dios tenían puesto en un *momoztli*, que son humilladeros, a manera de picotas,

⁷ El *Diccionario de autoridades*, tomo v (1737), indica que «rollo» significa también patíbulo, picota u horca; edificación hecha de piedra, y en forma redonda o de columna.

⁸ Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, vol. II, introducción, notas y paleografía de Ángel Ma. Garibay, México, Porrúa, 1967, p. 160.

⁹ El *Diccionario de autoridades*, tomo IV (1734), indica que «humilladero» era un lugar devoto «en el qual hai colocada alguna imagen de Christo Señor nuestro, de Nuestra Señora, de algún Santo, o de la Santa Cruz: el qual suele estar en los caminos, o en los extremos de los Lugares. Díósele este nombre por que allí se postran los pasajeros para hacer oración».

que usaron antiguamente, que después los llamábamos los muchachos «mentideros». Había de éstos por los caminos muchos y por las encrucijadas de las calles y en el tianguiz.¹⁰

Así vemos que la plataforma baja llamada *momoztli*, en lengua náhuatl, y que Cortés equipara con lo que para él era un teatro, era un lugar público donde se reglamentaba el *ethos* y se exhibía el poder. A ello hay que agregar que este tipo de tarimas también se colocaban en las encrucijadas de caminos o en los montes, a manera de altar para el culto religioso.

En los mercados, este recurso de visibilidad tenía varias funciones: colocar las estatuas de sus dioses, exhibir a los delincuentes o a los cautivos de guerra, ejecutar danzas o pregonar noticias. Este último propósito convertía al centro del mercado en un importante medio de difusión noticiosa y de intercambio de información; además, por supuesto, del trueque o compraventa de mercancía. Al rebasar el ámbito del comercio, se volvía un obligado punto de reunión. Aunado a eso, el abastecimiento del día a día estaba prohibido fuera del mercado.¹¹ Durante el virreinato, aquel hábito de acudir al tianguis fue tachado de superstición por los españoles; como todas las costumbres ajenas a su contexto europeo. Asimismo, concebían al centro del mercado, y al *momoztli*, como un «mentidero» porque desde ahí, a la manera del pregonero, se podían infundir las «falsedades de sus dioses».¹² Así también, como un lugar de

¹⁰ D. Durán, *op. cit.*, vol. I, p. 177.

¹¹ Actualmente, resulta absurdo e hilarante para mucha gente el encontrar a personas que con pesados bultos van caminando con su mercancía y se niegan a vender antes de arribar al mercado, así se les trate de convencer de comprarles todo lo que llevan a un mejor precio y liberarles de la carga. Esto habla de la persistencia de una costumbre, aun cuando se desconozca su origen.

¹² Todos los cronistas novohispanos se refirieron así a las costumbres religiosas de los antiguos mexicanos. Un ejemplo en la obra de fray Juan de Torquemada: «[...] todo lo amonestaban estos fingidos sacerdotes a los del pueblo para atraerlos y obligarlos a la falsa devoción de sus mentirosos dioses con otros muchos engaños y torpezas con que el enemigo de el género humano los tenía ciegos y engañados», Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, vol. III, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1976, p. 423.

encuentro de gente ociosa o «baldía», que aún acudía al mercado por sus antiguas idolatrías, que para los misioneros españoles eran mentiras, de ahí que les llamara mentideros. Dice Durán: «noté la fiesta y solemnidad que es para ellos el mercado, y mucho más antiguamente, a causa de que entonces había en ellos superstición y agüero e idolatría, y agora no la hay, sino costumbre, o vicio, en lo que van allí baldíos».¹³

Al comparar las citas de Cortés y Durán sobre el *momoztli*, uno se percata de que era lo suficientemente extenso para que pudiera haber «entretenimientos» o danzar varias personas.¹⁴ Sin embargo, en cuanto a su forma, Cortés dice que era una plataforma cuadrada; por su parte, Durán, al comparar el mentidero con el rollo o picota, podría entenderse que se trata de una construcción redonda; aunque la picota española siempre se construía encima de una plataforma, las más de las veces, cuadrada. Así pues, la plataforma llamada *momoztli* podía ser cuadrada, pero también redonda, como lo indica Torquemada refiriéndose a la fiesta del noveno mes llamada *tlaxochimaco*. Durante el baile, los músicos se encontraban ubicados «junto de un altar redondo que llamaban *momoztli*».¹⁵

Francisco Cervantes de Salazar (1514-1575) ofrece su propia aportación al respecto: «en el centro [del mercado de Santiago Tlatelolco], a manera de torre, se levanta un patíbulo de piedra».¹⁶ Lo valioso del dato radica en que se trata de la adaptación que hicieron los españoles del antiguo *momoztli*; perseveró su función espectacular, pero cambiaron los dirigentes y se restringió la materia exhibida. Aparte de la diferente forma, los trabajos arqueológicos han mostrado que había plataformas de distinto tamaño.¹⁷

¹³ D. Durán, *op. cit.*, vol. I, p. 179.

¹⁴ Véase también *ibid.*, pp. 101, 193.

¹⁵ J. de Torquemada, *op. cit.*, p. 391.

¹⁶ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554*, traducción de tres diálogos latinos por Joaquín García Icazbalceta, notas preliminares de Julio Jiménez Rueda, México, UNAM, 2007, p. 70.

¹⁷ Cf. Ignacio Alcocer, «Momoztli o kiosco del patio principal del Templo Mayor de México», en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4ª época, tomo VI, 1929, pp. 424-428; Leonardo López Luján y Bertina Olmedo, «Los monolitos del mercado y el glifo *tianquiztli*»,

Actualmente también asignamos la palabra teatro para referirnos a la edificación o al espacio destinado a espectáculos, pero el término no lo limitamos a esa aplicación ni el concepto de teatro es el mismo. En cambio, vemos el tipo de espacio que en la época virreinal merecía tal denominación, como el lugar donde también se creaba un espacio de visibilidad, donde se relacionaba la vida cotidiana con la verdad, el pudor, el castigo y la autoridad. Sin embargo, no sólo se aludía a alguna actividad en movimiento; un ligero matiz lo encontramos en la descripción del criollo fray Agustín de Vetancurt (1620-1700) quien se expresó así: «Lo que más admiró á nuestros españoles fué un osario ó templo de calaveras, que llamaban Quauhxicalco, hecho de cal y canto, más largo que ancho, en que estaban ingertas entre piedra calaveras con los dientes hácia fuera. Al pié del teatro había dos torres, hechas de cal y cabezas, que ponian espanto».¹⁸ El autor se refiere también a un *momoztli*, específicamente al llamado Cuauhxicalco que era una plataforma cilíndrica que medía 16.44 metros de diámetro y, al menos, dos metros de alto.¹⁹ Aunque los antiguos nahuas desarrollaban ahí diversas acciones funerarias y de sacrificio, Vetancurt le dice teatro a un espectáculo inmóvil, como ya antes se había mencionado en cuanto a la colocación de las estatuas de los dioses en los *momoztli*.

Fray Bernardino de Sahagún (ca. 1499-1590), de la orden franciscana, también mencionó la palabra teatro en su crónica: «En aquellas fiestas acuchillaban los captivos sobre la muela o piedra redonda [...]. Esto era teatro o espectáculo que venían todos a ver

en *Arqueología mexicana*, vol. xvii, núm. 101, enero-febrero de 2010, pp. 20-21; y Beatriz Rubio Fernández, «Los tianguis de la Ciudad de México en el siglo xvii», en *Anales del Museo de América*, núm. xxi, 2013, p. 163.

¹⁸ Agustín de Vetancurt, *Tenro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo occidental de las Indias*, tomo I, México, Imprenta de I. Escalante, 1870, pp. 434-435.

¹⁹ Leonardo López Luján y Ángel González López, «Tierra, agua y fuego al pie del Templo Mayor de Tenochtitlan: un conjunto de bajorrelieves de la época de Motecuhzoma Ilhuicamina», en *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 47, enero-junio de 2014, p. 11.

los captivos que se mataban».²⁰ Claramente podemos ver que el sacrificio de presos de guerra era, para este religioso, teatro o espectáculo que, como sinonimia, designaba algo genérico que se disponía para ser visto. Tal acepción implica un gran problema a estudiar.

De forma posterior, el franciscano fray Juan de Torquemada (1562-1624) usa la palabra teatro en el mismo sentido: «El remate de este día festivo²¹ era con teatro digladiatorio, que es aquella lucha y contienda, que en otra parte dijimos, que se hacía del esclavo o cautivo en guerra, subido en una piedra agujereada [...]. Este teatro digladiatorio era casi continuo en todas las fiestas del año y en muy pocas se dejaba».²² Tanto Sahagún como su hermano de orden religiosa aplican la palabra teatro hacia el tipo de acontecimientos atroces que han llamado la atención de espectadores a lo largo de la historia de la humanidad, pero de ninguna manera, con el significado de una obra teatral con actores.

Sin embargo, la palabra espectáculo no sólo se emplea para referirse a alguna escena terrible, veamos:

Acabados pues, los sacrificios [...] salían luego todos los mancebos y mozas del templo, aderezados como está dicho; puestos en orden y en hileras los unos enfrente de los otros, bailaban y cantaban al son de un tambor que les tañían, en loor de la solemnidad y del ídolo que celebraban, a cuyo canto todos los señores y viejos, y gente principal, respondían bailando en el circuito de ellos, habiendo un hermoso corro como lo tienen de costumbre, estando siempre los mozos y las mozas en medio, a cuyo espectáculo venía toda la ciudad.²³

²⁰ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, tomo 2, introducción, paleografía, glosario y notas de Josefina García Quintana y Alfredo López Austin, 2ª ed., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial Mexicana, 1989, p. 542.

²¹ Se supone que está hablando del primer mes del calendario solar náhuatl llamado *atlahualo* o *quahuitlehua*, pero inserta la lucha gladiatoria que ocurría el siguiente mes, *tlacaxipehualiztli*.

²² Juan de Torquemada, *op. cit.*, vol. III, p. 366. Torquemada concluyó la escritura de su libro en 1612 y se publicó en Madrid en 1615. Pese a que la fecha de producción de la obra es del siglo XVII, para inicios de ese siglo se conserva el mismo concepto de teatro que en el siglo anterior.

²³ Joseph de Acosta, *Vida religiosa y civil de los indios (Historia natural y moral de las Indias)*, prólogo

De tal forma que los españoles del siglo xvi utilizaban el término espectáculo para designar, igual que en el idioma hispano actual, cualquier cosa que atrajera la atención o fuera impresionante. En las crónicas siempre se verá aplicado desde el punto de vista del narrador, sea que haya sido directamente un espectador —como en algunas ocasiones en el caso de fray Diego Durán— o que así se colija de la información obtenida.

Con anterioridad y hasta buena parte del siglo xvi en España, el significado habitual de la palabra «teatro» era «una construcción improvisada que se realiza con el fin de permitir contemplar con cierta comodidad un espectáculo, sin que éste tenga que consistir de forma necesaria en una representación teatral. En 1587, por ejemplo, este término se aplicará a la edificación utilizada para poder disfrutar de una corrida de toros».²⁴

Para aquello que actualmente denominamos teatro, en las crónicas novohispanas se usaban los vocablos: representación, farsa y entremés; y para designar a sus ejecutantes se empleaban los términos: representantes, truhanes, chocarreros y bufones. La mención de representaciones siempre se hacía dentro de un contexto ritual. Sin embargo, hasta el día de hoy se han considerado como juegos escénicos o como un teatro incipiente ya que, por tener un carácter jocoso se les ha separado, indebidamente, de su ámbito religioso. Uno de los ejemplos más socorridos, que en su momento estableció el paradigma del «teatro prehispánico náhuatl», ha sido la descripción del sacerdote jesuita Joseph de Acosta (1540-1600):

...se hacían grandes bailes y regocijos, y muy gratos entremeses, para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de a treinta pies en cuadro, curiosamente enalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día con toda la pulicia posible, cercándolo todo

y selección de Edmundo O'Gorman, México, UNAM, 1995, p. 75.

²⁴ José Antonio Mateos Royo, «Municipio y teatro en Daroca (siglos xv-xvii): de los entremeses del Corpus a la Casa de Comedias», en *Criticón*, núm. 68, 1996, p. 18.

de arcos hechos de diversidad de flores y plumería, colgando a trechos muchos pájaros, conejos y otras cosas apacibles, donde después de haber comido se juntaba toda la gente. Salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, arromadizos, cojos, ciegos y mancos, viniendo a pedir sanidad al ídolo; los sordos respondiendo adefesios, y los arromadizos, tosiendo; los cojos cojeando, decían sus miserias y quejas, con que hacían reír grandemente al pueblo. Otros salían en nombre de las sabandijas, unos vestidos como escarabajos y otros como sapos, y otros como lagartijas, etcétera, y encontrándose allí, referían sus oficios, y volviendo cada uno por sí tocaban algunas flautillas de que gustaban sumamente los oyentes, porque eran muy ingeniosas, fingían asimismo muchas mariposas y pájaros de muy diversos colores, sacando vestidos a los muchachos del templo en estas formas, los cuales subiéndose en una arboleda que allí plantaban, los sacerdotes del templo les tiraban con cerbatanas, donde había en defensa de los unos y ofensa de los otros, graciosos dichos, con que entretenían los circunstantes. Lo cual concluido, hacían un mitote o baile con todos estos personajes...²⁵

Salvo honrosas excepciones, quienes han querido fundamentar la existencia del teatro o la teatralidad en el México antiguo, extraen la cita de su contexto —como se ha hecho, a propósito, en esta ocasión— o, aun cuando lo mencionan, lo hacen de tal manera que en el lector sólo resuenen las palabras «entremeses», «teatro», «representantes», «fingían», «hacían reír», «entretendían», «personajes».²⁶

²⁵ J. de Acosta, *op. cit.*, pp. 104-105.

²⁶ No sólo los españoles emplearon las palabras fuera de su contexto, también los indígenas del suyo propio. Por ejemplo, a los asistentes de Hernán Cortés les llamaron *tlamacazques*, que para ellos eran los servidores de los dioses, y como en un principio creyeron que Cortés era una de estas divinidades, pues entonces sus asistentes eran sacerdotes de ese dios. «Estos *tlamacazque* eran los que administraban el incienso y otras cosas a los sacerdotes para su falso y detestable culto; y así se llamaban ministros divinos o criados de los dioses. De donde ahora en nuestros tiempos ha durado llamar a los criados de los españoles *tlamacazque*, como si dijésemos, criados de los dioses; porque a los principios cuando Cortés vino al descubrimiento de estas tierras, a él y a sus compañeros tuvieron por dioses», J. de Torquemada, *op. cit.*, p. 423.

Acosta, al inicio de su relato, indica que se referirá a la fiesta que en honor de Quetzalcóatl hacían los mercaderes en Cholula, en el patio del templo de ese dios. Por tal razón escapa a la aprehensión del lector común la frase con la que concluye: «y esto acostumbraban hacer en las más principales fiestas». La extensa cita es la descripción más sintética de lo que los españoles llamaban farsas o entremeses; en realidad se trataba de acciones hechas de forma posterior a los sacrificios en diversas fiestas. Llamo «sintética» a su descripción, porque lo que Acosta hace es aglutinar en ese pasaje datos relativos a otras fiestas, que previamente había recogido Durán, según lo veremos más adelante. Además, el hecho de que sean datos pertenecientes a la celebración de varias deidades, indica su inserción en un contexto religioso.

Es importante señalar que los cronistas novohispanos consideraron «entremés» y «farsa» únicamente a las acciones que se efectuaban después de los rituales de sacrificio humano. En ninguna de sus descripciones se refieren a los magnos rituales con los términos con que ellos calificaban aquello que hoy concebimos como teatro, aun cuando hablaban de personas que se ponían la vestimenta de un dios para representarlo, así como de la ejecución de música, cantos y bailes. Por una parte, porque en la España de principios del siglo XVI sólo eran conocidos los autos sacramentales, y los entremeses y farsas que eran, en efecto, lo que hoy denominamos teatro. Por otra parte, como hemos visto, la palabra «teatro» siempre se usó para denotar el espacio escénico donde acaecían, ya sea los «entremeses» o alguna otra acción vistosa, así como el espectáculo mismo.

Diego Durán emplea los vocablos «entremés» y «teatro». Veamos en qué contexto:

Este templo tenía un patio mediano, donde el día de su fiesta se hacían grandes bailes y regocijos y muy graciosos entremeses. Para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de treinta pies en cuadro, muy encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día,

con todo la pulicía posible, cercándolo de arcos hechos de toda diversidad de rosas y rica plumería, colgando a trechos muchos y diferentes pájaros y conejos, y otras cosas festivas y a la vista apacibles. Donde, después de haber comido, todos los mercaderes y señores bailando alrededor de aquel teatro con todas sus riquezas y ricos atavíos; cesaba el baile y salían los representantes.²⁷

Compárese esta cita con el primer enunciado de la narración de Acosta y se verá la similitud, ya que la crónica del dominico fue una de sus principales fuentes. Así, historiadores posteriores la toman de uno u otro; si bien en el resto del relato, Durán separa los diversos «entremeses» que el jesuita aglutina, narrando con más detenimiento las acciones que en ellos ocurren (más adelante veremos un ejemplo). Regresemos al uso de los términos en la obra de Durán. En la cita, emplea la palabra «entremeses», que es la analogía que utilizaron los misioneros para dar a entender lo que intentaban describir, pues en la España, aún medieval, era lo conocido por ellos. El término «teatro», el fraile dominico lo emplea para designar un espacio. En su esfuerzo de comunicación, los cronistas también emplearon el término «farsa». Durán se expresó así:

Otras veces hacían éstos unos bailes en los cuales se embijaban de negro; otras veces, de blanco; otras, de verde, emplumándose la cabeza y los pies, llevando entre medias algunas mujeres, fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantaritos y tazas, como que iban bebiendo. Todo fingido, para dar placer y solaz a las ciudades, regocijándolas con mil géneros de juegos que los de los recogimientos inventaban de danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento.²⁸

²⁷ D. Durán, *op. cit.*, vol. I, p. 65.

²⁸ *Ibid.*, p. 194.

Veamos una comparación de las descripciones de Diego Durán y Joseph de Acosta, donde se percibe la similitud relativa a los «entremeses»:

Diego Durán	Joseph de Acosta
<p>«Donde, después de haber comido, todos los mercaderes y señores bailando alrededor de aquel teatro con todas sus riquezas y ricos atavíos; cesaba el baile y salían los representantes. Donde el primero que salía era un entremés de un buboso [...]. Acabado este entremés, salía otro de dos ciegos y de otros dos muy lagañosos. Entre estos cuatro pasaba una graciosa contienda y muy donosos dichos, motejándose los ciegos con los lagañosos. Acabado este entremés, entraba otro, representando un aromadizo y lleno de tos, fingiéndose muy acatarrado, haciendo grandes ademanes y graciosos».²⁹</p>	<p>«...donde después de haber comido se juntaba toda la gente. Salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, aromadizos, cojos, ciegos y mancos, <i>viniedo a pedir sanidad al ídolo</i>; los sordos respondiendo adefesios, y los aromadizos, tosiendo; los cojos cojeando, decían sus miserias y quejas, con que hacían reír grandemente al pueblo».³⁰</p>

Las cursivas en el texto de Acosta señalan la manera simplificada que usa el cronista para mostrar el contexto religioso de petición a la divinidad, lo cual hace que casi pase desapercibido. En contraste, Durán concluye el relato de los entremeses con la siguiente explicación:

²⁹ *Ibid.*, pp. 65-66.

³⁰ J. de Acosta, *op. cit.*, pp. 104-105. Las cursivas son mías.

Lo cual no se representaba sin misterio, porque iba fundado en que a este ídolo Quetzalcóatl tenían por abogado de las bubas y del mal de ojo y del romadizo y tos, donde en los mismos entremeses mezclaban palabras deprecativas a este ídolo, pidiéndole salud, y así todos los apasionados de estos males y enfermedades acudían con sus ofrendas y oraciones a este ídolo y templo.³¹

En cuanto a la palabra «farsa», en la España de fines de siglo xv era sinónimo de entremés, puesto que «farsa» procede del latín *farcire*, rellenar; es decir, ocupaba —como el entremés— el espacio entre dos partes de un espectáculo, el cual podía ser trágico o serio, incluso de naturaleza religiosa como el auto sacramental. Farsa o entremés, era una representación destinada principalmente a hacer reír. Ya en el siglo xvi, el apelativo entremés adquirió autonomía en la península ibérica denominándose así a la pieza jocosa en un acto.³²

Nótese también la manera de equiparar juegos, danzas, farsas y entremeses, pues quienes recopilaron la información del México antiguo conservaban los conceptos medievales bajo los que se formaron. Tanto en la fiesta tradicional española, como en celebraciones religiosas o cortesanas, este tipo de actividades eran comunes: «En todas partes los hallamos [a los juglares] manejando títeres, haciendo juegos malabares, exhibiéndose como equilibristas, acróbatas o prestidigitadores; como domadores de animales o hipnotizadores, conduciendo la danza, tocando los más diversos instrumentos, cantando y recitando un amplísimo repertorio de temas».³³

Así, el concepto que en ese entonces se tenía de lo que denominamos teatro era un mero divertimento de juglaría. En realidad, repetimos, se trataba de acciones escénicas que se efectuaban de forma posterior al sacrificio humano y que tenían la función de liberar a los espectadores del horror y la perturbación que causaba ver

³¹ *Ibid.*, p. 66.

³² Manuel Gómez García, *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Akal, 2007, p. 282.

³³ Francesc Massip, *El teatro medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 19.

el espectáculo de los sacrificios. Por esa razón, si bien los cronistas observaban música, canto y baile en los rituales donde participaba el representante del dios, no era sino hasta que cambiaba el carácter de la fiesta, tras morir el representante del dios, que para los frailes comenzaba el «entremés».

A los estudiosos del teatro medieval español les ha sido en extremo difícil historiarlo,³⁴ porque para la gente de la época no existía el teatro como un arte sino, como su etimología lo indica, un sitio para contemplar algo. Se ha tratado de llenar el vacío de la historia del teatro español anterior al Renacimiento, con documentos de archivo que hablan sobre representaciones litúrgicas. La palabra «representación» sí aparece reiteradamente en los documentos, pero todo parece indicar que a los habitantes de la península ibérica jamás se les ocurrió vincular tales representaciones con un concepto que el vocablo «teatro» aún no tenía en el siglo xvi. En resumen, para los españoles de ese periodo la palabra teatro se empleaba únicamente como metáfora del lugar de lo público, un espacio de visibilidad.

El estudioso del teatro medieval, Francesc Massip nos informa que:

...una noción de teatro como proceso complejo y reconocible, como actividad estructurada, es prácticamente desconocida para las sociedades medievales. [...] La Edad Media no tiene una teoría del teatro. No existe una estética teatral. Las experiencias «dramáticas» medievales, al menos en principio, no responden a instancias estéticas sino antropológicas, porque tampoco rige en ellas una finalidad artística, sino fundamentalmente una función social, cívica y religiosa. De hecho, al decir de Johan Drumbi, el «teatro» medieval es una ficción conceptual de la historiografía moderna. Esto es, hablar en el Medioevo de teatro en el sentido moderno del término e incluso en el nivel de codificación que adquirió a lo largo de la Antigüedad clásica, es una temeridad. Como señala Paul Zumthor, resulta intrincado definir aquello que en

³⁴ Cf. José Antonio Ramos Arteaga, «Teatro medieval. Histriones, curas y otras gentes de mal vivir», en *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, núm. 27, junio de 2009, pp. 19-28.

las tradiciones medievales podría corresponder, ni que fuere aproximadamente, a nuestra noción de teatro.³⁵

Los mismos razonamientos que expone Massip para el teatro español medieval son los que han privado para el estudio de la teatralidad en el México antiguo. Aún para fines del siglo xvii, cuando Vetancurt publica su *Teatro mexicano*, el contenido nada tiene que ver con lo que hoy día esperaríamos encontrar, por lo general, quienes nos dedicamos al arte teatral. El subtítulo reza *Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo occidental de las Indias*. Vetancurt se refiere explícitamente en el prefacio de su *Teatro mexicano* a la metáfora del término teatro y justifica la elección del título de su libro basado en el *Theatrum vitae humanae* de Laurens Beyerlinck (Amberes, 1666), para destacar la función educativa que su texto representaba. También menciona la obra de Gil González Dávila *Teatro eclesiástico de las ciudades, e iglesias catedrales de España* (Salamanca, 1618), el *Teatro de los dioses* de Baltasar de Victoria (Madrid, 1637), el *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, de Carlos de Sigüenza y Góngora (México, 1680) y un anónimo *Theatro de los sermones* de 1652. «Teatro» era una palabra utilizada en la época para designar un estilo de escritura que presentaba el escenario donde se desarrollaban los acontecimientos, así como la descripción estructurada de los aspectos y elementos que concurrían. Fue empleada sobre todo en Europa para divulgar el saber enciclopédico, en tanto que el observador se situaba ante un panorama de conocimientos, del cual intentaba dar una visión integral.

LA VISIÓN DEL ANTIGUO TEATRO MEXICANO EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Lorenzo Boturini (1702-ca. 1755), quien vivió en Nueva España, de 1736 a 1743, publicó en Madrid *Idea de una nueva historia de la Amé-*

³⁵ F. Massip, *op. cit.*, pp. 13-14.

rica septentrional (1746). Bajo la influencia de Giambattista Vico, examinó la historia y las costumbres del México antiguo a partir de una división histórica por edades (la de los dioses, los héroes y los humanos). Boturini consideraba que los nahuas compusieron cantares a sus dioses de manera similar a los orígenes del teatro griego. Probablemente sea éste el primer autor que por tal razón denominó «himnos» a los textos en náhuatl, que a veces se decían y a veces se cantaban en diversas ocasiones celebratorias. No obstante, este autor europeo se abstuvo de emplear la palabra «teatro» para referirse a tales actividades.

Bajo la influencia de los estudios grecolatinos y las ideas de Vico, Boturini empleó la palabra «himno»; aunque de una manera muy diferente a la que nosotros lo entendemos. Un himno, para los antiguos griegos, no era, como hoy, simplemente una composición poética o musical laudatoria, sino que era un tipo de «poesía», entendida ésta como parte integrante de la Música —etimológicamente, «relativa a las Musas»—, que conjuntaba a la danza, el canto, la poesía y la música. Veamos cómo se expresa Boturini: «[Previo a Homero, Orfeo y el ditirambo de Anfión con el coro de sátiros], antes de todos estos florecieron los poetas indios, que compusieron en el ingreso del heroísmo, y según se adelantaba la lengua, unos himnos a sus dioses, los que cantaban en sus fiestas». Entonces, al decir «cantaban», se refería también a las actividades ya señaladas; de ahí que mencionara, por ejemplo, al ditirambo y el coro de sátiros. De acuerdo con Vico, para Boturini el inicio de la edad heroica estaba constituido por las fiestas donde se glorificaba a los dioses y sus gestas heroicas. Cita unos ejemplos:

...se sabe que el día segundo del mes *Panquetzaliztli* en una solemne fiesta se cantaban las grandezas del dios *Huitzilopochtli*, y en el patio de su templo un hombre, y una mujer guiaban el canto, y que á los diez de el otro mes *Izcalli*, en la gran fiesta del dios *Xiuhteuctli*, bailaba el

rey con todos los señores, y él mismo empezaba el canto en alabanza de el ídolo, respondiendo los demás.³⁶

La extraordinaria colección que Boturini pudo formar con documentos pre y poshispánicos, le permitió tener acceso a nueva información; en este caso, a la llamada «poesía náhuatl». Esto, aunado a una mirada diferente, propia del neoclasicismo europeo de la primera mitad del siglo XVIII, aportó una interpretación de la fiesta mexica que redundaría en la de autores posteriores. Como puede observarse en la cita anterior, Boturini vinculó la música y la danza con el canto de un coro en diálogo con un solista; es decir, el ditirambo que conduciría a la poesía dramática entre los antiguos griegos. De la misma manera, afirmó que los rituales mexicas de tipo belicoso, ofensivo y burlón eran similares al drama satírico de la Grecia antigua:

Hasta las viejas en ocasión que celebraban en el mes llamado *Ochpaniztli* la fiesta de la diosa *Toci*, que quiere decir *Nuestra Abuela*, y se hallaban en el baile que se hacía sin son, ni canto, se dividían en bandos, y con rosas amarillas de *cempohualxóchitl*, ó con *pachtli*, ó pelotas blancas de *tule*, se tiraban á la cara: y los mismos sacerdotes de los ídolos (que no hacían inferior figura á la de los coros de sátiros de Anfión, ó de Tespi) en el mes *Títitl*, celebraban en honra de la diosa *Ilamateuctli*, o por otro nombre *Cozcamiáhuatl*, la fiesta de los talegos. Comenzábanla con escaramuzas, interviniendo en ellas algunas ceremonias, y con unas taleguillas de *pachtli*, de plumas de gallinas, ó de *popoxtli*, que se parece al algodón, se daban talegazos unos á otros, y á contemplación suya todos los demás. Salían después por las calles con este bullicio, y á todas las mujeres, que encontraban, las daban talegazos, y ellas los injuriaban, y paraba la fiesta en los muchachos.³⁷

³⁶ Lorenzo Boturini Benaduci, *Idea de una nueva historia general de la América septentrional*, Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga, 1746, p. 90.

³⁷ L. B. Benaduci, *op. cit.*, pp. 92-93.

A diferencia de los autores de los siglos anteriores, los elementos que se habían calificado como fársicos y se les había mostrado un tanto desvinculados de su contexto religioso, en Boturini hay un intento de recontextualización y se les ve como aspectos del drama satírico. La referencia prístina a los actores y a los orígenes del teatro griego convierte la obra de Boturini en un parteaguas en las fuentes para la historia del teatro nativo, así como en un poderoso e influyente impulsor de lo que se escribiría sobre el tema de forma posterior.

El vocablo teatro, con los significados con que hoy día lo podemos reconocer, aparece en la segunda mitad del siglo XVIII. Así lo usa Francisco Javier Clavijero (1731-1787) quien escribió su *Historia antigua de México* en 1779, imbuido por la cultura europea de ese periodo. Él era un jesuita que, como tal, había sido exiliado a Italia, por lo que, con la lejanía, la nostalgia y el acceso a las crónicas de los autores que le antecedieron, escribió su obra. Como criollo ilustrado, «defendía al mundo prehispánico y al indio contemporáneo; alababa las virtudes de éste, atenuaba sus vicios y sostenía también la necesidad de preservar los restos de la cultura prehispánica».³⁸

Clavijero es quien por primera vez alude explícitamente a la poesía lírica y dramática de los antiguos mexicanos. En el capítulo que dedica al drama, titulado «Teatro mexicano», dice: «No solamente usaban los mexicanos de la poesía lírica, sino también de la dramática».³⁹ Este criollo veracruzano que, además del castellano y el náhuatl, dominaba otros idiomas, tuvo acceso al rico corpus documental que había legado Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), así como a acervos ubicados en Europa occidental, donde redactó su obra. Por ese motivo pudo haber conocido la poesía que había recopilado Sahagún y percatarse de sus diferentes géneros. Sin embargo, es más probable aún que haya estudiado con detenimiento la obra de

³⁸ Juan Antonio Ortega y Medina, «Clavijero y la conciencia historiográfica mexicana», en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 10, 1991, p. 291.

³⁹ Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, prólogo de Mariano Cuevas, México, Porrúa, 1982, p. 243.

Boturini, bajo los términos que sobre el tema se ponían en boga. Así, Clavijero introduce la novedosa nomenclatura de lírica y dramática.⁴⁰

Este jesuita también parece ser el primero en tomar la cita de Cortés acerca del «uno como teatro», para fundamentar la existencia de este arte previo a la Conquista. Así, se toma la licencia de referirse a «actores» ubicados en el antiguo *momoztli*. Al aducir las medidas que señala el conquistador para esta plataforma, dice: «de una altura competente para que los *actores* fuesen vistos de todo el pueblo».⁴¹ Enseguida cita en extenso la descripción de la fiesta de Quetzalcóatl que los mercaderes hacían en Cholula y que relata Joseph de Acosta —la cual vimos con anterioridad—, donde éste afirma que en medio del patio del templo había un «pequeño teatro». Con base en esa famosa narración, y la mezcla del barroco con el clasicismo, propia del protonacionalismo criollo, Clavijero compara —como lo hiciera Boturini— aquellas farsas y entremeses con un primitivo teatro griego e incluso llega a decir que quizá, de no haberse realizado la conquista española, el teatro de los antiguos mexicanos hubiera podido transformarse en algo mejor. Dice Clavijero: «Esta descripción del P. Acosta nos presenta una viva imagen de las primeras escenas de los griegos. Es muy verosímil que si hubiera durado algún siglo más el imperio mexicano, hubiera reducido a mejor forma su teatro, del mismo modo que se perfeccionó el de los griegos».⁴²

Concluye su apartado dedicado al teatro observando una especie de continuidad entre el canto y la poesía nahuas y las actividades catequísticas: «Los primeros religiosos que anunciaron el Evangelio a aquellas gentes, viéndolas tan apasionadas por el canto y la poesía [...], compusieron en mexicano muchos cánticos en alabanza del verdadero Dios y de sus santos».⁴³ El señalar las expresiones festi-

⁴⁰ Aun cuando el término «lírico» se usó, sobre todo en Francia, desde el siglo xv, no es sino hasta el siglo xviii, durante el prerromanticismo, que se difundiría. El término de poesía lírica se atribuyó a los himnos que los antiguos griegos entonaban acompañados de una lira.

⁴¹ *Ibid.*, p. 242. Las cursivas son mías.

⁴² *Ibid.*, p. 243.

⁴³ *Idem.*

vas, previas a la colonización, como causa o antecedente del teatro evangelizador también repercutió en los estudios posteriores sobre el tema, como más adelante veremos.

Contemporáneo de la época que vio surgir las escuelas de bellas artes, Clavijero proyecta su presente al intentar hacer una clasificación. En su libro coloca como apartados contiguos los de teatro, música, danzas y juegos; no obstante, es patente su dificultad por establecerlos de forma autónoma. Por ejemplo, en la sección sobre danzas no tuvo más remedio que hablar del canto (tema que ya había introducido en la parte dedicada a la música): «La danza se acompañaba casi siempre con el canto, como todos los movimientos de los danzantes seguían el compás de los instrumentos».⁴⁴ Asimismo, en dicho apartado sobre la danza se vio forzado a incluir las actuaciones cómicas que referían sus fuentes: «En los intervalos que dejaban las líneas, danzaban algunos bufones, remedando en sus trajes diferentes naciones y animales y haciendo varias acciones ridículas para divertir más a los espectadores».⁴⁵ Acorde con la mirada dieciochesca hacia el primitivo teatro griego, observa la indivisibilidad entre danza, canto, música y, en su caso, la farsa bufonesca que aún pervivía en los espectáculos europeos.

Desde una visión global de las presentaciones públicas, Clavijero también conserva una separación entre las representaciones litúrgicas en los rituales sagrados —las cuales el jesuita aparentemente dudó en calificar de teatrales o dancísticas—, y las acciones que se hacían para divertimento. Esto es más patente cuando, respecto a las danzas, dice que había unas «que se hacían en palacio para recreación de los señores», a las cuales llama «danzas menores», y las realizadas en las magnas festividades religiosas, a las que denominó «danzas mayores».⁴⁶ Pese a la gran renovación que constituía su análisis, tanto el neoclasicismo como la propia cultura de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

la época no le allanaron el camino para definir una nomenclatura teatral. De tal manera que, dentro de las danzas mayores, colocó las representaciones: «Había danzas en que representaban algún misterio de su religión o algún suceso de la antigüedad, o de la guerra o la caza o la agricultura».⁴⁷

En este autor persiste la idea de las farsas y los entremeses como entretenimiento, aun cuando ya lo denomina como «teatro». Clavijero consideraba el teatro como una actividad recreativa; en la parte de su obra dedicada a los juegos, dice: «No eran el teatro y la danza los únicos divertimentos que tenían los mexicanos; usaban, como las demás naciones, de juegos».⁴⁸ O bien: «Pero los juegos, los bailes y la música servían más al placer que a la utilidad»,⁴⁹ concepción pragmatista —característica jesuita— no muy alejada de la que hoy tiene mucha gente de las artes en general.

Posterior a la guerra de Independencia, Manuel Orozco y Berra (1816-1881) comienza a ver publicada su *Historia antigua y de la conquista de México*, prácticamente en su lecho de muerte. En cuanto a las representaciones teatrales se muestra parco y se abstiene de usar términos como farsa, teatro o representación; en su lugar emplea la palabra «espectáculo» que conlleva un significado neutro, es decir, sin la carga conceptual que pueda connotar ficción o entretenimiento. Tras describir los círculos concéntricos que se formaban en las danzas, dice: «Entre las circunferencias había pequeños niños siguiendo la danza, y truhanes ó chocarreros bajo disfraces risibles, diciendo dichos agudos ó picantes, para regocijar á los espectadores. Estos espectáculos coreográficos duraban por muchas horas».⁵⁰ Aun cuando no hace referencia directa al teatro, aparte de la mención de los vocablos «espectáculo», «truhanes», «chocarreros», «disfraces» y «espectadores», llama la atención el empleo de un término del anti-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 244-245.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁰ Manuel Orozco y Berra, *Historia antigua y de la conquista de México*, tomo 1, México, Tipografía de Gonzalo A. Esteva, 1880, p. 147.

guo teatro griego: «Junto al centro [del círculo] estaban dos ó cuatro personas, los *corifeos* del baile». ⁵¹ Ello denota un acuerdo tácito con sus antecesores acerca de la unidad que formaban las expresiones escénicas, así como de la existencia de un drama incipiente.

Al seguir las ideas trazadas por Boturini y Clavijero, Orozco reafirma una distinción importante, si no explícita con las representaciones cómicas, sí con la danza, ampliando la aseveración hacia la música y el canto: «La música, el canto y la danza formaban parte del culto. [...] Las danzas religiosas casi siempre eran simbólicas». ⁵² Si sus predecesores parecían intuir que las danzas que representaban los misterios de la religión también podrían ser teatrales, Orozco da un paso más, aunque discreto. Con la afirmación sobre las expresiones religiosas cuestiona mucho de lo que se había catalogado como entretenimiento, y da inicio a una incipiente reflexión teórica. La visión de su época sobre el teatro como género de diversión, no le permite avanzar más.

Sobre la poesía dice Orozco:

Los cantares eran á honra de los dioses; como en las oraciones, se loaban las virtudes del númen, ó se pedía remedio para las necesidades públicas ó privadas. Los cantares en el mes Tecuilhuitontli eran de amores, dulces historias, riesgos en cazas y monterías, hazañas de los hombres y sucesos notables; si para éstos eran alegres, tornábanse en tristes y melancólicos en las exequias de los difuntos y en las memorias de los muertos. ⁵³

Más adelante agrega: «Los cantos y bailes diferenciaban en la noche y el día, en las diversas fiestas y solemnidades; se tenía gran cuenta con aquellos himnos sagrados y con las representaciones simbólicas, prescritas por el ritual». ⁵⁴ Así, vemos su uso indistinto de cantares

⁵¹ *Ibid.*, p. 147. Las cursivas son mías.

⁵² *Ibid.*, p. 146.

⁵³ *Idem.*, p. 146.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 234.

o himnos, pero toma distancia con respecto a la interpretación de Clavijero sobre la poesía lírica y la dramática.

Bajo los influjos románticos del periodo post-independentista, Alfredo Chavero (1841-1906), publica, tres años después que Orozco, en 1884, su *Historia antigua y de la Conquista*, como parte de la enciclopedia *México a través de los siglos*. Basado en los textos de Durán y Clavijero, Chavero escribe sobre las representaciones dramáticas en la sección titulada «Grandeza y ruina de México». Ahí retoma la mención del teatro en el tianguis de Tlatelolco: «en él se hacían fiestas, juegos y farsas que veían los espectadores puestos alrededor, y desde encima de los portales».⁵⁵

Asimismo, recoge de Orozco la alusión al ámbito religioso en que se desenvolvían los bailes: «Debemos considerar la danza entre los mexica más que como entretenimiento como ritualidad del culto»,⁵⁶ y también la hace extensiva al canto (la poesía) y la música. De Clavijero, sigue su clasificación en bailes menores y mayores y, apoyado en Durán, relata las acciones graciosas en la celebración de la diosa Xochiquétzal y repite la descripción de las representaciones cómicas en honor de Quetzalcóatl. Su redacción varía muy poco del texto del dominico, a excepción de que Chavero ubica la acción en el templo que este dios tenía en Tenochtitlan,⁵⁷ que en su tiempo se localizaba en la calle de las Escalerillas (antigua calzada de Tlacopan, hoy calle República de Guatemala). Al final agrega:

Como se ve, algunas danzas se convertían en representaciones dramáticas; pantomímicas en su principio, debieron combinarse después con el relato de un solo actor, digámoslo así, que con el nombre de

⁵⁵ Alfredo Chavero, *Historia antigua y de la Conquista*, en *México a través de los siglos*, tomo III, México, Cumbre, 1984, p. 221.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁷ El antropólogo Fernando Horcasitas (*Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, UNAM, 2004, vol. I, p. 112) consideró que era un error referirse al templo de Quetzalcóatl en Cholula.

loa conocemos. La combinación de la música, del baile y de la poesía, debió producir verdaderas obras cómicas, y desgraciadamente no se conservaron las de los mexica, si bien se salvó el drama *Ollanta* del Perú y el *Rabinal Achí* de los quichés.⁵⁸

Se observa un dejo idealista cuando expresa en lo que debieron convertirse las que Chavero llama representaciones pantomímicas, ya que la concepción del teatro en su época —el siglo XIX—, es la de la literatura dramática como principal soporte. El mismo autor escribió una veintena de obras dramáticas, dos de ellas con tema mexica, *Xóchiitl* y *Quetzalcóatl*.⁵⁹ Al ir en búsqueda de la literatura que fundamentara la existencia del teatro, como él lo concebía, causa extrañeza su mínima mención a la «poesía», quizá por no tener acceso a los textos. Al igual que Orozco y Berra, evade cualquier interpretación que no se ciña a lo descrito en los documentos más antiguos.

Contemporáneo de Chavero, el escritor de narrativa, drama e historia, y abogado, Enrique de Olavarría y Ferrari (1844-1919) escribió una magna obra para los anales del teatro, la *Reseña histórica del teatro en México*. De 1880 a 1884 los textos se fueron publicando en el diario *El Nacional*; en forma de libro en cuatro tomos, salió a la luz entre 1895 y 1896, constituyéndose en la obra fundante de los estudios teatrales en México desde la perspectiva histórica.⁶⁰ Si bien Chavero escribió obras dramáticas, su principal ocupación era como historiador y funcionario público. Con Olavarría, como estudioso empírico del teatro, se inaugura una era donde desde el teatro mismo, como quehacer práctico e intelectual, se observa, se reflexiona, se estudia y se plasma su historia.

⁵⁸ A. Chavero, *op. cit.*, pp. 208-209.

⁵⁹ Nicolás León, «Nota biográfica del autor», en Alfredo Chavero, *Obras*, tomo I, México, Tipografía de Victoriano Agüeros, 1904, p. VII.

⁶⁰ Cf. Miguel Ángel Vásquez Meléndez, «Entre la diversidad y la especialidad: Enrique de Olavarría y Ferrari en los orígenes de la historiografía teatral mexicana (1869-1896)», *El mundo de la crítica*, en *Reseña histórica del teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de crítica teatral*, México, 2016.

Extrañamente, Olavarría aborda el tema relativo a la época de nuestro interés, después de reseñar el teatro de evangelización y, en general, los espectáculos de los siglos XVI y XVII. Al iniciar el capítulo III, dedicado al teatro de la primera mitad del siglo XVIII, hace un cierre de la sección anterior, así como una distinción entre el verdadero teatro y las «pantomimas» mexicas:

Tales fueron los humildes principios de las representaciones dramáticas en México, en aquello que verdaderamente puede llamarse teatro. Mas como en mi modesto libro, y á título de curiosidad, hemos de tocar cuanto de notable encontremos relativo á espectáculos públicos, quizá no esté de más referirnos á las pantomimas propias de los indígenas, en uso antes de la conquista.⁶¹

Ya que anuncia que su *Reseña* incluirá, además del teatro, los espectáculos públicos en general, considerará como tales aquellos que figuran en las publicaciones de los autores anteriores a él.

En la misma línea de Orozco y Chavero en relación al apego a las fuentes, dice Olavarría: «Copiando de quienes nos han precedido en labores de historia, pues más no puede hacer quien no ha presenciado los sucesos que relata, diré, que en sentir de historiógrafos y cronistas, no solamente apreciaban los antiguos mexicanos la poesía lírica, sino también la *dramática*».⁶² De esta manera comienza con la copia de Clavijero —a quien no menciona—, y le sigue con la mención de Cortés y el teatro del mercado de Tlatelolco, aunque se abstiene de usar la clasificación del jesuita sobre las danzas mayores y menores. Es de notar el resaltado del vocablo «dramática» en la cita, con lo cual parece subrayar algo con lo que quizá él no esté de acuerdo, o indicando que así figura en el original.⁶³ Continúa Olavarría con la multicitada descripción del padre

⁶¹ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 2ª ed., México, La Europea, 1895, p. 21.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

⁶³ La cita copiada de Clavijero no está entrecomillada en el texto de Olavarría.

Acosta —tomada de Clavijero— pero troca unas palabras con otras o corrige la redacción, más en un afán de actualización del lenguaje que de contrariar el espíritu de la verdad histórica. Al igual que Clavijero, coloca la cita entre comillas dando su correspondiente crédito a Acosta. Veamos algunos fragmentos:

Acosta citado por Clavijero	Enrique de Olavarría y Ferrari
<p>«...donde después de haber comido se juntaba toda la gente. Salían los representantes y hacían entremeses [...], con que hacían reír grandemente al pueblo. Otros salían en nombre de las sabandijas, [...] de que gustaban sumamente los oyentes, porque eran muy ingeniosos; fingían asimismo muchas mariposas y pájaros de muy diversos colores, sacando vestidos a los muchachos del templo en aquellas formas; los cuales, subiendo en una arboleda que allí plantaban, los sacerdotes del templo les disparaban con cerbatanas, donde había en defensa de los unos y ofensa de los otros, graciosos dichos con que entretenían a los circunstantes, lo cual concluido hacían un baile con todos estos personajes y se concluía la fiesta, y esto acostumbraban hacer en las más principales fiestas».⁶⁴</p>	<p>«Allí se reunía el pueblo después de comer, y presentándose los actores hacían sus representaciones burlescas [...], con lo que excitaban la risa del auditorio. Seguían otros actores que hacían el papel de diferentes animales [...]. Eran muy aplaudidos, porque sabían desempeñar sus papeles con sumo ingenio. Venían después unos muchachos del templo, con alas de mariposa y de pájaros de diferentes colores, y subiendo á los árboles dispuestos al efecto, les tiraban los sacerdotes bolas de tierra con las cerbatanas, añadiendo expresiones ridículas a favor de unos y contra otros. Por fin se hacía un gran baile de todos los actores, y así terminaba la función. Esto se hacía en las fiestas más solemnes».⁴</p>

⁶⁴ F. J. Clavijero, *op. cit.*, pp. 242-243.

⁶⁵ E. de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 21-22.

En la comparación puede observarse que Olavarría cambia «representantes» y «personajes» por «actores», «entremeses» por «representaciones burlescas», «pueblo» por «auditorio» y «fiesta» por «función»; y hace dos añadiduras de su propia cosecha: había aplausos y lo que se disparaba con las cerbatanas eran bolas de tierra. Excepto esto último, resulta peculiar que justamente elija términos teatrales de su época, para una manifestación cultural que no consideraba «verdadero teatro». Tal vez podríamos adjudicar un secreto anhelo del autor por equiparar y validar las expresiones nativas como teatro, pero lo cierto es que termina por desvirtuar la fiesta tomándola como una función teatral que al finalizar es aplaudida. Se trata de un intento por «civilizar», bajo un modelo europeo moderno, las antiguas manifestaciones culturales, lo que muestra las ideas racistas presentes en el México del siglo XIX. Aun así, Olavarría da un paso muy adelantado para su tiempo y lugar, al considerar la fiesta mexicana dentro de los espectáculos públicos y, más aún dentro de una *Reseña histórica del teatro...* cuando imperaba la noción de teatro como escaparate para la escritura dramática.

DIFERENTES PERSPECTIVAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Los poco menos de cuatro siglos de iniciada la colonización india, favorecen un tipo diferente de mirada hacia las descripciones en las fuentes. A la visión romántica decimonónica le sigue el nacionalismo posrevolucionario. Bajo este enfoque, el dramaturgo tapatío Marcelino Dávalos (1871-1923) publicó en dos volúmenes (1917-1918) una *Monografía del teatro*. También dos parecen ser los estímulos para su redacción; por un lado, de acuerdo con José Rojas Garcidueñas,⁶⁶ debió motivarlo su actividad docente en el curso de

⁶⁶ José Rojas Garcidueñas, «Centenario de Marcelino Dávalos: 1971», en *Tramoya*, núm. 58, enero-marzo de 1999, p. 77. Texto leído por Rojas Garcidueñas en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, durante la serie «Lunes literarios», el 23 de agosto de 1971.

Lectura escénica que impartía en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, donde entonces estudiaban los futuros actores. Por otro lado, la búsqueda de «lo nacional» que se presenta en todos los órdenes, no podía faltar en relación al teatro. Así como los mexicanos decimonónicos trataban de encontrar la raigambre autóctona en el México antiguo, en los primeros decenios posteriores al estallido de la Revolución se haría lo propio,⁶⁷ con las salvedades de las ideas que frenaban la libre interpretación de los datos históricos.

En la realización de un «esbozo de historia universal del teatro»,⁶⁸ Dávalos guió su escritura basado en la formación del teatro nacional de diversos países. El último apartado es el dedicado al teatro en México, el cual inicia con una pregunta: «¿Existía el teatro entre los pobladores de México antes de la Conquista?», un cuestionamiento de suyo cauteloso, dado el carácter científico que desde el porfiriato debía revestir un estudio de naturaleza histórica. Expresa la dificultad para responderla de forma categórica, por lo que se inclina por matizar: si no se puede hablar tajantemente de teatro, al menos «existían esos balbuceos que en todos los países del mundo precedieron a la formación de su teatro nacional».⁶⁹ Por un lado, con tal aseveración pretende colocar los orígenes del teatro mexicano en el concierto de naciones. Por otro lado, al elegir la palabra «balbuceos», muestra un cierto repudio hacia lo autóctono. Con ello se evidencia cómo, desde fines del México decimonónico, el nivel de descastación es más grave que en el Virreinato. Asimismo, se despliega ante nuestra mirada cómo va cambiando el discurso en torno a la cultura nativa.

⁶⁷ Cinco años antes del libro de Dávalos fue publicado el de Ricardo del Castillo (pseudónimo de Darío Rubio), titulado *Ligeras reflexiones acerca de nuestro teatro nacional*, México, Imp. A. Sánchez Juárez, 1912. Para Rubio, el teatro mexicano, basado en la dramaturgia, daba inicio en 1753. Lo anterior a la llegada de los españoles no lo menciona y respecto al teatro evangelizador del siglo XVI dice: «Lo que entonces se hizo y que no es posible llamar representaciones teatrales, fueron fiestas públicas religiosas», *ibid.*, p. 14. Lo que medió entre éstas y el teatro del siglo XVIII fueron importaciones europeas, según las reflexiones de Rubio.

⁶⁸ Octavio Rivera Krakowska, «Marcelino Dávalos: "estos mal perjeñados [sic] apuntes"», en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 33, semestre 2, 2009, p. 269.

⁶⁹ Marcelino Dávalos, *Monografía del teatro*, vol. 1, México, Oficina Imp. de Hacienda, 1917, p. 171.

Dávalos parte de un presente donde, en poblaciones alejadas de las capitales, subsisten danzas que conservan atuendos e instrumentos musicales de formas antiguas y desarrollan argumentos. De ahí pasa a hacer una transcripción «literal» de lo dicho por Olavarría en su *Reseña histórica*,⁷⁰ por lo que es de lamentar una aportación más valiosa que la comparación que ofrece dado el carácter evolucionista de su libro. Al mencionar los bailes y pantomimas en la plataforma de templos y mercados, los asocia con otro capítulo de su libro. Dice: «Recuérdese que esto denuncia un segundo período en el proceso de la escena: entre los griegos, las primeras representaciones eran en tablados recubiertos con ramas “scenici”».⁷¹

Más de una década después del libro de Dávalos, Rodolfo Usigli (1905-1979) publica, en 1932, *México en el teatro*, al tiempo que inicia como docente en la Universidad Nacional.⁷² En su capítulo titulado «Aterrizaje», es notorio el avance de conocimientos y su formación intelectual, dice:

Merced a los frailes, tenemos una idea amplia de la vida y de las artes de las grandes razas neolíticas que han perdido su señorío. Pero [soldados y religiosos] son fatalmente medievales. Es el espíritu de la Edad Media el que dirige y anima en ellos todos los trabajos de construcción o destrucción. Para no ser absorbidos y trastocados por la fuerza de la raza que señorean —poderosa y completa hasta la Conquista— importan de España un duplicado de su vida occidental, cortado sobre

⁷⁰ La transcripción «literal» no fue totalmente fiel al texto de Olavarría. Cabe señalar que, en la parte donde se describe que, a los jóvenes vestidos de pájaros, «les tiraban los sacerdotes bolas de tierra con las cerbatanas», Dávalos tergiversa y dice que los muchachos «tiraban a los sacerdotes bolas de lodo con cerbatanas», *ibid.* p. 173. Es decir, no sólo cambia la tierra por el lodo sino, de forma importante, a emisores y receptores.

⁷¹ *Ibid.*, p. 172.

⁷² Guillermina Fuentes, «Cronología de Rodolfo Usigli», en Ramón Layera (ed.), *Rodolfo Usigli. Itinerario del intelectual y artista dramático*, México, INBA/CITRU, 2011, p. 33. A decir de Guillermo Schmidhuber («México en el teatro de Rodolfo Usigli, ochenta años después», en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 39, 2012, p. 263), Usigli escribió el libro para solicitar una beca a la fundación Guggenheim, misma que obtiene en 1935 para estudiar literatura dramática en la Universidad de Yale.

un patrón que es medieval sin remedio, y condenan a México, para tanto tiempo como habrá de durar el dominio hispano, a vivir bajo el sol de una Edad Media más enorme y menos delicada que nunca.⁷³

Aunque para ese entonces había escrito su primera obra dramática *El apóstol*, como historiador del teatro le interesaba «aterrizar», fincar las raíces de un teatro mexicano, en un periodo donde la pregunta que flotaba en el aire era sobre el ser del mexicano.

Para entonces en Latinoamérica y, por ende, en México, sigue en auge la concepción del teatro como un foro para que luciera la literatura dramática y se aplaudiera al dramaturgo y al buen decir de los parlamentos por él escritos. Es decir, un teatro fundado en las letras. ¿Dónde encontrar así un teatro previo a la llegada de los españoles? Para empezar, en el texto de Clavijero donde éste señala la poesía dramática náhuatl. Luego, por fortuna su amigo Francisco Monterde García Icazbalceta,⁷⁴ debió facilitarle los textos necesarios y discutir con él sobre dicho tema.

Sabemos por fray Toribio de Benavente, por fray Diego Durán y por el propio Cortés, que, entre ciencias y artes, poseían los indios la poesía lírica y la dramática, y que disponían de teatros [...]. No pueden citarse, a mi entender, más muestras de aquella literatura teatral que el himno a Tláloc y los himnos de Netzahualcóyotl, que no fueron escritos por Netzahualcóyotl ni son himnos, según la teoría de Francisco Monterde, que conviene perfectamente a mi opinión. En efecto, una y otras compo-

⁷³ Rodolfo Usigli, *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932, pp. 15-16.

⁷⁴ Según testimonio del mismo Monterde, antes de 1918 solía hurgar entre los viejos papeles, libros y documentos de la colección de historia prehispánica y virreinal de su tío abuelo, Joaquín García Icazbalceta en la Biblioteca Nacional (Francisco Monterde, «El arte tipográfico en la Biblioteca Nacional», en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, tomo 1, núm. 2, julio-diciembre de 1969, p. 119). En 1919 fue contratado como auxiliar de publicaciones de dicha biblioteca (Miguel Ángel Castro, «Del *Boletín de la Biblioteca Nacional de México* al *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*», en *Historia mexicana*, vol. 50, núm. 4, abril-junio de 2001, p. 666), más tarde fungió como subdirector, durante la gestión (1929-1936) de Enrique Fernández Ledesma. En 1931 es nombrado director de la biblioteca del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, hoy Museo de Antropología e Historia.

siciones tienen una estructura claramente definida de diálogos, sustentados, en la mayoría de los casos, entre una divinidad y su adorador.⁷⁵

Como puede observarse, la impronta que marcó Clavijero sobre los distintos tipos de poesía, y que no retomaran Orozco ni Chavero —ni mencionaran Benavente, Durán o Cortés de manera tan específica—, fructifica en el nacionalismo de Usigli. Aun cuando éste no consigna el libro del jesuita como fuente, según la costumbre de la época, reproduce sustanciosas citas textuales o bien resume y parafrasea. Es muy factible que Monterde le haya proporcionado el texto de Clavijero, ya que mientras Usigli escribía *México en el teatro*, Monterde participó como conferencista en las actividades conmemorativas del segundo centenario del nacimiento del jesuita, en 1931,⁷⁶ por lo que, al tener la información a la mano, debió facilitarle a Usigli las citas que aparecen sin referencia. También cabe suponer que fue Monterde quien le proporcionó el himno a Tláloc, del que ambos comentaron su construcción dramática.

En síntesis, menciona lo tocante a la existencia de un espacio destinado a representaciones, la conjunción de baile, canto, música y poesía y, con respecto a la comicidad, dice: «La farsa era, por consiguiente, también familiar a los indios. Es probable, sin embargo, que en ellas improvisaran los diálogos los propios actores, y, en general, consistían, según parece, en escenificaciones de los hechos, tal como se encontraban referidos o se suponía que debían acontecer».⁷⁷ De manera diferente a los autores del siglo XIX que se refirieron a pantomimas, el entorno intelectual de Usigli le permite establecer inferencias sobre la existencia de diálogos.

Poco después de haber publicado *México en el teatro*, Usigli retomó el tema de las representaciones mexicas al elaborar el prólogo de un libro de su amigo Monterde, *Bibliografía del teatro en México*,

⁷⁵ R. Usigli, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁶ J. A. Ortega y Medina, *op. cit.*, p. 293.

⁷⁷ R. Usigli, *op. cit.*, p. 17.

editado en 1933. Con escasamente un año de distancia del texto anterior, Usigli hace un nuevo planteamiento, donde resalta una concepción evolucionista —pero antipositivista—, quizá bajo la influencia del filósofo Antonio Caso, a quien consideraba su maestro.⁷⁸ El diálogo amistoso con Caso fue el principal acicate para escribir su primer libro de ensayos: «[Escribí *México en el teatro*] gracias al cordial influjo del maestro Antonio Caso, a quien está dedicado y de quien recibí las más generosas pruebas de amistad».⁷⁹ Sin embargo, es hasta el siguiente ensayo que se evidencia tal ascendencia, ya que probablemente Caso conoció la idea general para la producción del primer texto y lo leyó una vez publicado. Eso pudo haber originado comentarios del filósofo en torno de los antiguos pueblos del Anáhuac —en lo que respecta a nuestro tema—, mismos que recupera y reinterpreta Usigli de esta manera:

El teatro es entre los antiguos mexicanos forma ascendente de expresión derivada de la danza. En ellos, como en razas más antiguas, la danza fué un primer medio de comunicación estética, exageración de los movimientos naturales bajo la influencia del sol y de los elementos, de la primera floración de las estaciones del año en el progreso de la naturaleza, y del misterio de la muerte. De sus ligas con la presión arterial, pasó la danza a la representación consciente de un estado de ánimo determinado, lo que constituyó un principio selectivo, y después fué de la vida a la historia, pasando de los acontecimientos diarios —la agricultura y la caza, el nacimiento y la muerte de los hombres— a los episodios tradicionales comunes a las tribus; las peregrinaciones, la guerra y la adoración de los dioses. Llegada a un primer éxtasis seleccionado, la danza avanzó

⁷⁸ Usigli, al rememorar vivencias de sus veintidós años de edad (1928), se expresó de Antonio Caso de esta manera: «el maestro por ley natural y ática, que sabía conjugar el verbo denunciador y vigoroso de Agustín de Ippona con el iluminado y flagelante de Nietzsche, con la voz tersa y reflexiva, voz interior, de Pascal y con la palabra lúcida y sobria de Bergson. Mi maestro en la más eficaz forma: fuera de las aulas cerradas a mi pobreza juvenil», R. Usigli, *Teatro completo*, vol. v, *Escritos sobre la historia del teatro en México*, prólogo y notas de Luis de Tavira, compilación de Luis de Tavira y Alejandro Usigli, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 646.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 680.

sin duda hasta la representación de los conflictos internos que persiguen a la humanidad, como el amor, el deber, el dolor, la fe. Así llegó al empleo de medios expresivos consonantes en forma directa con lo interior como con lo externo, y sometió al fin a su servicio el movimiento y la idea.⁸⁰

En esta exposición evolucionista, donde se incluye el estado anímico y se combina la selección natural darwiniana con la conciencia y la selección voluntaria, se nota la lectura de los libros del francés Henri Bergson, sobre todo *La evolución creadora* (1907). Por ejemplo, la mención del «éxtasis seleccionado» significa que es elegido, es decir, por volición. En esto se aproxima a Bergson para el que no todo era selección natural sino también intencional, en donde el movimiento se da en el tiempo y, al transcurrir, se opera la representación o creación de imágenes y las ideas. En suma, la evolución creadora que conjuga el mundo externo y el interno, lo físico y lo metafísico. Justamente las ideas filosóficas en boga, que reaccionan contra el positivismo porfiriano, enarbolan los factores del deseo, la voluntad y los valores. Estos factores conforman una actitud generalizada que se verá reflejada en la producción intelectual, y en otros ámbitos de la sociedad.

Usigli podía haber seguido la interpretación bergsoniana que su admirado George Bernard Shaw hizo en el prefacio de *Back to Methuselah* (1921), donde declara que la evolución creadora era la «genuina religión científica», lo cual reafirma Usigli.⁸¹ No obstante, opta por la orientación de su maestro Caso, muy probablemente estudiando directamente a Bergson. Ello es notorio porque, por un lado, Shaw era abiertamente antidarwinista y, por otro lado, el autor irlandés soslaya la teoría del tiempo de Bergson,⁸² tan cara para Usigli.⁸³

⁸⁰ R. Usigli, «Prólogo», en Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*, México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933, pp. x-xi.

⁸¹ R. Usigli, *Teatro completo*, vol. v, pp. 590, 599.

⁸² Álvaro Cortina Urdampilleta, «Henri Bergson y George Bernard Shaw: hábito, vida, muerte», en *Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica*, vol. 70, núm. 264, 2014, p. 619.

⁸³ R. Usigli, *Teatro completo*, vol. v, p. 208.

Otro texto de Bergson que con mucha probabilidad influyó en el prólogo de Usigli al libro de Monterde, es el de *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, recién publicado en Francia a mediados de 1932.⁸⁴ La influencia se hace patente cuando, en vez de referirse a farsas y diversiones, como en *México en el teatro*, habla, como Bergson,⁸⁵ de caricaturas al señalar «la existencia de un teatro caricatural, en el que la farsa y la sátira son elementos empleados con acierto y deleite artísticos [...], consistió en improvisaciones hechas por los actores: caricatura de enfermedades y malos usos, de trajes y costumbres de otras tribus, ayudada de disfraces de pájaros y bestias».⁸⁶

En el ensayo de 1933, Usigli, al hacer uso del marco teórico bergsoniano se muestra más cauto y analítico al abordar la existencia del antiguo teatro náhuatl con bases literarias:

Más que los restos dudosos de las literaturas desaparecidas de México —el himno a Tláloc y uno de los himnos supuestos de Netzahualcóyotl, que, por su construcción en diálogo, sugieren una labor teatral escrita—, la importancia de la danza y su evolución paralela a la de las razas establecidas y en proceso de civilización, aseguran la presencia del teatro entre los mexicanos de entonces.⁸⁷

Sin embargo, al seguir la concepción bergsoniana del tiempo y la memoria, Usigli señala que, en contraposición con el teatro caricatural de improvisación: «Probablemente fué el teatro religioso el único preparado con fines de conservación» debido a los himnos escritos intencionalmente. Y añade, quizá en consonancia con la

⁸⁴ El dramaturgo mexicano había estudiado francés desde 1925, y su aprendizaje lo efectuó principalmente leyendo. Cf. G. Fuentes, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁵ Henri Bergson, *The Two Sources of Morality and Religion*, trad. R. Ashley Audra y Cloudesley Brereton, Londres, Macmillan, 1935, pp. 125, 136. El autor se refiere a expresiones de pueblos «primitivos».

⁸⁶ R. Usigli, «Prólogo», pp. xi-xii.

⁸⁷ *Ibid.*, p. xi.

clasificación de las artes puras e impuras que hiciera Antonio Caso en *Principios de estética* (1925):

Incluso, una vez que aparece el teatro hablado y queda demostrada su facultad expresiva, la danza misma cesa de ser pura en algunos casos y se adapta a nuevos módulos, rigiéndose no ya por la música únicamente, sino también por los simbolismos musicales y las variantes de los himnos entonados por corifeos o grupos alternos. Este primer fenómeno hace pensar en el que inaugurará un período de modernidad e impureza en el teatro hablado de Occidente, al empezar la prosa a substituir en ocasiones al verso.⁸⁸

Para Caso, las artes puras se producían por una intuición estética desinteresada, mientras que las impuras surgían bajo un fin intelectual (utilitario, como el de la prosa al suponerse que sería comprendida por más gente).⁸⁹ Usigli parece conjugar esa clasificación de las artes con una idea literaria, muy difundida en su época,⁹⁰ que vuelve a la pureza análoga a la noción de los elementos químicamente puros. Así, la poesía pura se define en contraposición a lo prosaico de la poesía didáctica y las artes impuras señaladas por Antonio Caso.

⁸⁸ *Ibid.*, p. XII.

⁸⁹ Ejemplos de artes impuras serían la poesía didascálica (o didáctica, como la fábula), la oratoria, la historia, la crítica y la caricatura. Cf. Antonio Caso, *Principios de estética*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1925, p. 162.

⁹⁰ En los años veinte Paul Valéry y Henri Brémond desataron un debate entre críticos y poetas franceses en torno a la «poesía pura», misma que repercutió en España. En 1926, Fernando Vela dio cuenta de la polémica en un artículo publicado en la *Revista de Occidente*, vol. IV, núm. 41, pp. 217-240; el poeta Jorge Guillén reaccionó dirigiéndole una carta donde le decía: «El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana, en la rue Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente», Alberto Monterde, *La poesía pura en la lírica española*, México, UNAM, 1953, p. 38. En México, Gilberto Owen escribió en 1927 un ensayo intitulado «Poesía —¿pura?— plena», y Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y José Gorostiza también hicieron reflexiones sobre el tema. Cf. Anthony Stanton, «Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura», en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, pp. 27-43.

Las cuatro páginas que dedica Usigli al antiguo teatro náhuatl concluyen ubicando a la danza y el teatro como labores estéticas dentro de un marco religioso que combina lo hierático y lo caricatural, lo sublime y la «baja farsa».⁹¹ Sin abandonar el marco filosófico al que hemos aludido, resalta esas actividades como manifestaciones del «espíritu nativo», que implican «una costumbre, un trabajo y un placer» tradicionales, términos muy similares a los de «hábito, esfuerzo y placer» que emplea Bergson en *Las dos fuentes de la moral y de la religión*.

Dos años después de ese ensayo de Usigli, José Rojas Gardidueñas (1912-1981) publicó *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. Originado en un proyecto de investigación en el curso sobre investigaciones históricas que dictaba Nicolás Rangel en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM —según narra el autor en la introducción—, su obra parte del contexto español y el nativo previo a la Conquista. Sobre este último, prácticamente repite los datos que hasta ese momento habían vertido los anteriores autores, apegándose a las fuentes originales. La influencia de Rangel, como historiador que había laborado en la Biblioteca Nacional y en el Archivo General de la Nación, se observa en una mirada más amplia que trató de encontrar lo teatral en un tipo diferente de danzas y ritos. Este punto de vista marca una diferencia con los autores que buscan fincar el fundamento del teatro en la literatura. Por ejemplo, menciona los rituales gladiatorios o «combates ficticios» donde participaban «personajes» con figuras de nagueales que debían implicar un simbolismo, aunque no menciona cuál. Hemos de recordar que Torquemada —a inicios del siglo XVII— también se refirió a un teatro gladiatorio, aunque con un significado distinto de la palabra «teatro», pues la entendía únicamente como espectáculo.

También se distingue Rojas en la extensión del tema, espacial y temporalmente, ya que aporta información de otros poblados

⁹¹ R. Usigli, «Prólogo», p. XIII.

hacia el sur de Mesoamérica —como lo hizo Chavero— y de tiempos posteriores a la llegada de los españoles. Asimismo, Rojas asume la preponderancia de las ideas de Oswald Spengler en cuanto a ubicar un paralelismo en el desarrollo de las culturas. En ese marco, afirma:

Dentro de las propias limitaciones y con las necesarias diferencias imprescindibles para sostener sus caracteres de individualidad, encuéntrase la similitud de múltiples rasgos esenciales, entre las primitivas representaciones nahoas y sus análogas en otras culturas. La rudeza e ingenuidad de la farsa; la sencillez primitiva de los disfraces y el detalle de zoomorfismo que lo mismo se encuentra en la fiesta que el P. Acosta describe como en los principios de la tragedia griega, cuyo nombre mismo nos recuerda el disfraz de piel de chivo de los actores; lo burdo de las situaciones cómicas y el factor religioso que determina la ocasión y el lugar de la comedia, son todos los caracteres afines que confirman ampliamente el paralelismo en el origen y desarrollo del teatro en la cultura antigua, la occidental y la mexicana.⁹²

Al reconocer el predominio de Spengler, es decir, al estar consciente de un planteamiento teórico, efectúa lecturas sobre los orígenes del teatro griego; establece comparaciones con los del teatro español y el mexicano, y asevera que en los principios de todo teatro hay caracteres en común.

Bajo la guía de Rangel, Rojas da muestras de la prudencia académica que conlleva un tema inexplorado bajo esa perspectiva y añade que no le es posible proporcionar conclusiones precisas y generales, ya que «falta una documentación no digamos amplia, pero siquiera suficiente», carencia que reitera más adelante.⁹³ Sin embargo, cuatro años después publica el libro *Autos y coloquios del*

⁹² José Rojas Garcidueñas, *El teatro en Nueva España en el siglo XVI*, México, Imprenta de I. Álvarez, 1935, pp. 38-39.

⁹³ *Ibid.*, pp. 21-23.

siglo XVI, donde se contradice al señalar que «los testimonios abundan desde el “Himno a Tláloc” y los cronistas, conquistadores y misioneros, hasta procesos inquisitoriales de años posteriores». ⁹⁴ Es improbable que en ese lapso se haya revelado mayor material documental, por lo que más bien pareciera que al morir su tutor académico —el historiador Rangel, el mismo año de la publicación de su anterior libro— cesó el influjo sobre el discurso de tipo académico.

En este segundo libro de Rojas, dedicado al periodo virreinal, el autor justifica la inserción del contexto previo a la llegada de los españoles, a diferencia del libro anterior donde únicamente menciona que es importante conocerlo, como si fuera obligatorio incluir la parte nativa al lado de la española. Rojas Garcidueñas es uno de los primeros autores del siglo XX que parece retomar la hipótesis de Clavijero en cuanto a cierta continuidad de las expresiones estéticas de la antigüedad mexicana en el teatro evangelizador novohispano. ⁹⁵ Dice que sería incorrecto atribuir su origen únicamente al teatro religioso hispano, ya que eso no explica el éxito que obtuvo durante el adoctrinamiento de la población originaria. Por tanto, resulta imprescindible considerar el factor autóctono:

...al morir la cultura indígena dejó muy hondas huellas en el alma de los pueblos conquistados; y no valdría alegar que la calidad casi exclusivamente psicológica de esos rastros es sólo por propia contextura anímica y no por huella de cultura, pues tal argumento de íntima filiación individualista ya no es válido para nuestro sentido moderno de cultura, hondo fenómeno colectivo de vida y espíritu propios. ⁹⁶

⁹⁴ J. R. Garcidueñas, *Autos y coloquios del siglo XVI*, México, UNAM, 1939, p. XII.

⁹⁵ En el prólogo a la *Bibliografía* de Monterde, Usigli ya delinea algo similar cuando dice que el teatro evangelizador «Lo exige todo del indio por sus encumbrados fines, y por esto se ve al indio dar al teatro lo que de mejor tiene: su perfecto dominio de los colores, su plástica asombrosa», R. Usigli, *op. cit.*, p. XIV.

⁹⁶ J. R. Garcidueñas, *op. cit.*, pp. X-XI.

Aquí también acusa Rojas el influjo de Oswald Spengler y su libro *La decadencia de Occidente* (1918),⁹⁷ con respecto a que, sin el alma de una cultura, ésta no se puede entender; asimismo, al igual que un organismo, puede morir, pero sus restos serán aprovechados para la formación de una nueva entidad. También sigue Rojas a Spengler en la aversión a un individualismo egoísta y estéril, alejado de un sentido comunitario. Más adelante, pero en el mismo sentido de conectar un pasado nativo y un presente novohispano, se refiere a una práctica «primitiva» del teatro entre los antiguos mexicanos: «El inmediato acogimiento que las representaciones religiosas [novohispanas] encontraron en el entusiasmo popular, lo explica el gusto que ese pueblo tenía por las representaciones teatrales que ya conocía y practicaba, en forma primitiva, durante la época precortesiana».⁹⁸ Acto seguido, retoma la idea usigliana de la danza que se transformaba en «un nuevo y distinto género de expresión artística», pero, en contraste, evade el discurso evolucionista y coloca tal cambio en una línea sincrónica donde, al tiempo que había danzas o mitotes, había otros que «por la pantomima se alejaban del baile». Agrega la existencia de representaciones cómicas con diálogos sencillos, para concluir que se trataba de una «acción incipiente, que no por su escaso desarrollo dejan de ser teatro efectivo y auténtico»,⁹⁹ frase con la que muestra cierta inseguridad conceptual respecto de la relación entre acción, diálogo y teatro.

Rojas Garcidueñas finaliza su breve comentario sobre el tema precortesiano reuniendo por primera vez los tres lugares donde las fuentes hasta ahora revisadas citan la ubicación de un espacio destinado a las representaciones: Tlaxcala, Tlatelolco y Cholula. Hasta este punto, únicamente Hernán Cortés había mencionado el localizado en el tianguis de Tlaxcala; Cortés, Cervantes de Salazar, Chavero y Olavarría, el de Tlatelolco, y la mayoría de los autores,

⁹⁷ Entre 1923 y 1934 se publicaron en español los volúmenes correspondientes a esa obra de Spengler.

⁹⁸ *Ibid.*, p. xi.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. xi-xii.

el de Cholula. No es improbable que la distancia temporal y la accesibilidad a las fuentes hayan permitido que Rojas observe desde un puesto de observación más propicio.

NUEVOS RUMBOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Después de ver los primeros intentos de personas dedicadas al quehacer teatral (Olavarría, Dávalos, Usigli y Rojas) para estudiar los orígenes del teatro en México, irrumpe en este escenario un erudito sacerdote nahuatlato, Ángel María Garibay Kintana (1892-1967). Entre 1953 y 1954 publica su *Historia de la literatura náhuatl* que, desde un enfoque diferente, afirmaría la existencia de antiguas manifestaciones teatrales. Anteriormente había publicado traducciones de poesías de la lengua náhuatl y había traducido, directamente del griego, la trilogía de Orestes escrita por Esquilo. Con un bagaje de hondo conocimiento del teatro griego y de la cultura náhuatl, se dio a la tarea de completar la clasificación poética que había iniciado Clavijero. Al contar con la documentación pertinente y con el dominio del náhuatl, divide la que de acuerdo con el criterio occidental es poesía: religiosa, lírica, épica y dramática. Así también, la prosa: didáctica, histórica e imaginativa.

Garibay acepta que ha establecido el criterio mediante la «deducción de analogía», y con respecto a la poesía dramática añade: «Vamos a investigar la existencia de poesía a la cual pueda aplicarse el concepto de drama, por envolver algunas de las modalidades teatrales o espectaculares, que vienen a ser casi idénticas».¹⁰⁰ Este concepto, según el autor, consistía en aquella literatura donde hay intercambio de palabras y sentimientos, y «se tiende a crear un conflicto».¹⁰¹

En tanto que el tema de su libro es la literatura, obviamente marca el contenido al que prestará atención. Sin embargo, a manera

¹⁰⁰ Ángel María Garibay Kintana, *Historia de la literatura náhuatl*, prólogo de Miguel León-Portilla, 2ª ed., México, Porrúa, 1992, p. 331.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 332.

de introducción nos deja ver, una vez más, que poesía, música, canto y danza se combinan en los espectáculos. Así también, da muestras de una plena seguridad en el uso del término teatro en su acepción griega derivada de *theáomai*: mirar, fijar la vista en algo. Por tanto, no duda en incluir todas las ceremonias religiosas que se realizaban en público. En ese sentido se acerca a la visión de Olavarría, si bien éste se guarda de emplear la palabra «teatro» para llamarlas «espectáculo». En contraste, veamos cómo se expresa Garibay:

Difícil es hallar en la historia de los cultos religiosos uno de ritual más complicado y aparatoso que el de los antiguos mexicanos. [...] Y éste era un verdadero teatro perpetuo, a la luz del día, o a la iluminada claridad de la noche, y pasaba interminablemente ante los ojos de la multitud. [...] Si el término *teatro* dice referencia a la contemplación de los ojos, había aquí una vistosa serie de espectáculos, que eran solamente soporte de la música instrumental y del canto.¹⁰²

A diferencia de Olavarría, quien intuitivamente pone directamente en práctica un panorama general del espectáculo público, Garibay obra con plena conciencia de una concepción razonada del teatro. Su visión del «teatro perpetuo», que indefectiblemente viene a la mente cuando se leen las descripciones de las fiestas que se realizaban a lo largo del año, tiene una correspondencia con el ámbito cultural en donde se desenvuelve. Se trata de una idea que se aparta de concebir al teatro como mero divertimento, para alcanzar el estatuto de una manifestación estética en la que la cultura se recrea, se vive. En este sentido, una de las más importantes aportaciones que hace Garibay es la de señalar una línea de investigación que será trascendental para el estudio del hecho escénico nativo: «Hace falta un estudio sistemático de la parte de espectáculos de las fies-

¹⁰² *Ibid.*, p. 333. Las cursivas son del autor.

tas de Tenochtitlan, Tetzaco, etc., para el cual hay abundantísimos materiales en la información de Sahagún, Durán y algunos más. Bailes, desfiles, procesiones, ceremonias rituales, son de los mejores elementos para captar la forma de pensar y sentir de los antiguos mexicanos». ¹⁰³ Con ello marca un derrotero que aún está abierto a múltiples posibilidades.

Con el propósito de ver la manera en que Garibay ofrece un mínimo ejemplo de tal horizonte de investigación, a continuación se cita un fragmento de un rito que formaba parte de la fiesta *tlacaxipehualiztli*, en el segundo mes del año solar. En él reconstruye parte de uno de los combates que se efectuaban en lo que Rojas Garcidueñas ya incluye en el teatro del México antiguo.

...un simulacro de lucha [que precedía al sacrificio], era de lo más vistoso: iba por delante un hombre con disfraz de tigre: eleva y baja su escudo, mostrándolo al sol; va y viene, haciendo gravemente una serie de piruetas ante la fila de los que van al sacrificio. Tras él viene un guerrero con disfraz de águila, que hace idénticas ceremonias. En pos sigue otro con similar disfraz de tigre y otro más, con su vestidura de águila. La combinación de sus movimientos era de suma teatralidad, porque con agilidad asombrosa, van y vienen, se toman de las manos, se inclinan hasta tocar la tierra, como recostándose, se alzan con violencia, miran a un lado y a otro, simulan combates, van dando saltos. [...] Bajan todos de la altura del templo mayor, y su presentación por calles y plazas debe haber sido, al mismo tiempo que emocionante para la sensibilidad religiosa, un lindo espectáculo de colores y galas. Llega toda esta imponente comitiva a la piedra redonda, sobre la cual va a ser el sacrificio, y todos en silencio se colocan en sillas colocadas en el contorno, todas ellas adornadas de plumas policromas, en especial de matices rojos.

Entonces comienza el canto y el estruendo de la música de flautas, atabales, tambores y caracoles. Mientras se canta, bailan en torno

¹⁰³ *Ibid.*, p. 333, n.

de la piedra muchos que llevan una bandera de pluma blanca sobre el hombro. Bello cuadro de candores para la sangrienta lucha que presagia.¹⁰⁴

Es evidente que esta reconstrucción está basada, por un lado, en las descripciones de Bernardino de Sahagún y Diego Durán. El mismo Garibay invita a consultar las descripciones que estos frailes hacen de las dieciocho fiestas del calendario solar, porque así «se tendrá idea de la teatralidad de estas celebraciones populares y religiosas en una unidad indivisible».¹⁰⁵ Por otro lado, se nota el agudo estudio de lo que denomina «poesía dramática», no sin añadir lo que la propia imaginación despierta al leer las descripciones de las fiestas. Cabe resaltar la mención del término «teatralidad», el cual no parece haber sido usado por los autores que le anteceden; llama la atención porque unos años después, el vocablo se convierte en una noción relevante. Con respecto a los disfraces, antes de dar una cierta justificación del término, Garibay alude a las descripciones de Durán, donde éste habla de quienes se vestían como pájaros, mariposas y otros animales, y de los que portaban el atuendo de los dioses. Tras exponer los variados tipos de vestimenta, dice:

Esta materia de los disfraces requiere alguna detención. La impersonación, o fingimiento de otro ser, es de los elementos más primitivos de toda forma teatral. Es como si la mímica exigiera una forma ajena de la ordinaria. Los representantes de los dioses, claro es, hacían de delegados suyos que traían a los ojos de los hombres su memoria. Pero los otros disfraces arrancan de un hondo sentimiento de incorporar y hacer humanos a los seres que no lo son.¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 335.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 336.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 338-339.

En esta cita es claro que el autor parte de la concepción del teatro como ficción, y de ese modo, al tratar los rituales como teatro, automáticamente el vestuario se convierte en disfraz. Bajo ese significado, otorga un carácter universal a formas teatrales que, desde sus orígenes, mimetizan su entorno (físico y metafísico) con diferentes fines. Garibay, pues, se refiere a disfraces de dioses considerando el representar como un volver a hacer presente, y a los disfraces de animales, como una antropomorfización. Estudios teatrológicos, antropológicos, históricos y etnológicos posteriores modificarán tal concepción, como más adelante veremos.

Como estudioso de otras culturas, Garibay no se exime de comparar con el teatro de otras latitudes, como se hiciera desde los tiempos de Boturini, sólo que lo efectúa acorde a su contemporaneidad. Sobre todo, hay una similitud con la división que indica Usigli en el prólogo a la *Bibliografía* de Monterde. Aunque Usigli no menciona el teatro griego, se recordará que establece una distinción entre «lo sublime y la baja farsa». Garibay dice:

...queda plenamente comprobada la existencia de una literatura rudimentaria de género dramático. En ella advertimos ya el desdoblamiento de toda cultura: el tema grave y solemne, con asuntos divinos o heroicos, y el tema, más humano, riente y ligero, con ribetes de chocarrerías y aire truhanesco. Es decir, las mismas bases que dieron en Grecia y en la India origen a la doble manifestación: la composición teatral trágica y la composición teatral cómica.¹⁰⁷

Garibay, además, proporciona información acerca de las escuelas de danza y canto, basado en la crónica de Diego Durán quien: «Explicaba la forma de aprendizaje, nos da noticias de la forma en que se ejecutaban los bailetos y, principalmente, de los escenarios en que se ejecutaban las rudimentarias piezas teatrales».¹⁰⁸ Ese cali-

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 341.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 337.

ficativo de «rudimentarias» (embrionarias, primerizas, primitivas) que parece conferir a partir del desarrollo del teatro europeo, lo veremos aparecer en subsecuentes autores.

Si hacemos un balance de la historiografía revisada hasta este momento, podemos percibir, por una parte, que el de Garibay es el primer ensayo de investigación de largo aliento dedicado, sí, a la literatura; pero que para el mejor entendimiento de la que llama poesía dramática, recurre tanto a su amplio conocimiento del teatro griego como de las fuentes de cultura náhuatl. Con ello aporta el máximo de información hasta entonces reunida, más aquello que arrojan su acuciosa investigación y su erudición. Por otra parte, llama la atención que, en el siglo xx, cuando descollaban los primeros pensadores del teatro en México,¹⁰⁹ sea un historiador quien inaugure los estudios rigurosos destinados específicamente al teatro de la antigüedad mexicana. La naturaleza de las manifestaciones de los pueblos autóctonos situados en un pasado remoto, cuya comprensión exige ya, para esta época, si no una preparación especializada que involucre conocimientos de los campos del saber que se ocupan del periodo previo a la llegada de los españoles, al menos de la información y la interlocución con los especialistas. Debido a esta situación, a partir de Garibay se observa el concurso de distintos científicos sociales y humanistas que, entre sus diversos intereses, abordan el tema del teatro nativo.

Uno de esos estudiosos fue José Juan Arrom (1910-2007) cuyo ensayo sobre «El legado indígena» no debería incluirse aquí, de acuerdo con el criterio expuesto al inicio de este trabajo sobre incorporar únicamente los estudios producidos en México. Cubano de nacimiento, es probable que haya visitado México entre 1947 y 1948, cuando, gracias a la beca Guggenheim, viajó por todo el continente americano mientras se documentaba para la elaboración de su libro *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial* (La Habana,

¹⁰⁹ A excepción de Enrique de Olavarría y Ferrari (con su obra producida en el siglo xix), quien era escritor, historiador, crítico literario y cronista teatral.

1956) donde se incluye el ensayo mencionado. Así que por razón de la delimitación de este trabajo, sólo se consignarán esquemáticamente las aportaciones historiográficas de Arrom: 1) proporciona un breve ejemplo de análisis del simbolismo de mitos y leyendas presente en el ritual religioso de las fiestas precortesianas;¹¹⁰ 2) previene acerca de los términos que usaron los cronistas para referirse a formas dramáticas parecidas que no concordaban precisamente con la realidad;¹¹¹ y 3) advierte que las «expresiones teatrales indígenas [están] a menudo viciadas por la actitud mental de [los observadores y su propio contexto]».¹¹²

Arrom cursó sus estudios universitarios (licenciatura, maestría y doctorado) sobre literatura hispanoamericana en la Universidad de Yale, de 1937 a 1941, donde tuvo contacto con los antropólogos Fernando Ortiz, de Cuba, y Bronisław Malinowski, británico de origen polaco. De ellos aprendió a tener una visión amplia en el estudio de las culturas, a hacer un empleo preciso de los conceptos, y conoció las teorías para interpretar los mitos.¹¹³ Alrededor de 1948 se encontró con José Rojas Garcidueñas en una asamblea de la Modern Language Association, en Nueva York, donde charlaron brevemente acerca del «teatro en estos reinos de las Indias Occidentales» y del proyecto de investigación de Arrom. Al reseñar el libro de éste, Rojas celebra la extensa bibliografía consultada y añade que el autor «no sólo menciona, de modo pertinente, los autores y obras objeto de su estudio sino que los enfoca y critica, es decir hace acerca de ellos juicios valorativos, ponderados y al mismo tiempo valientes».¹¹⁴ El bagaje intelectual de Arrom, ya interdisciplinario, propicia un enfoque novedoso

¹¹⁰ José Juan Arrom, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956, p. 26.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 32.

¹¹² *Ibid.*, p. 34.

¹¹³ Enrique Sacerio-Garí, «Conversación con José Juan Arrom», en *La Jiribilla*, vol. v, 2001.

¹¹⁴ J. R. Garcidueñas, «[Reseña] Arrom, José Juan, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. vii, núm. 26, 1957, pp. 100-101.

hacia el escrutinio de las fuentes y el análisis del objeto de estudio, motivo por el cual se decidió incluirlo.

En 1959, el historiador nahuatlato Miguel León-Portilla (1926), publica su ensayo «Teatro náhuatl prehispánico».¹¹⁵ En él enumera los nombres de autores de los siglos XVI al XVIII que consignan la información respectiva y, al mencionar el siglo XX, sólo cita a Francisco del Paso y Troncoso, y exalta la obra de Ángel María Garibay, que ya hemos tratado. Aquella llamada de atención que hizo Garibay sobre el necesario estudio de fiestas, procesiones, danzas, desfiles y ceremonias rituales, que prefiguraba Olavarría, intuyera Rojas y afirmara Arrom, la retoma León-Portilla. Con base en el conocimiento vertido por quienes le antecedieron, intenta una clasificación de actividades teatrales. En el marco teórico que precede a tal división, declara:

...al igual que otras instituciones del mundo náhuatl prehispánico, su teatro revestía caracteres propios que lo distinguen del de otras culturas. Por este motivo, en vez de aplicar a las varias formas de representación y acción dramática indígena las categorías del teatro clásico y occidental, parece conveniente estudiar en sí mismas las manifestaciones propias del teatro náhuatl.¹¹⁶

A modo de conjetura, el autor piensa que sería mejor examinar el objeto de estudio desde su particularidad. Su suposición evidencia una crítica a quienes, desde su contexto de enunciación, utilizan términos ajenos a la realidad mesoamericana, idea que ya había adelantado Arrom. Inclusive, hay una crítica implícita a Garibay cuando éste habla de los poemas dramáticos empleando vocablos como melodrama, monólogo, cuadro dramático.¹¹⁷ Por el carác-

¹¹⁵ Ensayo aparecido en *La Palabra y el Hombre*, núm. 9, pp. 13-36.

¹¹⁶ Miguel León-Portilla, «Teatro náhuatl prehispánico», en María Sten (coord.), *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, México, UNAM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, p. 40.

¹¹⁷ Á. M. Garibay Kintana, *op. cit.*, pp. 353-384.

ter del texto de León-Portilla —un artículo académico de divulgación—, al presentar la clasificación de las actividades teatrales entre los nahuas, expresamente emplea analogías para la mejor comprensión del lector:

- Las más antiguas formas de danzas, cantos y representaciones, que vinieron a fijarse de manera definitiva en las acciones dramáticas de las fiestas en honor de los dioses.
- Las varias clases de actuación cómica y de diversión ejecutadas por quienes hoy llamaríamos titiriteros, juglares y aun prestidigitadores.
- La escenificación de los grandes mitos y leyendas nahuas.
- Los indicios conservados acerca de lo que llamaríamos análogamente comedias o dramas, con un argumento relacionado con problemas de la vida social y familiar.¹¹⁸

Es claro que el autor echa mano de la analogía al apreciar similitudes con aquello que el lector puede reconocer. Así también, porque —y aquí concuerda con Garibay—¹¹⁹ «[algunas etapas del teatro indígena], como es obvio, guardan semejanza con otras formas de representación del mundo occidental o aun del oriental, por la sencilla razón de que el teatro ha sido en todas las culturas una creación profundamente humana».¹²⁰ Otra concordancia con Garibay es el afirmar que «existía en el mundo náhuatl prehispánico algo así como un ciclo sagrado de teatro perpetuo, que se sucedía sin interrupción a través de sus 18 meses de 20 días».¹²¹ En el resto del

¹¹⁸ M. León-Portilla, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁹ Cuando Garibay afirma que es imposible definir un límite preciso entre los géneros literarios precortesianos, dice: «El mismo tratado magistral de Aristóteles [...] sufre atenuaciones, réplicas y rebeldías. Si para las literaturas influídas [sic] por la cultura grecorromana no es en absoluto válida siempre su doctrina, menos podrá serlo para literaturas de pueblos que ignoraron al Filósofo. Hay, sin embargo, una teoría humana que en todo el mundo se impone: como radicada en las entrañas mismas del hombre y de los hechos», Á. M. Garibay Kintana, *op. cit.*, p. 332.

¹²⁰ M. León-Portilla, *op. cit.*, p. 40.

¹²¹ *Ibid.*, p. 43.

artículo de León-Portilla es notable la afinidad entre él y Garibay: como éste, hace el ejercicio de reconstruir algunas de las fiestas intercalando diálogos o cantares. A manera de ejemplos, ambos intentos de reconstrucción son dignos de ser tomados en cuenta por los interesados en el tema, no sin someterlos a la correspondiente puesta en crisis.

Los principales aportes de León-Portilla radican en subrayar la importancia de la *Colección de cantares mexicanos* y los *Textos de los informantes indígenas de Sahagún*, y del apoyo en la arqueología. Aunque no explicita la función de este campo del conocimiento como auxiliar en el estudio del teatro aborigen, identifica hallazgos arqueológicos como fuente para demostrar la antigüedad de procesiones y ritos religiosos, y para completar la información contenida en las crónicas novohispanas. Asimismo, introduce el término náhuatl *ixiptla* en su forma compuesta *teixiptlatinime*, que traduce como «los que toman un rostro ajeno».¹²² Sobre esto último explica el autor:

Nos referimos a aquellos verdaderos actores, a quienes tocaba representar de manera especial, casi mística, la figura de uno de los dioses. Eran actores que sólo una vez representaban su papel. Porque precisamente su destino final era ir a reunirse por vía del sacrificio con la divinidad representada. Numerosos son los testimonios que hablan del modo como aprendían su papel quienes iban a representar a un dios, para terminar su vida como víctimas del sacrificio.¹²³

De manera similar a Garibay, León-Portilla considera la representación como un revestimiento superficial para figurar un personaje —en este caso, un personaje divino—, noción que más tarde se modifica. En general, este autor destaca, como características del teatro mexica: la representación, la danza, el canto, la música, los

¹²² *Ibid.*, p. 61.

¹²³ *Ibid.*, p. 43.

diálogos y los poemas pronunciados, los temas dramatizados y los elementos externos como ornamentos, atavíos y máscaras.

UN PERIODO TRANSICIONAL: 1974-1979

Quince años después del artículo de León-Portilla, pero siguiendo de cerca los datos que el historiador proporciona, María Sten (1917-2007), investigadora teatral atenta a las tendencias teóricas de los años setenta en México, en su libro *Vida y muerte del teatro náhuatl*, ya avizora las manifestaciones teatrales mexicas como «acontecimiento», si bien aún con discreción: «[La fiesta es] una comunión entre el espectador y el actor, en que ambos cumplen un rito para rendir tributo a los poderes invisibles. Un espectáculo que nada tenía que ver con la diversión, siendo ante todo un acto místico, lleno de sentido simbólico [...]. Un espectáculo “acontecimiento” y no “representación”». ¹²⁴ Aun cuando en esa cita no menciona la palabra teatro, observamos una ruptura con la idea del «espectáculo» teatral como divertimento, una distinción con la representación, y un tratamiento conceptual de los vocablos entrecomillados. La cita cierra con una nota a pie de página donde explica:

En las discusiones acerca del significado de la palabra «teatro» se hacen cada vez más claros dos puntos de vista opuestos. Para unos el teatro sigue siendo una «representación», para otros es un «acontecimiento». Para los primeros el teatro representa en el microcosmos de

¹²⁴ María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl. El Olimpo sin Prometeo*, México, SepSetentas, 1974, pp. 12-13. En 1982 la Universidad Veracruzana publica una segunda edición del libro. La distancia temporal hace que modifique, sobre todo, las primeras treinta páginas de la primera edición. Se observa una redacción más precisa, aumenta o suprime citas o les cambia el orden de sucesión. En la segunda edición esta cita termina así: «Un espectáculo “acontecimiento” y no “representación” de un texto literario». El agregado al final va más acorde con las ideas de Antonin Artaud. Cabe suponer que un profesor de la UNAM, Óscar Zorrilla, debió haberle sugerido la precisión. Zorrilla comenzó a dar un curso sobre Artaud a inicios de la década de 1960. Antes, en 1968, el INBA había publicado su tesis de posgrado, en el libro titulado *Antonin Artaud: una metafísica de la escena*, mencionado por Sten en la edición de 1974, p. 34.

la escena el macrocosmos del mundo. Para los segundos, el teatro debe sacar el espectáculo de su cotidiana rutina, hacer participar, conmovier. El «acontecimiento» puede ser religioso, ritual, político o tener el carácter de una diversión. Como ejemplo de teatro «acontecimiento» se cita a menudo los juegos del carnaval o los ritos populares.¹²⁵

Es evidente que la autora se sentía en medio de un debate teórico en el que, por la naturaleza de su objeto de estudio, parecía inclinarse hacia la postura de «los reformadores teatrales del siglo xx en su afán de encontrar una nueva ruta para el teatro del futuro».¹²⁶ Páginas más adelante vemos que se refiere específicamente a Antonin Artaud y Jerzy Grotowski. Sin embargo, para ella aún es importante destacar los elementos «rudimentarios» externos «de la representación tradicional»:

[De los ejemplos citados] se desprende claramente la existencia de los espectáculos palaciegos y populares, religiosos y profanos, la existencia de lugares especiales para las representaciones, escuelas para los cantores y danzantes, ensayos previos al espectáculo, el uso de máscaras, pelucas, pinturas faciales, elementos de escenografía, el diversificado carácter de las danzas y los cantos, elementos cirqueros y burlescos.¹²⁷

Al lado de los elementos externos, dedica un capítulo a estudiar el simbolismo de objetos y gestos rituales, con base en la cosmovisión náhuatl, porque la fiesta ritual «perdería su verdadero sentido si no se aclarasen los símbolos que yacen en su fondo».¹²⁸ La importancia que da al simbolismo muestra tanto una influencia de la orientación que propone Arrom —cuyo libro figura en las referencias bibliográficas— como un muy probable diálogo con profesores de

¹²⁵ *Ibid.*, p. 13, n.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 30-31.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 49.

la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde Sten cursó el doctorado,¹²⁹ que fructificó en éste, su primer libro.

Quizá el encontrarse entre dos corrientes de pensamiento acerca del concepto «teatro», o quizá el hecho de que el doctorado haya sido en Literatura, lo cierto es que se percibe una suerte de eclecticismo, porque no puede hablarse de una abierta contradicción. Por ejemplo, en cuanto a la relación entre vanguardia y tradición. Es cierto que aquel «teatro del futuro» tendía a la búsqueda del rito, el cual podía hallarse en tradiciones culturales, como lo aceptaba Artaud; pero tanto para éste, y mucho más para Grotowski, los elementos externos, decorativos, son prescindibles en el teatro.¹³⁰ Respecto del ritual mexicana, Sten tomaba distancia con el teatro aristotélico: «La fiesta religiosa de los antiguos mexicanos tendría para nosotros el sentido teatral más amplio, diferente del aristotélico».¹³¹ Sin embargo, también deseaba «averiguar si, realmente, el mundo prehispánico con su filosofía y el carácter de su Olimpo contaba con elementos para crear un teatro a la manera de la antigua Grecia; una tragedia en que el hombre lucha contra su destino y en que los dioses intervienen de modo activo».¹³² Si bien, ella no trataba de

¹²⁹ En tanto que cursó un doctorado en letras, el objetivo central no eran las manifestaciones estéticas prehispánicas. El impulso de su investigación era la duda acerca de cómo podía encontrarse en la literatura dramática mexicana algún tipo de huella de aquello que existía antes de la llegada de los españoles: «El fin propuesto en este libro es buscar los vestigios del teatro prehispánico, el modo de pensar de los antiguos mexicanos en la literatura dramática mexicana culta que surge con la llegada de los poetas y dramaturgos españoles a la Nueva España y después desarrollada por criollos y mestizos», *ibid.*, p. 17.

¹³⁰ Artaud decía, por ejemplo: «podemos considerarnos afortunados cuando la expresión "puesta en escena" no se emplea para designar esa suntuosidad artística y exterior que corresponde exclusivamente a los trajes, a las luces, y al decorado», Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 45. Y Grotowski: «Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenari), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y "viva"», Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, trad. Margo Glantz, 16ª ed., México, Siglo XXI, 1992, p. 13.

¹³¹ M. Sten, *op. cit.*, p. 32.

¹³² *Ibid.*, p. 14.

hacer una comparación «entre dos culturas que surgieron de troncos tan diversos», sino de «buscar una explicación del “por qué” el Olimpo prehispánico no penetró con tanto ímpetu e insistencia en la dramaturgia [novohispana y de épocas posteriores] como el Olimpo griego».¹³³

Entre los caminos que eligió para responder a su duda, evadió el estudio de Garibay sobre la «poesía dramática» náhuatl. Varias veces cita pasajes de su libro, pero casi siempre en lo tocante al teatro de evangelización.¹³⁴ Es notorio que pesó más una noción del teatro como espectáculo o acontecimiento, a pesar del objetivo literario de su investigación. De tal manera que, al reconstruir una fiesta, puso mayor atención al modo en que «se desarrolla la acción en un espectáculo sin diálogo, donde la palabra en sí tiene una importancia mucho menor que la acción [...]. Espectáculo cuyas dimensiones sobrepasan la concepción del teatro occidental basado en el diálogo».¹³⁵ Con esta aserción parece alejarse del concepto del teatro con fundamento literario, una idea que en México —como se observa— apenas comenzaba a abandonarse, al menos en el ámbito académico. Esos primeros asomos no evitaron que la autora siguiera «todas sus secuencias dramáticas [del espectáculo-rito], que sin mayor esfuerzo se pueden dividir en lo que hoy llamamos en el lenguaje teatral: actos».¹³⁶ Por tanto, la estructura de su reconstrucción —que ella califica como «imaginaria» aunque basada en descripciones de cronistas novohispanos— se divide en un prólogo y tres actos, a la manera de la literatura dramática.

A Sten le causa extrañeza la fuerza que tenía lo hierático en el discurso contemporáneo: «Curiosamente, algunos creadores del teatro del siglo xx vuelven su mirada hacia el teatro oriental y a la fiesta prehispánica: espectáculo “cuyos ritos y danzas sacras son la forma

¹³³ *Ibid.*, p. 187.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 75, 83, 94 y 96.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 37.

más bella y única que puede en realidad justificarse".¹³⁷ Y agrega: «La fiesta no era un reflejo de la vida, sino la vida misma». ¹³⁸ No obstante, en la página siguiente, dice: «En [las fiestas] se refleja toda la vida del hombre, su pensamiento, su visión del mundo», ¹³⁹ con lo que hace patente aquel debatirse entre dos tipos de pensamiento.

El mismo año que apareció el libro de María Sten vio la luz el del antropólogo Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna*. El suyo era un libro dedicado al teatro evangelizador novohispano, pero, al igual que los autores que habían escrito sobre el tema, consideró necesario hacer una semblanza de lo ocurrido con anterioridad. Para Horcasitas, la existencia previa de «formas dramáticas» era una de las razones por las cuales los frailes pudieron implantar el teatro misionero, ya que a su llegada a Nueva España pudieron ver:

...los vestigios de una arquitectura que en parte había servido como escenario para grandes espectáculos. [...] [L]os restos de lo que había sido una sociedad de especialistas: cantores, actores, danzantes y bufones; poetas y oradores, voces entrenadas para la declamación, gente experta en la memorización [...]. En una palabra, para 1524 estaban ociosos muchos profesionales conectados con las representaciones dramáticas, hombres que habían gozado de la aclamación de las multitudes en las plazas públicas, que habían servido a la clase dirigente antes del cataclismo, y ahora —en 1524— la «clase dirigente» era la orden franciscana. Asombroso sería que no hubiera nacido un teatro con la llegada de los misioneros.¹⁴⁰

¹³⁷ Artaud, «Carta abierta a los gobernadores de los estados», *El Nacional*, 19 de mayo de 1936, tomada de Óscar Zorrilla, *Antonin Artaud*, INBA, 1967, p. 139.

¹³⁸ M. Sten, *op. cit.*, p. 34. Se trata de una frase que parece inspirada en Artaud: «El teatro ha de ser igual a la vida, no a la vida individual [...] donde el hombre no es más que un reflejo», A. Artaud, «Carta de Artaud a Jean Paulhan, París, 9 de noviembre de 1932», en A. Artaud, *El teatro y su doble*, p. 132).

¹³⁹ M. Sten, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁰ F. Horcasitas, *op. cit.* pp. 81-82.

Básicamente, en las escasas páginas que dedica al «drama» autóctono, se limita a resumir la información aportada por Garibay y León-Portilla. Su mayor contribución consiste en las disquisiciones para obtener una definición del término «drama». Para justificar tal denominación, Horcasitas, por un lado, observa que la definición tradicional de Occidente —diálogo, escenario *ad hoc*, conflicto— no se adecua a «representaciones primitivas» o al teatro medieval. Sin embargo, la historia del teatro los legitima como dramas.¹⁴¹ Por otro lado, acude a ejemplos de grupos teatrales vanguardistas —Living Theater de Nueva York y Teatro Realista de Moscú— que se escinden de la concepción tradicional de la representación teatral como ficción y a la separación entre espectáculo y espectadores pasivos. El antropólogo señala la irrupción de un realismo escénico que vincula teatro y vida, y que convierte al espectador en partícipe del espectáculo. Con estas bases, compara con lo que acontecía en el ritual náhuatl donde «*se rezaba real y sinceramente*» o donde había «comidas “fingidas” en que todos comían, o batallas “simuladas” en que realmente se herían los participantes».¹⁴²

En ese sentido, los textos de Sten y Horcasitas se distinguen de la anterior producción historiográfica al examinar críticamente el uso de conceptos. Habría que recordar que, en esa época, las ciencias sociales y humanísticas aún viven un proceso de cambio que inició en los años sesenta, cuyos avatares contribuyeron al movimiento estudiantil de 1968 y que originaron cuestionamientos en diversos órdenes y una mirada crítica hacia los estudios del pasado y el presente.¹⁴³

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 34-36.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 95. Las cursivas son del autor.

¹⁴³ En el ámbito teatral, un caso emblemático de tal situación tuvo lugar en 1966, cuando Wilberto Cantón y Susana Gamboa organizan un simposio en el que destacados creadores teatrales debían responder a la pregunta «¿Qué pasa con el teatro en México?». Un año después se publica el libro que recoge la discusión. El libro inicia con una presentación en la que Luis Guillermo Piazza expone: «Vivimos en una época así llamada “de crisis”, una especie de intermedio histórico en que los problemas parecen agudizarse y las soluciones parecen más lejanas que nunca o directamente imposibles. *Todo* se pone en duda, *todo* está sujeto a revisión.

En 1978, la revista de teatro de la UNAM, *La Cabra*, publica el artículo «El teatro prehispánico», como primera parte del suplemento «Historia del teatro en México». Su autor, Ignacio Merino Lanzilotti (1942), conducía en ese entonces el Seminario de Investigaciones Escénicas en la Facultad de Filosofía y Letras. Declara escribir su artículo motivado por la búsqueda de «la imagen que México tiene de sí mismo en la historia a través de su propio teatro», para lo cual «hay que remontarse a las culturas indígenas [...] y encontrar el embrión de un posible teatro y, por ende, el germen que animó nuestra historia antigua y que perdura latente en nuestra vida moderna».¹⁴⁴ Abreva en fuentes heterogéneas y no actualizadas; de las reseñadas aquí, en las obras de Chavero, Usigli, Garibay y León-Portilla. Así también en autores de estudios históricos y antropológicos de la década de 1930: Alfonso Caso, Eulalia Guzmán, Oswald Spengler y Manuel Mañón; de la década de 1940: Paul Kirchhoff, y de la década de 1960: Raúl Flores Guerrero y María de la Paz Hernández Aragón. Así, sorprende que haya soslayado los libros de Sten y Horcasitas y que afirme lo siguiente: «Los testimonios históricos, literarios, filosóficos, pictóricos y arqueológicos, a la luz de las actuales investigaciones nos ofrecen, sin duda, una imagen de lo que podemos llamar *Teatro Indígena Prehispánico*».¹⁴⁵

Merino abarca tanto las manifestaciones teatrales de los nahuas como de los mayas, dedicando a estos últimos poco más de la mitad de su artículo. A lo largo de su texto hace constantes referencias a la obra de Hernández Aragón, que se titula casualmente *Teatro indígena prehispánico*. Aun cuando ésta se realizó en 1965,¹⁴⁶ no se

Viejos y probados valores que nadie discutía, ahora resultan improbables, inadecuados, faltos de vigencia», Luis Guillermo Piazza, «Presentación», ¿Qué pasa con el teatro en México?, México, Organización Editorial Novaro, 1967, p. 11.

¹⁴⁴ Ignacio Merino Lanzilotti, «Teatro prehispánico», 1ª parte del suplemento «Historia del teatro en México», en *La Cabra, revista de teatro*, núm. 3, diciembre, 1978, p. 1.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁶ En 1996 es publicada en forma de libro por el Centro de Estudios sobre Cultura Ncolafita de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Su estudio abarca el teatro entre los nahuas, los mayas y los tarascos. Agradezco a mi colega del CTRU, Sergio López Sánchez, el

reseña aquí por tratarse de una tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas (UNAM), y porque la parte acerca de los nahuas es un compendio acrítico de los estudios ya revisados en el presente trabajo. No obstante, la autora contribuye con el análisis de otros ritos bajo el modelo de Garibay.

Contemporáneo de Hernández, Merino egresó de esa misma licenciatura, titulándose en 1967 con un trabajo sobre el teatro de revista política en México. La mención que aquí se hace del texto de Merino obedece a la amplia difusión que tuvo la revista *La Cabra* y, por ende, su artículo, así como debido a una novedad en torno al tema. El autor da a conocer que los antiguos mexicanos «profesaron una concepción animista de la naturaleza, que los llevó a buscar un origen totémico común, primero en los animales y el maíz, y después, en el sol».¹⁴⁷ Hablar de una «concepción animista», en vez de un revestimiento antropomórfico, muestra una aguda observación y un avance en el reconocimiento de una cultura diferente a la occidental. Así también, comienza a perfilarse un nuevo sentido al concepto de representación, que diluye la barrera entre cultura y naturaleza. Con ello cambiaría la idea de un representar utilizando medios externos, a la manera de indios que «fingen» animales o de deidades «adornadas» con símbolos vegetales o solares.

En 1979, y nuevamente en el contexto de los estudios sobre el teatro novohispano, el investigador teatral Othón Arróniz (1921-1992) da su opinión sobre los antecedentes del teatro evangelizador. En la introducción de su *Teatro de evangelización en Nueva España*, como antecedente de estudio únicamente alude al texto de León-Portilla, tachándolo de optimista. Considera que, en realidad, el contenido de las fuentes en las que se apoya el historiador es insuficiente para demostrar que hubo, entre los antiguos mexicanos, lo que europeos y asiáticos conocían como teatro:

haberme obsequiado el libro.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 1.

Tenía aquel mundo [antiguo] un teatro totalizador, que abarcaba a la comunidad entera en un aspecto monumental de la liturgia prehispánica. Pero aun siendo así no vemos cómo asimilar esta modalidad con lo que desde las antiguas civilizaciones mediterráneas y asiáticas se viene llamando «teatro», o para decirlo escolarmente, con la «mímesis» aristotélica, o imitación de una acción humana, ya esforzada en el drama, ya popular y doméstica en la comedia.¹⁴⁸

En el mismo sentido crítico que Sten y Horcasitas, pero asumiendo la postura de que el teatro debe apearse a la tradición occidental, la principal contribución de Arróniz consiste en poner en el foco de atención la conveniencia de «reflexionar sobre una confusión en el empleo de las palabras: “lo teatral” y “el teatro” propiamente dicho».¹⁴⁹ Concede que nahuas y mayas «conocieron diferentes aspectos de “lo teatral”». Pero ello no significa que hubiese habido teatro. Concluye su deliberación afirmando que «los franciscanos creadores del teatro de evangelización parten, por así decirlo, de la nada».¹⁵⁰

POSTRIMERÍAS DEL SIGLO XX

La década de 1980 fue, en el tema que nos ocupa, un terreno fértil para la formación de estudiosos del teatro, producto del influjo de los profesores de la UNAM: María Sten y Óscar Zorrilla.¹⁵¹ Pocos años después de la publicación del libro de Sten (1974), se le invitó

¹⁴⁸ Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España*, ed. facs., prólogo de Félix Báez-Jorge, Xalapa, Universidad Veracruzana / Gobierno del Estado de Veracruz, 1994, pp. 8-9.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵¹ En 1983, quien esto escribe concluyó la tesis *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*, bajo la asesoría de Sten. Al año siguiente, Óscar Armando García Gutiérrez se tituló con *Los espacios escénicos en Tikal*, asesorado por Zorrilla. Ambos, al finalizar sus estudios en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Otros investigadores formados en esa época son: Domingo Adame, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri y Ricardo García Arteaga.

a conducir el Seminario de Teatro Prehispánico en la Facultad de Filosofía y Letras. Por su parte, una de las características de Zorrilla era su profundo conocimiento de las ideas de Antonin Artaud. Éstas, unidas a la visita de Jerzy Grotowski a México, en 1980, motivaron que al año siguiente se fundara el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas (SIED) de la UNAM. A propósito de su creación, escribió Josefina Brun:

Una de las tendencias más recurrentes en el teatro contemporáneo es la revaloración de todas aquellas formas de dramatización que se encuentran fuera del contexto europeo; ya que en éste, el discurso verbal ha sido el principal componente del espectáculo en su más alta expresión. Desde que Antonin Artaud propugnara por un cambio radical en la razón del ser del drama moderno esa revaloración ha sido [...] lo que ha venido a contribuir a la revitalización de la representación teatral en su totalidad.¹⁵²

El principal propósito que perseguía el SIED era estudiar un nuevo lenguaje teatral mediante el contacto interdisciplinario de ciencias, artes y técnicas, la relación social comunitaria y la revaloración y el uso de las fuentes rituales y populares del teatro tradicional. Este objetivo conjuntaba tres visiones, la de Zorrilla, la de Nicolás Núñez, filtrada por la teorización y la práctica de Grotowski, y la de Gabriel Weisz, enriquecida por las tendencias vanguardistas de Richard Schechner y Victor Turner, conocidas durante sus estudios de maestría en *Performance Studies* en la Universidad de Nueva York, concluidos en 1981.¹⁵³

Como frutos del proyecto del SIED, Gabriel Weisz (1946) escribió varios textos donde vuelca sus reflexiones sobre el rito, en general,

¹⁵² Josefina Brun, «Editorial. Antropología y teatro», en *La Cabra. Revista de teatro*, núm. 33-35, junio-agosto de 1981, s. p.

¹⁵³ Martha Julia Toriz Proenza, «Os olhares do México para o pensamento de Antonin Artaud», en Felipe Monteiro y Antonia Pereira (eds.), *Antonin Artaud e a América Latina*, Brasil, 2018, en proceso de edición.

aunque también se refiere al realizado por los antiguos mexicanos.¹⁵⁴ En los primeros, se evidencia el influjo de Grotowski en el uso del término «parateatral» para denominar manifestaciones cercanas al teatro, pero regidas por parámetros distintos al teatro tradicional occidental. En el artículo de 1983, «Postmodernismo, rito y biología» dice al respecto:

Desde las manifestaciones dadaístas, del viaje de Artaud a la sierra tarahumara hasta los happenings, comienza por sugerirse una actitud de la representación fuera del estricto marco escénico del teatro. Luego de ciertos intentos de incorporar el material ritual al teatro, como el mismo Artaud detalla en sus escritos teórico-prácticos, y los experimentos del Teatro Laboratorio [de Grotowski], se perfila la alternativa parateatral. Esta nueva fuente contiene procesos muy vinculados al legado representacional, como el teatro de la calle, el folklórico y el evento dramático que asume técnicas circenses. Paulatinamente, el enfoque se vuelca sobre un trabajo interno. Dentro de la parateatralidad se da el fenómeno del evento sin público y sin teatro. Estos primeros experimentos se desarrollan por miembros del Teatro Laboratorio, con un grupo de gente alejada del contexto del teatro profesional y bajo la supervisión de Grotowski.¹⁵⁵

En enero de 1984, los integrantes del SIED¹⁵⁶ organizan la exposición *El cerebro ritual*, donde muestran los avances de su investigación. En el documento explicativo, Weisz sintetiza la definición de «pa-

¹⁵⁴ Cf. Gabriel Weisz, «Postmodernismo, rito y biología», en *Escénica. Revista de teatro de la UNAM*, núms. 4-5, septiembre, 1983, pp. 5-9; «El cerebro ritual», en *Escénica. Revista de teatro de la UNAM*, núm. 10, enero-marzo de 1985, pp. 3-15; «La piel mágica de los dioses», en *Escénica. Revista de teatro de la UNAM*, núm. 12, diciembre de 1985, pp. 44-47, y *El juego viviente. Indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*, México, Siglo XXI, 1986.

¹⁵⁵ G. Weisz, «Postmodernismo, rito y biología», p. 8.

¹⁵⁶ Coordinación general del proyecto: Óscar Zorrilla, Gabriel Weisz, Eugenia Lizalde; integrantes: Elsa Colmenares, Gabriel Labastida, Patricia Argomedo, Estela Enríquez; asesores: Jaime Litvak, Luis Vargas (antropología); Alfonso Gárabez, Alejandro Bayón (bioquímica); Timothy Knab (etnobotánica). Datos registrados en G. Weisz, «El cerebro ritual», p. 15.

rateatral» como «el fenómeno espectacular que ocurre fuera del escenario tradicional, posee sus propios instrumentos, técnicas y espacios». ¹⁵⁷ Dado que este concepto guarda estrecha relación con el «trabajo interno», es decir, fisiológico, el foco de atención de Weisz se concentraría en la anatomía del cerebro.

En el texto hecho a propósito de la exposición mencionada se declaraba que, con base en la neuroanatomía, se trataba de explicar los impulsos que determinan el comportamiento ritual. Los miembros del seminario entendían el cerebro ritual como un modelo hipotético que expresa los actos vinculados a la magia (chamanismo) y a los ritos sagrados. Su propósito era «abrir un área de la investigación representacional que analice los principios rituales de los cuales surgió el teatro, para establecer un modelo que nos permita proponer la idea de que este teatro es, ante todo, un proceso de trabajo interno, lo cual nos llevará a enriquecer constantemente el área práctica de la actividad parateatral». ¹⁵⁸ El último enunciado de la cita nos hace ver que en esos momentos era importante la investigación teórica en su íntima relación con las prácticas que los miembros del SIED realizaban. Quizá por esa razón Weisz deja de hablar de parateatralidad en su libro de 1986, *El juego viviente*, cuando hacía tiempo que se habían dejado de hacer las prácticas de trabajo interno. En dicho libro agrega los enfoques de la biología y la antropología, a los saberes de su formación en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro y los de la maestría. Aun cuando el interés sustancial en el libro es el objeto lúdico, ¹⁵⁹ su trabajo será

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 3. El estudio del ritual a partir de las funciones cerebrales también fue del interés de Grotowski, en la etapa final de su trabajo, y de Victor Turner: «Like Grotowski, Turner sought an "objective" basis for ritual—not in survivals of ancient performances but in brain structure and function», en Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Nueva York, Routledge, 2002, p. 245.

¹⁵⁹ Weisz abunda en la importancia que Schechner daba al juego: «A tentative definition of performance may be: *Ritualized behavior conditioned/permented by play*», Richard Schechner, «Drama, Script, Theatre, and Performance», en *The Drama Review*, vol. 17, núm. 3, septiembre de 1973, p. 29.

importante para futuros estudios por su aplicación del término «representación» y su derivado «representacional». Este último fue pospuesto, como adjetivo, a la palabra «evento», un término muy usado por Schechner y Turner, en el ámbito de los *Performance Studies* —que Weisz traduce como el «estudio de la representación»— que recuerda la concepción del teatro como acontecimiento, mencionada por Sten. Así, la investigación dedicada a estudiar el evento representacional «abarca eventos populares, rituales, actividades dramáticas y lúdicas; también incluye aspectos de la conducta animal en tanto explique transformaciones en la estructura representacional».¹⁶⁰

Sin embargo, lo «representacional», como lo usa Weisz, no sólo parece derivar de los estudios del performance —como hoy día se denominan en el mundo de habla hispana a los *Performance Studies*—; el término también indica una filiación con la Teoría Representacional de la Mente, dentro del campo de lo que después se conocería como las ciencias cognitivas.¹⁶¹ Esto es patente cuando habla del mimetismo efectuado por las neuronas. De acuerdo con lo expresado por Weisz, antes de existir una conceptualización se elabora un percepto:¹⁶² se percibe un objeto externo y las neuronas construyen un objeto mental, copia del que se percibe; desde allí inicia la actividad de representación: en la mente nos representamos cosas mediante un proceso de copia, simulación o imitación que

¹⁶⁰ G. Weisz, *El juego viviente. Indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*, p. 47. Esta caracterización coincide con la postulada por Schechner en la década de 1960 acerca de los estudios del performance, los cuales abarcan «no sólo las artes escénicas, sino también los actos rituales, eventos deportivos, actuaciones de la vida cotidiana y juegos de diverso tipo», Antonio Prieto y Martha Toriz, «Performance: entre el teatro y la antropología», en *Diario de campo*, núms. 6-7, enero-abril de 2015, p. 24. Para el ámbito animal cf. R. Schechner, *op. cit.*, pp. 28-31.

¹⁶¹ Véase Marco Fierro, «El desarrollo conceptual de la ciencia cognitiva. Parte I», en *Revista Colombiana de Psiquiatría*, vol. 40, núm. 3, 2011, p. 524.

¹⁶² El objeto tal como lo percibe el sujeto. «El percepto primario es el objeto mental cuya actividad y grafía se determinan por la interacción con el mundo externo. La gráfica neuronal que se le asocia debe su existencia al hecho de estar en directa relación con el objeto externo», Jean-Pierre Changeux, «Les objets mentaux», *L'homme neuronal*, p. 174, citado por G. Weisz, *op. cit.*, p. 23.

hacen las neuronas.¹⁶³ Sobre estas bases se establece que lo representacional está presente y es un factor común desde su origen en un proceso mental biológico, hasta en una objetivación compleja como lo es una representación teatral:

En el ser humano el mimetismo toma varias formas, que van desde la incorporación de aspecto y conducta animal hasta el simulacro de personalidades que gozan de alta jerarquía tanto en tribus aborígenes como en la sociedad actual; evidentemente se incluye la representación que entre un sinnúmero de manifestaciones se expresa a través del teatro.¹⁶⁴

Los estudios de Weisz y su corpus conceptual merecerían una profundización y una extensión que no es posible en los límites del presente trabajo. Por tanto, se expondrán sumariamente algunas de sus principales aportaciones en lo tocante a nuestro tema. En cuanto al abordaje teórico, destaca el emprender una investigación que incorpora las proposiciones más recientes en torno del ritual. De hecho, si bien parece retomar ideas que Schechner pergeñaba en la década de 1960, las desarrolla con base en sus propias hipótesis y casi paralelamente a las inquietudes de Victor Turner. A esto se aúna, por un lado, el carácter interdisciplinario del enfoque de Weisz, al elegir las indagaciones más avanzadas que se tenían en las ciencias cognitivas.¹⁶⁵ Éstas buscan integrar «las ciencias naturales, las sociales y las humanísticas. En sus bases epistemológicas encontramos la disolución de la dicotomía cuerpo-mente. Se entiende al ser humano, en su complejidad, como un proceso evolutivo con dos mecanismos de adaptación, la evolución biológica y el conocimien-

¹⁶³ M. J. Toriz Proenza, *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta tóxcatl celebrada por los mexicanos*, México, INBA/CITRU, 2011, p. 54.

¹⁶⁴ G. Weisz, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁵ Las ciencias cognitivas mantienen un diálogo interdisciplinario. La bibliografía de Weisz contiene fuentes de las siguientes disciplinas: etología y ciencias biológicas, primatología, antropología física, neurofisiología, música y terapia, psicología, etnobotánica, cibernética y matemáticas, historia y arqueología, antropología del juego, etnología, estudios del performance, teoría del juego, mitología y religión y literatura.

to, ambos integrados en la emoción, desde las moléculas hasta la acción estética».¹⁶⁶ Por otro lado, su acercamiento a los estudios del performance y la introducción de la «teoría de la representación» en México, en un momento en que la literatura respectiva era difícilmente asequible, como lo fue durante todo el siglo xx.

Otro aporte está en el análisis de objetos y símbolos presentes en el evento. Con base en su marco teórico, tan vasto por interdisciplinario, borra la brecha entre elementos externos y su significado interno porque rompe con la dicotomía naturaleza-cultura, propia de nuestro contexto de raciocinio occidental: «Es así como, a través de una intensa presencia en la actividad introspectiva, se aniquilan las divisiones entre lo que está “adentro” y lo que está “afuera”».¹⁶⁷ Para el entendimiento de un objeto de estudio que se encuentra en un contexto vital tan ajeno al del estudioso, propone una serie de conceptos que buscan conciliar el mundo ritual sacro con las posibilidades de su estudio. Por ejemplo, para comprender la inexistencia de una separación entre cultura y naturaleza, sugiere el concepto de «terreno transicional», «que en su aspecto más rudimentario pudo funcionar como prototipo de la brecha necesaria para el desarrollo de actividades rituales».¹⁶⁸ Este terreno transicional lo ocuparían los elementos externos vinculados al significado (real y simbólico) de sus características, como: ubicación, temporalidad, actividad, interacción, modo de operar en la percepción y los estados psicosomáticos.

Aun cuando no menciona el término «*ixiptla*» —y se abstiene de usar los vocablos «representante» o «actor», optando por «participante», «intérprete», «actuante» o «individuo que representa»—, Weisz brinda las características de la persona que encarna a una deidad la cual, en un proceso mimético de rasgos perceptuales muy complejos,

¹⁶⁶ M. J. Toriz Proenza, «Las ciencias cognitivas en los estudios del teatro y el performance», en *Cátedra de Artes*, núm. 15, 2014, p. 65.

¹⁶⁷ G. Weisz, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 69.

...se deja poseer por una manifestación extraña para capturar mejor una energía [...] imita las acciones del dios y se entrega a un acto de comunión orgánica con el mismo. Su cuerpo se dispone a sentir la presencia del dios; el cuerpo es el escenario sensorial donde el dios-modelo puede activarse. Ésta es una forma de transferir atributos de la deidad a la dimensión humana.¹⁶⁹

En ciertas ocasiones festivas, como en el mes *tlacaxipehualiztli*, dedicado al dios Xipe Tótec, el individuo sacrificado era desollado y su piel portada por otro individuo, quien experimentaba un estado de posesión. Al respecto dice Weisz:

Parece existir un paralelismo entre el oficiante enmascarado y el que ocupa su cuerpo con la piel del sacrificado, ambos buscan incorporar el estado de posesión. En esta actividad se presenta el agente mimético como esencia que nutre al que se disfraza, en tanto que el disfrazado nutre al dios que representa.¹⁷⁰

Otro rasgo del *ixiptla* se presentaba en la existencia cíclica de los dioses: los «hombres que los representaban [en la occisión ritual] con su muerte permitían el renacimiento de sus divinidades».¹⁷¹ Éstas también podían ser representadas, en algunas fiestas, por una imagen elaborada de un material comestible; en un momento del rito, la estatua era desmembrada y sus pedazos, digeridos. Así, «a través de este recurso [el participante] vitaliza a la deidad dentro de su propia naturaleza. El oficiante, a través del rito, lleva a su organismo todo el drama de la deidad en el contexto de esta forma de representación».¹⁷² De esta manera observamos que, de acuerdo con el marco teórico empleado por el autor, el concepto de «representación» desborda la idea de la apariencia

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷² *Idem.*

externa englobando el organismo y el que Weisz llama «mimetismo psíquico».

También confiere a la danza y el canto un sentido distinto al que hemos observado en otros autores. Pone su atención en la manera en que podrían haberse percibido formas, sonidos y espacios:

La música va aumentando en intensidad hasta tornarse francamente envolvente; las sustancias aromáticas invaden los sentidos; los movimientos, que realizan los danzantes, cubren los espacios con el propósito de saturarlos con significados sacros; los edificios consagrados a las deidades revelan volúmenes y trazos geométricos que impresionan a los seres humanos y a sus dioses; en conjunto se puede concebir la suma de estos elementos como la magnificación de la conducta sagrada o la extensión visible del cuerpo humano en su hábitat.¹⁷³

En *Palacio chamánico* (1994), Weisz reemprende su acercamiento al ritual, modificando su propuesta de la teoría de la representación, al retomar un término que define su carácter: teoría de la representación *etnodramática*. Tal modificación obedece, probablemente, a que delimita su estudio a las fiestas y los rituales étnicos, a diferencia de la primera exposición de la teoría en *El juego viviente*. El análisis etnodramático, dentro de un proyecto que denomina antropología del conocimiento,¹⁷⁴ aborda «aspectos de la representación que no contempla[n] los estudios teatrales que incluyen fiestas y rituales de distintas etnias».¹⁷⁵ La antropología del conocimiento que Weisz

¹⁷³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁴ Que se ocupa de las soluciones imaginarias para explicarse la formación del mundo, del universo y de los rituales insertos en las grandes culturas antiguas.

¹⁷⁵ G. Weisz, *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, México, UNAM/Gaceta (Escenología, 31), 1994., p. 29, n. Victor Turner había usado el término etnodrama con una connotación diferente, refiriéndose a la manera en que el teatro puede ayudar a la investigación antropológica. Se trataba de que los antropólogos actuaran dramatizaciones usando sus descripciones etnográficas a manera de guion dramático, para comprender mejor su objeto de estudio (Victor Turner, *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1982, pp. 99-100). El término sigue usándose en el mundo angloparlante con respecto al teatro basado en datos reales, como el teatro documental,

propone, implica un esfuerzo por comprender esa otredad de la cultura mesoamericana fuera de los marcos occidentales.¹⁷⁶ En *Palacio chamánico* se aparta de la teoría del performance, mantiene una cercanía con la antropología, la etología, la cibernética y la historia —de ésta, principalmente los estudios de Alfredo López Austin—, e incorpora, entre otros autores, a Gregory Bateson, un epistemólogo con ideas iniciales hacia los sistemas complejos.

El avance de sus exploraciones permite que su acentuación sobre lo corporal, enmarcado por el pensamiento artaudiano, incida en la teoría de la representación etnodramática. Dice Weisz: «Las experiencias de Artaud con los tarahumara abren un horizonte del pensamiento mágico y una red de convergencias entre el cuerpo y el entorno, ello nos obliga a meditar sobre un organismo mental que incorpora el lenguaje de la naturaleza a nuestra sustancia humana».¹⁷⁷ De acuerdo con su interpretación de las ideas del pensador francés, Weisz formula el concepto de «endocorporalidad» para denotar «un proceso deliberado para establecer vínculos con las partes operativas y funcionales de un cuerpo imaginario».¹⁷⁸ Con ello hace referencia a un contexto ritual, donde el cuerpo de una persona debía funcionar como receptáculo divino, el individuo se despojaba del cuerpo racional que utiliza en la cotidianidad, para poseer un cuerpo mágico que unifica naturaleza y cosmos. «La *endocorporalidad* es un procedimiento chamánico [...], un procedimiento de apropiación con que el individuo puede introducirse en varios cuerpos, de tal manera que hace relativo el absoluto determinismo de un cuerpo».¹⁷⁹

Profundiza en el concepto de «plan maestro» —ya definido en su anterior libro— aplicado a la secuencia procesual del ritual, habla

el periódico viviente y algunas formas de teatro aplicado. También se le llama etnoteatro.

¹⁷⁶ En ese sentido, la antropología del conocimiento es «un proyecto político; a saber: la oposición contra cualquier centralización, expresada en la tendencia a privilegiar nuestra cultura por encima de cualquier otra», G. Weisz, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 35.

de una noción diferente a la de una secuencia dramática dividida en actos o con una estructura similar a lo que se conoce por teatro en el ámbito hegemónico occidental. Contrario a cualquier visión simplista o reduccionista del ritual sagrado, este plan maestro pone en relación el pensamiento mítico, la biología corporal, la extra-cotidianidad espacial y temporal, la reglamentación sagrada, las condiciones ambientales del individuo y «al protagonista del rito que puede ser el chamán o el curandero».¹⁸⁰ Es decir, se trata de un sistema complejo y de una filosofía «donde se alojan grandes modelos del pensamiento que afectan la totalidad de la conducta mágica y ritual».¹⁸¹ El fundamento del plan maestro es la cosmovisión mesoamericana basada en una dualidad que incluye un esquema somático. Esto es, pares opuestos y complementarios, como cielo-tierra, calor-frío, luz-oscuridad, hombre-mujer, fuerza-debilidad, arriba-abajo, lluvia-sequía,¹⁸² permean todos los ámbitos vitales y tienen una resonancia importante en el cuerpo.

Dos años antes de que saliera a la luz *Palacio chamánico* de Weisz, el especialista en literatura náhuatl Patrick Johansson (1946),¹⁸³ publicó en 1992 una antología titulada *Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*. En el estudio introductorio parte de afirmar la existencia de una analogía estructural entre lo que los antiguos mexicanos veían en la naturaleza y su pensamiento mágico. Dicha analogía conduce hacia un comportamiento teatral que se objetiva en los ritos:

[En el México antiguo] las entidades constitutivas del universo están relacionadas entre sí por una analogía estructural, visible o no, que instaure, por una parte, el pensamiento esencialmente mágico del hombre

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸² Weisz refiere al capítulo «La cosmovisión», del libro de Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1980, p. 59.

¹⁸³ La presente es una reelaboración, acorde con el contexto actual, de lo escrito sobre este autor en M. J. Toriz Proenza, *Teatralidad y poder en el México antiguo*, pp. 59-61.

prehispánico y, por otra, induce el comportamiento altamente teatral de los individuos en un mundo donde toda acción puede, a través de la irradiación simpática, contagiar los sectores más diversos de la realidad.¹⁸⁴

A partir de ahí realiza un análisis de lo que denomina la «teatralidad del ritual prehispánico» (se recordará que Arróniz había anotado que no es lo mismo «lo teatral» que el «teatro»). En un principio, Johansson pone atención en las formas, ya que trata de demostrar una teatralidad en la objetivación del pensamiento análogo de los antiguos mexicanos. De ahí que, de cierto modo, concordaría con Weisz¹⁸⁵ al decir que el nativo buscaba al principio, en los escenarios naturales «establecer una analogía entre el mundo natural y las formas esbozadas por él. Es decir, los primeros ritos serán esencialmente *miméticos*, ya que buscarán imitar las manifestaciones naturales según el cuadro cultural del grupo».¹⁸⁶ Entre los ejemplos que da para ilustrar esto, cita la descripción de Diego Durán sobre la manera en que era ataviada una mujer que encarnaba a la montaña Iztaccíhuatl, venerada como deidad: «el mismo día de la fiesta de esta diosa, vestían una india, esclava y purificada en nombre de este ídolo, toda de verde, con una corona o tiara en la cabeza, blanca, con unas pintas negras, para denotar que la Sierra Nevada está toda verde, con las arboledas y la coronilla y cumbre, toda blanca de nieve». Y enseguida menciona: «La futura víctima encarnaba verdaderamente la montaña con los jeroglíficos indumentarios representativos de la mujer blanca en un ritual sumamente teatral que la conducía al sacrificio».¹⁸⁷ Posteriormente vincula las formas a la carga simbólica que éstas entrañaban:

¹⁸⁴ Patrick Johansson, *Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Teatro mexicano. Historia y dramaturgia, 1), 1992, p. 13.

¹⁸⁵ Hay otros puntos de contacto entre Johansson y Weisz que no es posible desarrollar aquí. De manera hipotética considero que la semejanza entre ambos obedece a un sustrato común de la teoría literaria estructuralista, aun cuando dialogan con otras disciplinas; mucho más Weisz que Johansson.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 16.

Las encrucijadas fundían en un punto neurálgico las fuerzas simbólicas cardinales de los caminos. Las diosas *Cihuapipiltin*, númenes de las mujeres muertas en partos, habitaban estas encrucijadas de caminos donde se les rendía culto. Estas mujeres eran asimiladas a los guerreros y se les enterraba allí precisamente: «No la enterraban en su casa, sino que la enterraban en el camino. La enterraban en una encrucijada. La embestían, la atacaban e iban gritando cuando la llevaban». En el marco escenográfico del encuentro de caminos, en este lugar donde convergen las fuerzas cósmicas del universo, se realiza un combate ritual entre los guerreros que buscan agredir a la difunta y sus defensoras que los mantienen a distancia, todo esto realizado con un lujo de bélica teatralidad.¹⁸⁸

Sin poder sustraer nuestras observaciones del marco referencial que nos impone la cultura a la que pertenecemos, como seres históricos que somos, de la misma manera entre quienes han establecido una analogía entre teatro y rito surge inevitablemente la comparación de lo otro con lo conocido. Así, este autor, al hablar de los preparativos para un ritual, dice:

Estas prácticas propedéuticas tienen paralelos hoy día en el teatro occidental, cuando ciertas compañías establecen periodos previos a la obra durante los cuales los actores se mezclan con los espectadores buscando una homogeneidad espacio-temporal entre la escena y el público, entre los integrantes de la ilusión teatral y los que vienen del mundanal ruido. El caso es aquí algo distinto puesto que la vida cotidiana mexicana está impregnada de religiosidad. Pero aun así, el ayuno y la penitencia permiten la integración plena tanto de los espectadores como de los participantes al tiempo-espacio ritual.¹⁸⁹

La comparación se hace considerando que hay diferencias culturales que determinan el carácter y el propósito de manifestaciones que

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

las hacen tener un significado, propio de las cosmovisiones que las producen.

LA MIRADA A LA ANTIGÜEDAD MEXICA EN LOS INICIOS DEL SIGLO XXI

El análisis crítico que comenzó a hacerse en el siglo xx y la construcción teórica hacia la que se avanzó, repercuten en el siglo xxi con una base importante en la interdisciplinariedad. Ésta resulta indispensable para estudiar, en general, el hecho escénico y, en particular, aquel que tenía lugar entre los antiguos mexicanos; lo cual se debe a su inherente complejidad. Hoy día tienden a dialogar fructíferamente dos campos de estudio que en sí mismos conjugan varias disciplinas: la teatrología y los estudios del performance.¹⁹⁰ Quien esto escribe concluyó en 2006 la tesis de doctorado en Historia, titulada *Los significados de la fiesta tóxcatl*,¹⁹¹ donde se intenta reunir ambas perspectivas, ya que el análisis:

...se vale de la teatralidad como herramienta metodológica para abordar los rituales prehispánicos, concretamente la fiesta tóxcatl de los mexicas. La autora se cuida de afirmar que los mexicas hacían teatro más bien, le interesa analizar cómo se valían de ciertos recursos de lo que actualmente identificamos como «teatralidad», es decir, «el conjunto de códigos visuales y auditivos espectaculares para crear un efecto tal que el mensaje fuera percibido a través de los sentidos y el ritual lograra la eficacia buscada». Toriz sostiene que son justamente los recursos «teatrales», como el manejo del disfraz, la representación icónica de [una deidad], y el despliegue espectacular de signos en espacios específicos ante un público, los que hacen que un ritual adquiera eficacia en la legitimación del orden imperante. Para comprobar

¹⁹⁰ Cf. A. Prieto y M. Toriz, *op. cit.*, pp. 22-31.

¹⁹¹ Tesis publicada con el título de *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta tóxcatl celebrada por los mexicas*.

su hipótesis, la investigación de Toriz se valdrá no sólo de la teoría de la teatralidad social, sino de la teoría del performance en su vertiente antropológica. Y es que, más allá de las clasificaciones del fenómeno como «teatro», «rito» o «espectáculo», nos hallamos con su dimensión *performativa* (o [...] *performática*), es decir, la actuación dirigida a un *hacer* que transforma nuestra manera de percibir la realidad.¹⁹²

Después de ver cómo, a lo largo de la historia, se han captado las acciones presentadas ante espectadores en el México antiguo, advertimos tres grandes fases. La primera corresponde a los cronistas que recopilaron la información por haber aún presenciado algo de lo descrito y por testimonios de quienes fueron partícipes. Una segunda fase la constituyen los autores que escribieron con base en códices y crónicas que los religiosos y los soldados españoles realizaron. Una tercera, cuando emergen los estudios teatrales que examinan críticamente y proponen categorías conceptuales. En ese trayecto se han visto las diversas formas de nombrar lo que durante dos siglos se denominó, con toda conciencia, «teatro prehispánico», desde Clavijero (1779) hasta Merino Lanzilotti (1979), sin contar que desde antes de consumada la Conquista ya se hacía referencia al vocablo «teatro». A mediados de la década de 1970 hubo un breve periodo de transición, mientras en el medio académico mexicano dedicado a los estudios teatrales, se asentaba el cambio paradigmático mencionado en la introducción de este trabajo. Es decir, en tanto se decantaba la concepción del hecho escénico que tiene lugar durante la interacción de ejecutante y espectador, donde ambos contribuyen simultáneamente a la creación del suceso.

La revisión historiográfica nos ha permitido ver nuestro objeto de estudio desde diferentes ángulos y, en consecuencia, los aspectos susceptibles de rescatar, de un fenómeno demasiado alejado en el

¹⁹² Antonio Prieto Stambaugh, «¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance», en Domingo Adame (coord. y ed.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2009, p. 121.

tiempo y de nuestra forma de pensar. A la luz de dicha revisión se puede inferir lo siguiente. Los diversos espectáculos que como tales fueron vistos o recopilados en el siglo XVI, no admiten un encasillamiento en la categoría de teatro. Empero sí contenían varios rasgos que pudiéramos identificar bajo esa etiqueta, sobre todo los elementos superficiales, externos: un espacio y un tiempo delimitados y fuera de la cotidianidad, lugares para la formación y el entrenamiento de los ejecutantes, especialistas que se ocupaban tanto de la enseñanza como de cuidar la correcta ejecución, portación de atuendos y accesorios específicos, presencia de ejecutantes y espectadores, ornamentación y disposición de un espacio determinado, y ensayos previos a la presentación pública. Estos componentes externos van indisolublemente vinculados a la cultura de donde provienen; de ahí que se imposibilite aprehenderlos desde nuestra común noción de teatro.

La diferencia entre lo que se puede observar a simple vista y los significados que tenían en ese otro universo, fue paulatinamente percibida por varios de los estudiosos conforme se adquirían conocimientos en varios campos disciplinarios. Uno de los aspectos más problemáticos surge cuando pensamos que, si una persona ha sido cuidadosamente entrenada y luego caracterizada para realizar acciones que corresponden a algo o alguien ajeno a esta persona, es un actor que *finje*, aparenta o representa un personaje. Es decir, cuando consideramos el teatro como un espacio de ficción. Esto también se relaciona con nuestro concepto de «representación», al que oponemos el de «presentación». En el mundo mesoamericano no existía este binarismo; era inconcebible, así como en las fiestas tradicionales mexicanas, principalmente las de comunidades de pueblos originarios. Del mismo modo que tampoco se entendía que pudiera haber algo como una diferencia entre cultura y naturaleza; seres humanos, dioses,¹⁹³ animales, objetos y el entorno, tenían las

¹⁹³ Por ejemplo, sobre la relación con los dioses: «[El hombre] ofrece bienes y servicios a los seres de éste y otro mundo, y trata de permutar y contratar con ellos. Previamente les atribuyó las

mismas facultades anímicas: hablaban, escuchaban, sentían, trabajaban, se alegraban, se enojaban, etc.¹⁹⁴ Por tanto, nos corresponde aceptar algo dicho por Weisz:

Vamos a considerar que el factor de diferencia [...] es una entidad que llamamos «el otro». Este «otro» representa no solamente un individuo distinto, sino una manera que nos resulta ajena porque no tenemos los referentes culturales que nos permiten apropiarla. El concepto de diferencia resulta básico porque es a través del mismo que nos percatamos de factores que no van a resultar semejantes a nuestros cuerpos y a nuestras mentes.¹⁹⁵

Se elige esta cita como un apoyo para la argumentación sobre la otredad y la comprensión de lo diferente y, además, para observar la inserción de la palabra «representa». El autor la emplea en cuanto va acorde con la «teoría representacional» que construyó, probablemente, combinando la traducción de *performance theory* (y *performance studies*) con la teoría representacional de la mente, que en su momento comentamos. Desafortunadamente, la aplicación de sus conceptos fue eventual, debido a la fuerte resistencia que al transcurrir el tiempo ha operado en la aplicación de «performance»¹⁹⁶ y «representación».¹⁹⁷

capacidades de percepción, intelección, volición y agencia, junto con las necesidades, apetencias y sentimientos propios de los seres sociales humanos. En otras palabras, los convierte en personas», Alfredo López Austin, «Rasgos de la tradición religiosa mesoamericana», en Félix Báez-Jorge e Isabel Lagarriga Attias (coords.), *Los rumbos del pensamiento. Homenaje a Yólotl González Torres*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015, p. 42.

¹⁹⁴ Gabriel Weisz lo dijo de esta manera: «[Los pensadores nahuas] consideraban la existencia de una materia anímica manipulada por los dioses; desde que la persona comenzaba a respirar, adquiría una fuente de energía», G. Weisz, *Palacio chamánico*, p. 63. «[Hay] una serie de pautas que homologan la materia anímica del hombre, de la piedra y del animal [...]», *ibid.*, p. 64.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁶ Empleamos este término, no en el sentido de un «performance artístico» o «arte acción» —el cual constituye sólo uno de los objetos de interés de los estudios del performance—, sino en el que se explica en la cita incluida a continuación.

¹⁹⁷ También es de lamentar que, en 2012, el Fondo de Cultura Económica haya publicado el libro de Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, como *Estudios de la representación. Una*

...uno de los términos más socorridos para traducir *performance* ha sido el de «representación» [...], pese a que está lejos de abarcar la riqueza de *performance*, pues se asocia con la dimensión mimética del teatro y con el mecanismo semiótico del significante que depende de un referente externo para cobrar significado. El *performance* como campo de estudios analiza fenómenos de representación estética y social, pero va más allá al interesarse en actos tanto corporales como verbales con la capacidad de transformar realidades, (des)construir identidades, imponer o bien subvertir un orden de las cosas. [...] Traducir *performative* por «representacional» le roba al primer término su aspecto realizador y transformador, así como su carácter de acontecimiento. El *performance* guarda una relación amor-odio con la representación: la comprende, y a la vez la rebasa.¹⁹⁸

Debemos tomar en consideración que Weisz introdujo a México las primeras nociones de los estudios del *performance*. Asimismo, que en los textos de su autoría, aquí registrados, explica en nuestro idioma el sentido que se les debía dar, de acuerdo con su propia interpretación y con la orientación de su investigación original. Por las razones aludidas, desde el campo de la teatrología optamos por emplear el término «hecho escénico»,¹⁹⁹ en cuanto se trata de una acción puesta o dispuesta para ser vista;²⁰⁰ o bien, nombrar el fenómeno al que nos referimos: celebración religiosa, ritual, fiesta y sus sinónimos.

introducción. Todos los derivados de «representar» se encuentran en el interior del libro, con lo cual se desvirtúa su contenido. La crítica a esa anomalía puede verse en Antonio Prieto Stambaugh, «¿Traducir *performance*? La representación subvertida», en Adriana Guzmán, Rodrigo Díaz Cruz y Anne Johnson (coords.), *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder*, México, UAM/INAH/Juan Pablos, 2017, pp. 31-55.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹⁹ Cf. Erika Fischer-Lichte, «La teatrología como ciencia del hecho escénico», en *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vols. 4-5, núms. 7-8, diciembre de 2014-agosto de 2015, pp. 8-32.

²⁰⁰ Una significación similar tiene el vocablo «espectáculo», excepto que su disposición es aleatoria, es decir, puede no ser intencional.

Tal hecho escénico era performativo porque, al efectuarlo, se realizaban acciones más allá de lo que podrían mostrar unas imágenes a simple vista. Las celebraciones religiosas no sólo mostraban el *ethos* (concepciones, valores, principios, creencias, carácter, reflejados en la forma de vida) del pueblo, sino que el *ethos* se vivía y se construía en el aquí y ahora de cada acción ritual y, a su vez, repercutía en la cotidianidad. En este sentido, cabe recordar las plataformas o *momoztli*, que en su momento destacamos como lugares de visibilidad.

El historiador Guilhem Olivier, en su estudio sobre los espacios de culto al dios Tezcatlipoca, hace notar la manera en que, eventualmente, los nahuas, informantes de Sahagún, mencionaban el *momoztli*: «en todas partes, ellos elevaban su “lugar de visión” [*ichial*], el montículo (*momoztli*), en las rutas, en los cruces de caminos».²⁰¹ Este autor relaciona la palabra *ichial* o *ichiel* con el *tlachialoni* o *tlachieloni* de Tezcatlipoca, un instrumento óptico que el dios portaba en una de sus manos, a manera de cetro. Este aparato «Tenía un disco de oro, perforado, tras el que [algunos dioses] escondían el rostro y veían por el agujero».²⁰² Aun cuando otros dioses —muy pocos, en comparación con el numeroso panteón náhuatl— podían llevar un *tlachialoni*, este elemento era característico de Tezcatlipoca, pues ilustraba uno de sus atributos para el poder de la visión. Al ser esta deidad quien observa todo lo que ocurre en el mundo terreno, éste se convierte en un escenario donde se observa el actuar de todo lo existente.

En uno de los discursos que los sacerdotes dirigían a este dios en la entronización de un gobernante, se decía: «nosotros los hombres somos vuestro espectáculo o vuestro teatro de quien vos os reís y os regocijáis».²⁰³ De manera que, desde una perspectiva religiosa —es decir, ideológica y política— el mundo entero se

²⁰¹ *Códice florentino*, III, 12, citado por Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, trad. Tatiana Sule, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 310.

²⁰² Josefina García Quintana y Alfredo López Austin, «Glosario», en B. de Sahagún, *op. cit.*, p. 909.

²⁰³ B. de Sahagún, *op. cit.*, tomo 1, p. 317.

concebía como un escenario. De ahí que el *momoztli* era sólo uno de los múltiples recursos para dar visibilidad al poder y otorgar modelos de conducta y virtudes; así también para reafirmar la memoria histórica, la identidad cultural y la cohesión social. Por ese motivo, el «teatro» de los antiguos mexicanos era la escenificación de su propia cultura. Puesto que la actuación que se ponderaba era el obrar con rectitud, las escenificaciones tendían a un carácter didáctico, moral y ético.

Otro aspecto que se percibió a lo largo de este escrito es que en el México antiguo no había distinción entre danza, canto, música y la sucesión de acciones escénicas, ya que era un hecho escénico integral; que nosotros tendamos a la clasificación se debe a la parcelación de quehaceres, de actividades humanas, heredada del Renacimiento europeo. Ya Clavijero, en su intento por catalogar, enfrentó la dificultad para separar dichas actividades, pero fue hasta el siglo xx que se apreció que eran indivisibles. Lo que tal vez podríamos separar es la celebración de dos tipos de hecho escénico, aquel que tenía lugar en el sitio de residencia del gobernante y el que se realizaba públicamente en las magnas fiestas. Ello no significa que podamos afirmar una división entre espectáculos profanos y religiosos, más bien parece haber existido una división entre lo privado y lo público donde siempre estaba presente la creencia religiosa. Lo sagrado concedía toda la gama de sentimientos y emociones, desde llorar hasta reír pasando por el escarnio y la súplica. La confusión que hemos visto en varios autores al apartar los espectáculos para divertimento, del dramatismo de las fiestas donde había sacrificio humano, tiene una relación recíproca con la distinción que hizo Motolinía de dos tipos de baile:

...el uno es *maceualiztli*, y el otro *netotiliztli*. Este postrero quiere decir propiamente baile de regocijo con que se solazan y toman placer los indios en sus propias fiestas, así como los señores y principales en sus casas y en sus casamientos [...]. El segundo y principal nombre de la danza se llama *maceualiztli*; que propiamente quiere decir mere-

cimiento [...]; tenían este baile por obra meritoria, así como decimos merecer uno las obras de caridad, de penitencia y en las otras virtudes hechas por buen fin.²⁰⁴

Así, una y otra información se nutren entre sí y dan como resultado la catalogación errónea de danzas profanas y religiosas. Los componentes del hecho escénico, privado o público, tenían la función de establecer comunicación entre el mundo terrenal y el divino. De forma privada, podían efectuarse en ocasiones celebratorias, como la señalada por Motolinía; de forma pública, se regían por el calendario solar.²⁰⁵ Por parte de los dioses, esa comunicación se efectuaba mediante la palabra, es decir, los dioses «hablaban». En correspondencia, los humanos ofrendaban aquello del agrado de las deidades, inclusive su propio cuerpo y alma, o sea la esencia divina con la envoltura corporal adecuada. De ahí que los cuerpos destinados al sacrificio pasaran por ritos de purificación y fueran ataviados a semejanza de los dioses. Por esa razón, las descripciones que de estos actos rituales hicieron los cronistas novohispanos, refieren a representantes de los dioses, término que puede confundirse con una simulación o la apariencia de un personaje, cuando en realidad constituía un acto de transmutación: los ofrendados se convertían en los dioses mismos y eran tratados como tales.²⁰⁶ Hoy en día, en poblaciones con grupos étnicos o con esta herencia cultural, las ofrendas a los santos (bebida, comida, danza, oración), se consideran como vías de invocación a estos «dioses» impuestos.

El historiador Alfredo López Austin nos ayuda a aclarar el equívoco al decir que una de las ofrendas más preciadas para establecer

²⁰⁴ Fray Toribio de Benavente o Motolinía, *El libro perdido. Ensayo de reconstrucción de la obra histórica extraviada de fray Toribio*, trabajo dirigido por Edmundo O'Gorman, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, p. 622.

²⁰⁵ Este calendario se formaba con 18 meses de veinte días cada uno, más cinco días sobrantes o *nemontemi*.

²⁰⁶ Alfredo López Austin, «Ofrenda y comunicación en la tradición religiosa mesoamericana», en Xavier Noguez y Alfredo López Austin (coords.), *De hombres y dioses*, 2ª ed., Zinacantepec, El Colegio Mexiquense/El Colegio de Michoacán, 2013, pp. 194-195.

la comunicación entre dioses y humanos era la danza en general. Ésta dotaba de una fuerte capacidad expresiva para que el humano funcionara como intermediario entre su mundo y la divinidad: «el sustantivo *netotiliztli* ("baile") y el verbo *itotia* ("bailar") aparecen constantemente en los textos que describen las fiestas religiosas».²⁰⁷ López Austin indica que, en el náhuatl clásico, el verbo bailar es reflexivo, lo que lleva a pensar que *itotia* deriva del verbo *itoa* («hablar»), por lo que «danzar» significaría «hacerse hablar», «hacerse expresar», lo que refuerza la concepción de la danza como intermediación y medio de expresión.²⁰⁸

Bastan estas observaciones para comprender también que el uso de máscaras y «disfraces» estaba estrechamente vinculado tanto a su cosmovisión como a sus creencias religiosas. En cuanto a los divertimentos que ocasionaban la risa del espectador —y participe al mismo tiempo—, se recordará que en el apartado dedicado a los siglos XVI y XVII, se dijo que las fuentes eran claras al indicar que, en las festividades masivas, con tales recreaciones se concluía el ritual con el fin de liberar a los participantes de la impresión causada por el acto sacrificial. Respecto de los divertimentos realizados en celebraciones privadas, aparentemente aislados de un contexto religioso o de connotaciones de fuerte contenido emotivo, la función que muy probablemente tenían era la de agradecer a los númenes, ya sea una victoria guerrera, una abundancia en la cosecha o el otorgamiento de algún otro beneficio; inclusive podemos suponer la risa como vehículo terapéutico o como sonido grato al oído de las divinidades. Por su parte, los «enanos», «bubosos» y «contrahechos», participantes en esas circunstancias, tendrían implicaciones mágicas y religiosas, como se dijo en su momento.

Al final de este recorrido, nos damos cuenta de que los componentes del ritual son constructos culturales que responden a una tradición y a las circunstancias que los van modelando. Dentro de

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 196.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 197.

la estratificación social mexicana, guerreros y sacerdotes eran quienes detentaban los conocimientos indispensables para la buena marcha del universo. El estado de cosas se fundamentaba ideológicamente en la cosmovisión y la mitología. La vía idónea para lograrlo era la religión. Cosmovisión, mitología y religión proporcionaban los modelos del deber ser. Modelos teóricos que quedarían en el nivel de la abstracción, de no ser perceptibles a través de elementos culturales, como la guerra, la retórica, el atuendo, el sacrificio y los rituales.²⁰⁹

En el ritual se objetivaban las ideas, las creencias y las concepciones, y todo lo objetual que contenía se presentaba en acción, en movimiento. A diferencia de la dimensión teórica de la ideología, en donde el orden de las cosas en el universo, las reglas, las normas, sólo se saben o se intuyen, en el ritual se veían, se oían, se palpaban. Los participantes en el ritual ejecutaban acciones: luchar, danzar, portar atavíos, entonar cantos, distribuir bienes, sacrificar. El más pasivo espectador de esos rituales efectuaba acciones: observar, sentir, conmoverse.²¹⁰

El ordenamiento de los componentes de un ritual dirigía su objetivo hacia la sensibilidad, hacia las emociones de todos los presentes. Al hacerlo, también tenía un efecto posterior, es decir, perduraba en los espacios de la cotidianidad. Asimismo, se confirmaba el lugar que cada quien ocupaba en la sociedad, se motivaba a la realización de actividades de acuerdo con esa posición y, finalmente, se continuaba con el mantenimiento de un equilibrio.²¹¹

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. Por lo anterior afirmamos que, en el México antiguo, el ritual en sí, como hecho escénico, constituía la escenificación de la cultura.

²⁰⁹ M. J. Toriz Proenza, *Teatralidad y poder en el México antiguo*, pp. 124-125.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 125-126.

²¹¹ *Ibid.*, p. 126.