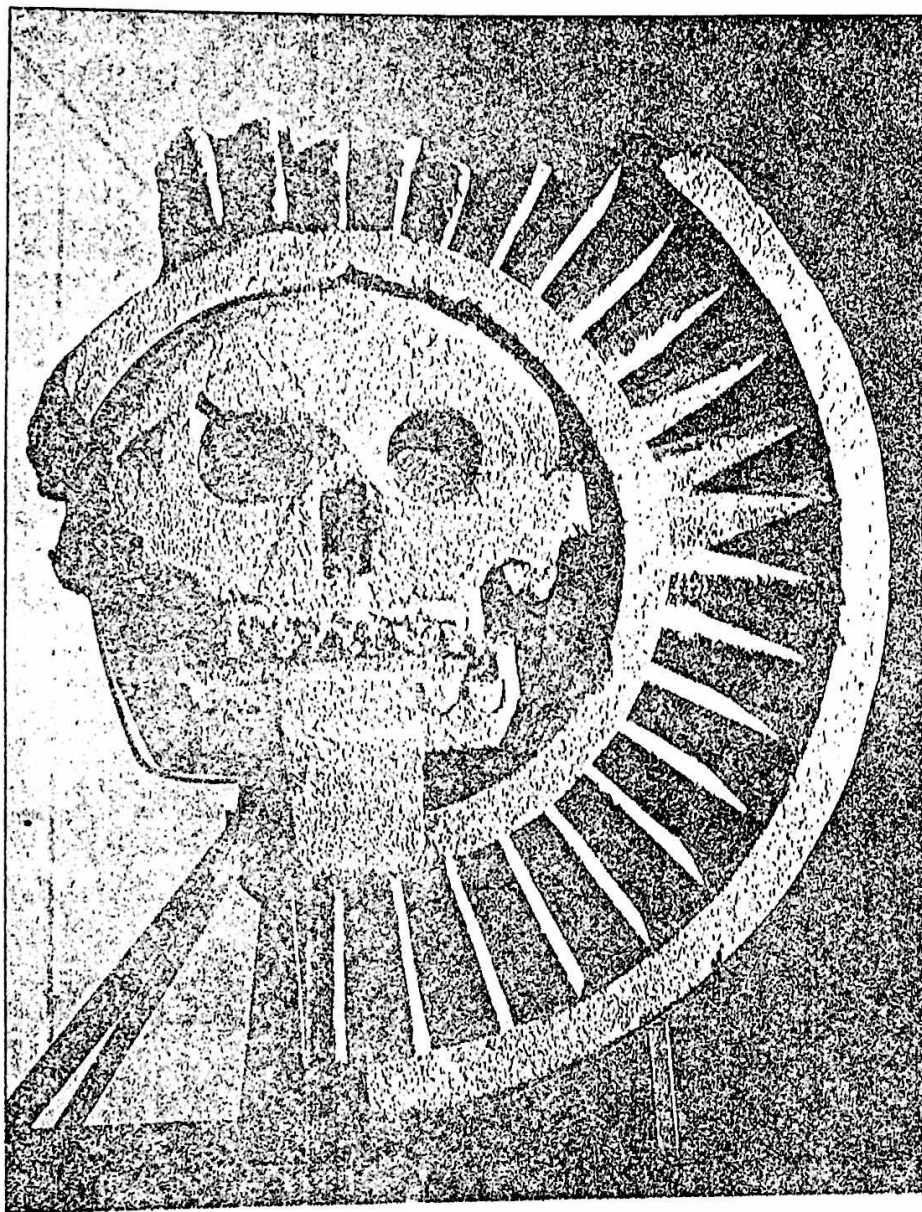




La representación de los mitos

A diferencia de los clásicos griegos, en el teatro prehispánico el concepto del destino individual está subordinado, ya que es el hombre convertido en numen, y no un dios transformado en hombre, su verdadero protagonista.

Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti

El teatro, como fenómeno de comunicación, es una totalidad. Su división en especialidades es meramente teórica. Y solo en

épocas en extremo legalistas se ha intentado su separación en la práctica: en la época romana, *poesis versus mimesis*; y ahora, palabra contra espectáculo. Bien es cierto que la transcripción de sus sistemas de signos, verbal y gestual, a un pantado: literatura y kinetografía, en absoluto indican la inmovilidad de las artes de la representación, sino su mayor complejidad en la cultura. Y son justamente los valores antocentristas, identificados al colonialismo y a las expresiones estéticas académicas y clásicas más desarrolladas con que las clases hegemónicas interiorizan en las masas su también optimista modelo de explotación, lo que como lugar común aceptamos que el teatro, tanto popular como ceremonial, dadas sus profundas raíces étnicas, subvierte.

La propia vanguardia teatral europea, de la patafísica al teatro de la crueldad y del dadaísmo al absurdo, rompe con las pantasmáticas racionalistas; pero únicamente en el plano teórico conceptual, liberando la presencia de otros niveles de comunicación a través del actor, y abriendo el campo a la investigación de lo parateatral. En este ámbito, pues, que la teoría selectiva de los géneros, se ofrece instrumentos de análisis precisos como las teorías de los factores motores, la lingüística, la semiología, y las interpretaciones de la cultura surgidas con los descubrimientos de la antropología, el estudio de la historia y los métodos de las ciencias sociales.

Se enriquece así la visión de las fiestas y ceremonias rituales indígenas que aún se celebran en la República de México conforme a un santoral sincrético, identificándose con las deformaciones debidas a la creciente influencia de la publicidad y del turismo. Se reinterpretan los signos dramáticos ceremoniales en simbiosis con la mentalidad europea, puesta en guardia ante el "descubrimiento", en las propias crónicas de los conquistadores. Y se estudian las dificultades que presentan a la investigación teatral los hallazgos arqueológicos, cada vez más reveladores.

Fiel a la evolución de la personalidad humana, y a su ruptura conforme a un criterio educativo unívoco, la teoría dramática occidental suele dar la impresión de continuidad, estratificándose en cada uno de los diversos relieves anímicos que recorre y en cada uno de los pueblos donde tiene arraigo, a través de los tiempos. Al analizar el devenir escénico, éste permite distinguir dos perspectivas principales tal y como lo atribuye Nietzsche a toda forma cultural.

o es, una objetiva dada en el nivel de las acciones sociales, y otra de carácter subyacente planteada en el ámbito del análisis de represiones del subconsciente. La conocida trampa dieciochesca consistente en refutación del *logos* aristotélico, median sus contradicciones intrínsecas, con que día la ideología romántica alemana en rnes invalidó el clasicismo francés y con la hegemonía cultural del gobierno absolutista católico de París, sirve sin saberlo telón de fondo a la crítica teatral contemporánea.

Pero para la investigación escénica en México, no es Laoconte atacado por serpientes marinas en las playas de Troya, llevado al límite de la intemporalidad plástica por Agesandro, ni, al extremo contrario del error poético del canto segundo de *La neida* de Virgilio, lo que ahora está a disposición, sino el cuerpo del hombre y su libertad de acción y movimiento de acuerdo a sus propios factores motores, así como la recuperación de los términos lingüísticos originarios que en este lugar del mundo devalúan sus funciones y sus partes en relación ritual con el cosmos y la vida colectiva de las etnias hoy a punto de extinguirse.

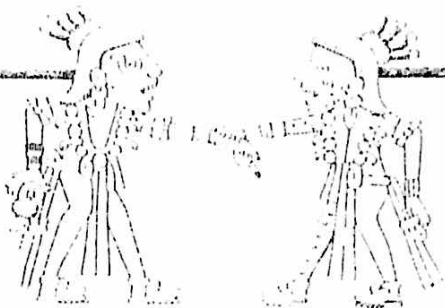
La supervivencia de fiestas y celebraciones espectaculares en Mesoamérica nos remite más que al teatro de personalidades o al irracionalismo existencial, a las danzas de fertilidad y a la dinámica de esculturas pélicas y fálicas, como la del *oxomatli mono*

del período posclásico que representa, enmascarado y girando espiralmente con "serpientes", al dios del viento; o la del adolescente "atado" de Cumpich, perteneciente al período clásico tardío.

Claro está que entre las múltiples esculturas prehispánicas recientemente descubiertas, como en las reminiscencias de las danzas campesinas tan mutiladas y adulteradas, no todas registran la dinámica que hemos señalado; por el contrario, es notable desde el punto de vista del movimiento la represividad y hieratismo de la época propiamente atribuida a la cultura azteca. De suerte que podríamos suponer sin asegurarlo que es durante el período epiclásico en México cuando las formas dramáticas rituales y las danzas, paralelamente a los ejemplos escultóricos, obedecen a una marcada intención conjuratoria cosmogónica.

Lejos de antropomorfizarse la expresión en el contexto de las costumbres y usos diarios, son los propios hombres los que se

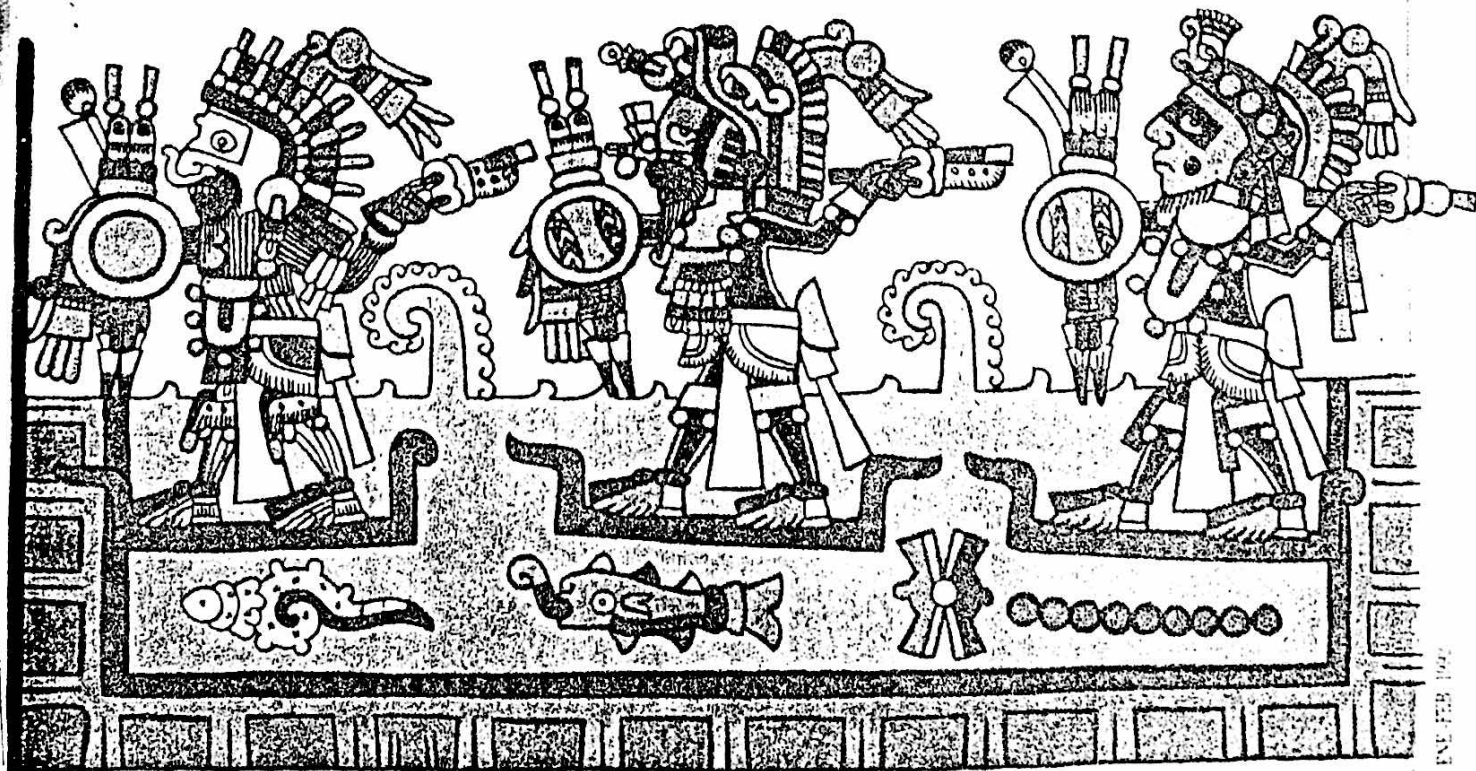
Como en otras culturas similares, en el México precolombino la idea de la muerte dio lugar a una serie de ceremonias y rituales que inculcaron directamente sobre el arte. Abajo, Ritual sobre el agua, "Códice Nuhall", lámina 80.



simbolizan a sí mismos como fuerzas esenciales y del cómputo del tiempo. De aquí que aparezca subordinado el concepto de destino individual, ya que es el hombre transformado en numen, y no Dios convertido en hombre, el protagonista del teatro prehispánico.

Todo hace pensar en una tendencia hegemónica de la meseta del Anáhuac que hizo evolucionar las artes de los pueblos en detrimento de una concepción antropocéntrica, hacia la representación mágica, objetiva de mitos litúrgicamente pautados, y no hacia el conflicto dramático y libre juego de ideologías, como hubieran deseado algunos investigadores, para legitimar la presencia del teatro de caracteres en México antes de la Conquista. Pero otros investigadores se han interesado más en las representaciones religiosas festivas y en las transcripciones de los ritos de las diversas regiones.

Junto a las novedosas interpretaciones que Antonin Artaud hizo en 1948 de la utilización de alucinógenos en las ceremonias religiosas y de las instrumentaciones del *raraipari*, juego tribal de los tarahumaras consistente en una carrera de resistencia por el Cañón del Cobre, entre despena-



ros, en la que los corredores, descalzos y divididos en dos grupos, patean una *comaca* o bola de madera durante más de un día, a pleno sol y bajo la tormenta, alumbrándose de noche por teas encendidas, están las no menos originales tesis de los historiadores mexicanos del siglo XIX acerca del juego de pelota y del volador de los nahuas.

Si, por su relación con las fases de la luna, la carrera de los tarahumaras parece evocar los ciclos menstruales, y toda la competencia se convierte así, a su modo, en un rito de fertilidad en el que el óvulo, representado por la *comaca* labrada, juega un sinnúmero de mutaciones cada vez que ésta es alcanzada por los pies de los exhaustos varones, estamos ante un fenómeno de magia imitativa: presenciamos la fecundación.

Entran en juego una serie de instrumentos homeopáticos, consistentes en atribuir eficacia real a la acción efectuada sobre los objetos simbólicos. Añádase a todo ello el hecho irreversible de la extinción de las tribus aborígenes del norte del continente. El rito se convierte así, como toda representación teatral, en la expresión más íntima de los anhelos colectivos, en este caso la lucha por la supervivencia. Pero el hombre de la ciudad alejado de las fuentes naturales de producción, no puede ser partícipe en la ceremonia, su interés consumista se limita a una mera curiosidad de turismo antropológico.

El "Rabinal Achí"

Otras teorías que van del rigor científico a la aplicación de doctrinas esotéricas han tomado como objeto de estudio al manus-

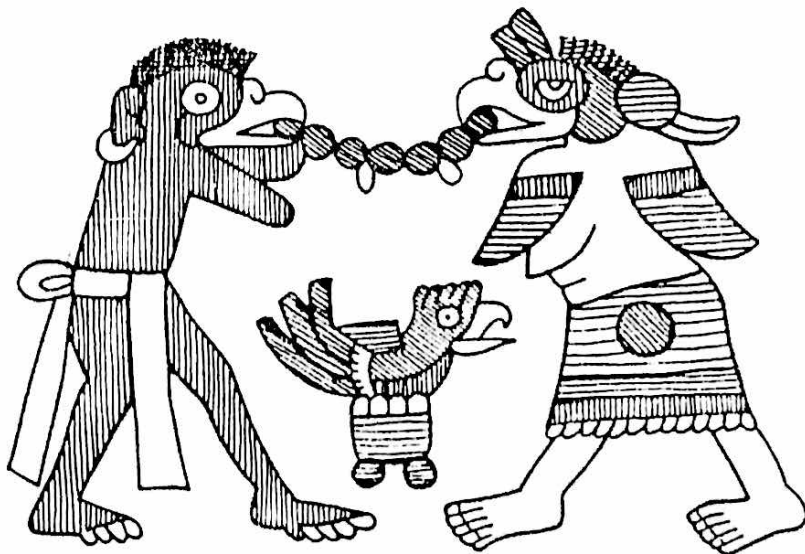
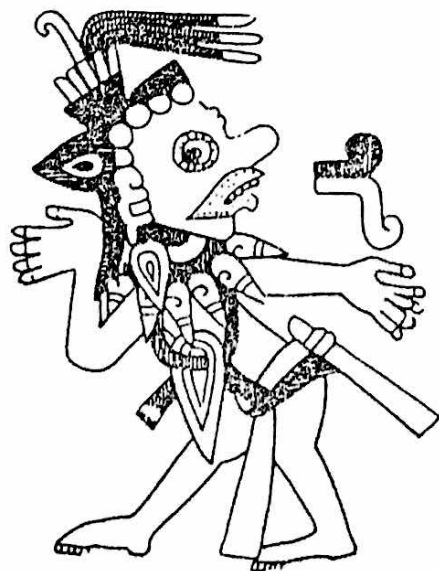


Junto a estas
líneas, danzante
bailando de piamas
Abajo, danzante
mitotiani
macehuam, dos
danzantes
disfrazados de
quetzales, las
cameras (maqat) y
un danzante vestido
de coyote

crito del *Baile del Tun*, legado por el último depositario de una tradición oral, el anciano Bartolo Zis, a su ciudad natal de San Pablo de Rabinal, Guatemala, en 1856. Seis años después, el abate Carlos Esteban Brasseur lo tradujo y dio a conocer en francés; siendo ya en este siglo redescubierto bajo la luz de la aritmología sagrada, como única pieza conocida del "antiguo teatro amerindio" por el profesor de la Sorbona, Georges Raynaud.

Considerada como verdadera tragedia, este texto dramático del *Rabinal Achí* o Varón de Rabinal, o Haab uinal (dieciocho uinales o veintenas, referidas al año solar de

360 días más otros cinco aciagos y seis horas), es la prueba que esgrimen los defensores de las literaturas americanas para demostrar la existencia de un verdadero teatro prehispánico a la manera de Téspis o Frínico, si bien no de Esquilo, en la medida que el texto permite el análisis literario y la clasificación de caracteres sobre un trasfondo ético. Sin embargo, la estructura dramática del *Rabinal Achí*, pese a sus mutaciones, como la de la mayor parte de las celebraciones escénicas mesoamericanas, parece residir en la relación numérica y en su exacto cómputo del tiempo. Independientemente de su técnica narrativa y de la



lección retrospectiva de las acciones propician la captura, reverencia y mar-
 del Varón de los Queché, alegoría del
 la Venus, prevalece la reiteración liti-
 en las invocaciones, el difrasismo y el
 mismo sintético y antitético que van
 onando con exactitud, al igual que las
 des sagradas, las calzadas ceremonia-
 las pirámides, con sus cuerpos, talu-
 espacios, escalinatas, medidas geomé-
 y ubicación estratégica, el conjuro de
 as del calendario y del movimiento de
 otros.

, poéticamente, se estructuran los
 os y duración de los combates con do-
 quillas amarillas y otros tantos jaguares
 illos, el ritmo de la danza ritual con la
 ella Piedra Preciosa, alegoría de la
 y de la primavera, y el diálogo con la
 encia lunar y acuática del Jefe Cinco
 a, así como la lucha gladiatoria con el
 endiente solar, el Varón de Rabinal, que
 sa a la estrella matutina, cuya muerte
 olizada por el sacrificio del Varón de
 jueché contribuye a la regeneración de
 la.

Rito sacrificial

ra hacerse una idea de la repercusión
 al que tenían estas representaciones
 des, tan distinto al placer de la expe-
 cia libresca que suscitan ahora, cabe
 rdar uno de los sacrificios más crueles
 México Antiguo, que consistía en dar
 rte a un cautivo virgen después de ha-
 o honrado con fiestas y procesiones
 nfales. La víctima era atada a un poste
 el patio del templo, se la desnudaba y
 oijaba toda de azul, marcándole el cora-

zón con una señal blanca. El cantar de
X'Kolom ché nos habla de cómo se le tra-
 taba: "Endulza tu ánimo, bello/ hombre; tú
 vas/ a ver el rostro de tu padre/ en lo alto
 (...)/ Date ánimo y piensa/ solamente en tu
 padre; no/ tomes miedo; no es/ malo lo que
 se te hará (...) porque tú eres a quien se ha
 dicho/ que lleve la voz/ de tus convercinos/
 ante nuestro Bello Señor/ aquel que está
 puesto aquí sobre la Tierra/ desde hace ya
 muchísimo..."

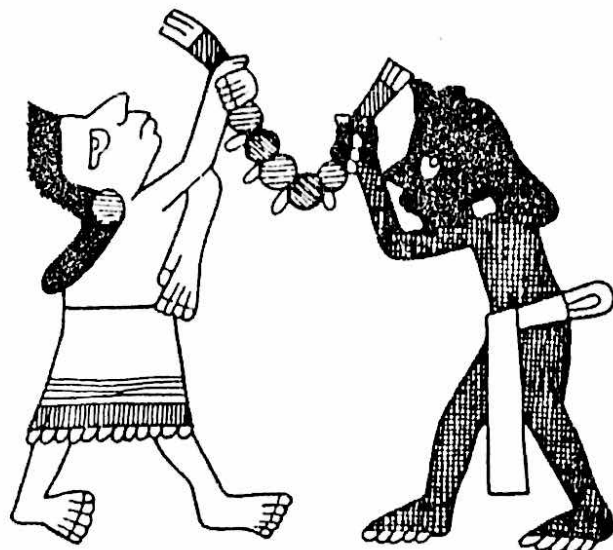
Luego, "subía el sucio del sacerdote ves-
 tido y con una flecha le hería en la parte ve-
 rendra", y untando con la sangre sus ídolos,
 daba una señal a los bailarores y reiniciaba
 el canto: "Da tres ligeras vueltas/ alrededor
 de la columna de piedra pintada/ ahí donde
 está atado el viril/ hombre joven, virgen e in-
 maculado./ Da la primera, a la segunda to-
 ma tu arco, ponte la flecha./ apúntale al pe-
 cho, no es necesario/ que pongas toda tu
 fuerza/ para asaetearlo, para no/ herirlo pro-
 fundamente en sus carnes./ para que pueda
 sufrir un poquito".

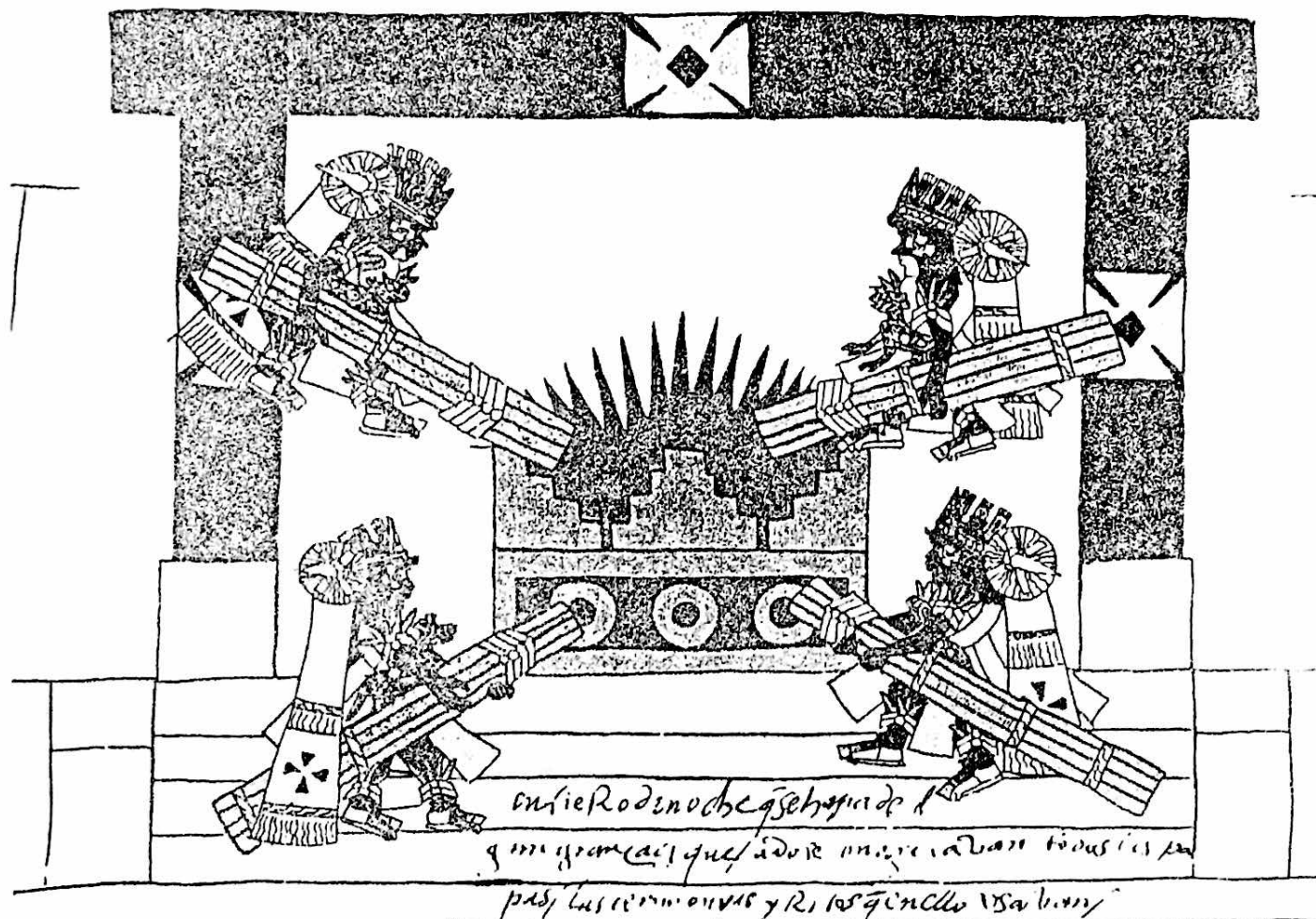
El rito se
 convierte
 en la
 expresión más íntima
 de los anhelos colectivos,
 de la lucha
 por la supervivencia.



Durante el baile y por orden, "poníanle
 al punto los pechos como un erizo de fle-
 chas", luego le sacaban el corazón y des-
 peñaban el cuerpo muerto, desollándolo
 enseguida; "y, desnudo el sacerdote, en
 cueros vivos, se forraba con aquella piel y
 bailaban con él los demás...". Generalmen-
 te se comían la carne del sacrificado, a ma-
 nera de comunión, pues de este modo par-
 ticipaban de los poderes del dios ya identi-
 ficado con la víctima. "Había además, por
 virtud del fanatismo, la creencia de que el
 sacrificio era causa de felicidad para la víc-
 tima y sus parientes, y así acompañaban la
 ceremonia con estruendosos bailes y alga-
 zaras y ruido de tinkules, lortugones, flau-
 tas, cañuelas, y voces de cantores". Es cla-
 ro aquí el proceso de las religiones primi-
 tivas, de recriminación colectiva, muerte,
 comunión y éxtasis general; estructura sim-
 bólica que es inherente también a la trage-
 dia antigua.

También la vida sexual tenía un sentido
 teúrgico, como parte del ciclo de fertilidad,
 y solía significar tabú, en la medida que es-
 capaba a la comprensión y se convertía en
 causa de temor. Incluso la muerte natural
 era motivo de exaltación y de verdadero
 terror ante los antiguos pobladores, que ha-
 cían llantos, abstinencias, velaciones y ayu-
 nos por sus difuntos, a los que amortajaban
 y daban sepultura con ofrendas y bebidas,
 llenándoles la boca de maíz molido. En
 nuestros días las fiestas de muertos, para





las que se preparan comidas, pan especial, calaveras y juguetes de azúcar revisten gran solemnidad en el campo y en los barrios, convertidas ya en fuente de atracción para los medios de comunicación de masas. Pero sabemos que antiguamente, entre la generación y la muerte —límites de la vida corpórea—, se establecía una causalidad mágica con el cosmos (culpa-castigo, renuncia-recompensa), ya que el rito exigía la continencia general y era menester el uso de objetos y seres vírgenes. Y la ceremonia por excelencia, el rito sacrificial, observado por nuestros pueblos a lo largo de su historia, cobró con el sacrificio humano una mayor importancia durante la influencia nahua; y se conservó solapadamente y en las propias iglesias, aún años después de la Conquista, pues ya habían "sustituido a las creencias las solemnidades de la liturgia y al amor de sus dioses el temor de sus sacerdotes".

Perros, aves, iguanas y toda clase de animales, cautivos, esclavos y aún los propios hijos especialmente criados para ello, eran sacrificados, arrancándoseles el corazón que era ofrecido a los dioses. Existía la firme creencia de que la vida residía en el co-

razón, y que éste era origen del florecimiento del espíritu, de la inteligencia, y de la identidad del hombre. Hacían, además, varias clases de sacrificios humanos, individuales y colectivos, en las fechas fijas que consagraban cada uno de los dieciocho meses del año a sus deidades, y en otras varias fiestas móviles, y muy especialmente en una muy notable que hacían cada ocho años, para la cual se preparaban todos ayunando a pan y agua durante ocho días.

En el altiplano, el conjunto de espectáculos que comprendía cada uno de estos juegos sacrificiales variaba, según se tratase de ofrendas gremiales a sus divinidades protectores, de formas confesionales colectivas para barrer las culpas, de penitencias fáticas entre hombres, de propiciación de las lluvias o para exorcizar males, de pronósticos y filtros femeniles, de transmutaciones en la esencia del numen, que era forrado con la piel del iniciado, o como cuando personificando al dios las víctimas eran introducidas dentro del ídolo hueco, donde se les prendía fuego, etcétera. Pero las conmemoraciones más solemnes, verdaderas formas de conjuro mágico espectacular, exigían "guerras floridas" previas para atrapar cau-

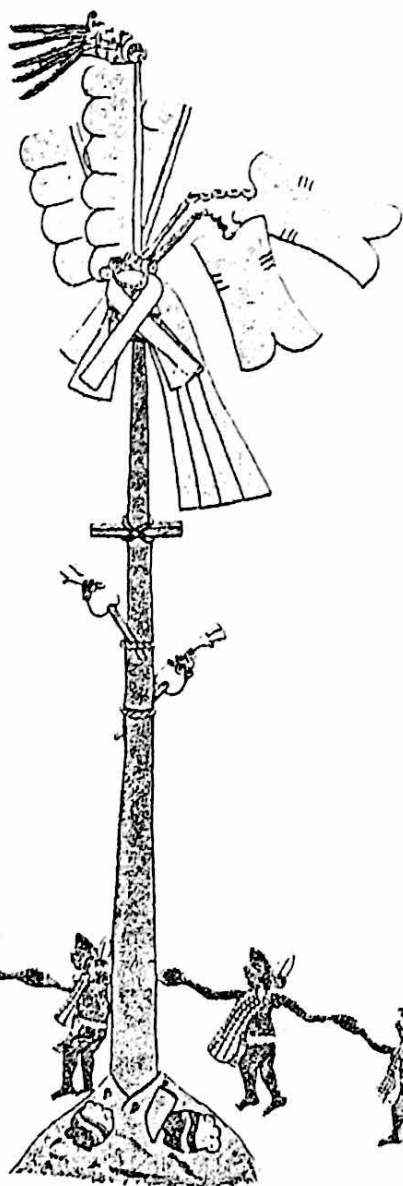
tivos para el sacrificio masivo; y en ellas hacían participar los varios centros ceremoniales de las diversas poblaciones que estaban integradas política y económicamente. Así para la fiesta del Tlacaxipehualiztli (desollamiento de hombres), consagrada al dios Xipe en la segunda veintena del año, se precisaba la intervención de todos los habitantes que hacían ayunos, penitencias, sahumerios y ofrendas, ataviados teatralmente con plumas de colores y máscaras de sus animales totémicos, haciendo movimientos pautados acordes con sus dignidades y jerarquías: por lo que el rito se desarrollaba a lo largo de once espectáculos lúdicos diferentes, uno de ellos, el impresionante sacrificio gladiatorio con los combates de caballeros Tigre y caballeros Águila sobre la piedra de sacrificios.

Todavía en nuestra época, descontextualizados, se representan fragmentos de conjuros mágicos espectaculares, juegos como el de los voladores de la sierra tototonaca (Puebla y Veracruz), que contiene múltiples implicaciones numerológicas mágicas. Con sagrado originalmente este juego del volador a Xiuhtecuhtli, dios del fuego, en su advocación de Señor del Año o Nauhoyotecuht-

li (cuatro veces señor), parece representar la relación entre las cuatro estaciones del ciclo agrícola y la cuenta del año en veintenas; consiste en un acto circense, en el que cuatro acróbatas, disfrazados de pájaros, penden de sendas cuerdas atadas a un mecanismo giratorio en lo alto del poste, desde el que trazan simbólicamente la órbita terrestre. Los cuatro voladores, representación plástica de equinoccios y solsticios, caracterizan además los cuatro soles cosmogónicos, indicando por su color los cuatro nombres básicos de los días del calendario: tochtli (conejo), acatl (caña), tecpatl (pedernal), calli (casa) que multiplicados por las unidades de trece vueltas con que se hacía la suma del siglo lunar, nos dan un total de cincuenta y dos, que es el número de años del siglo solar náhuatl. O sea que el espectáculo, expresión gráfica del Nahui Ollin o Quinto Sol, no sólo resultaba una mandala de colores en movimiento, pleno de sugerencias para la meditación y el trance, sino que además registraba con exactitud la cuenta de los días, lunares y solares, conforme a la aritmología sagrada y a la observación planetaria.

La imitación de los movimientos astronómicos está presente incluso en las farsas y juegos obscenos de carácter más mundano. Y es de suponerse que con la liturgización de los ritos guerreros a los dioses celestes se fueron enfatizando también en las danzas terrestres, originadas en la caza, la pesca y las siembras, ciertas implicaciones conjuratorias, que por igual afectaron los movimientos cotidianos, y suponían una mayor protocolización de las acciones, geometrizando conforme a la cosmogonía guerrera. De aquí que los pasatiempos histriónicos, que suponen un desarrollo li-

Como en la tragedia griega, en las religiones primitivas perviven la recriminación colectiva, la muerte, la comunión y el éxtasis general.



*Danza de
Nahui-Ollin
"Códice
Borbónico"
En la página
anterior, Ceremonia
del fuego nuevo,
"Códice
Borbónico",
lámina 34.*

bre e improvisado del tempo-ritmo del actor, al igual que las representaciones orgiásticas cómicas y sonrientes, como las mascaritas totonacas, las esculturas a Tlazolteotl, diosa de la carnalidad de los pueblos huastecos, las figuritas de danzantes y escenas domésticas de Remojadas, de rostros risueños de expresión más humana, y el sentido del humor como el de la cerámica de los tecas, que representa festejos, juegos acrobáticos, perros que bailan y temas de amor; al igual que las críticas satíricas y chocarrerías del Ixcuecuech, caritativo, en el mercado de Tlatelolco y los cantos de huilas, prostitutas, de la Gran Tenochtitlán, deben haber seguido teatralizándose como un fenómeno marginal a la expresión ritual hegemónica siglos antes de la censura cristiana.

Si las lápidas de los llamados "danzantes" de Monte Albán, Oaxaca (fusión Olmeca-Zapoteca, s. VI a C.), representados con el sexo florido, son para la reciente investigación cautivos, desnudos y mutilados, y la colocación de sus cuerpos y las posiciones de sus miembros son imposibles de imitar, en cambio, ilustran la espacialización del movimiento atemporalizado.

Pero debe pensarse en la ritualización pautada y en los principios rectores a que pudo llegar la vida colectiva ya desde los orígenes de las culturas mesoamericanas, antes de llegar a su máximo apogeo con el pueblo del Quinto Sol, los aztecas. Ya los habitantes de la región del hule, los olmecas

[>

(800 a.C.) habían iniciado la observación astronómica, el cultivo del maíz, el calendario, la disposición ceremonial de las plazas y construcciones, y el juego de pelota, indicando con cabezas gigantescas de piedra y altares monolíticos que muestran sacerdotes llevando en brazos niños al sacrificio, el paso de las religiones matriarcales hacia un orden militar.

Las fastuosas ceremonias documentadas en los frescos de Bonampak en las selvas de Chiapas (período clásico maya) confrontan las imágenes de músicos con sus instrumentos, carapachos y caracolas, y de danzantes disfrazados de cangrejos, iguanas, cocodrilos, ejecutando uno de sus bailes acuáticos, que contrastan con la visión hierática de dignatarios (Ahkin Mai y Halac Huinic), profetas (Chilanes), oficiantes (Ahkines), sacrificadores (nacomes) y asistentes (chaces); representaciones en paralelismo antitético con los exuberantes mascarones esculpidos del Chac, imagen del trueno, dios de la lluvia, y con las pequeñas ranas Uo que con sus cantos, antes de llover, son sus músicos y sus asistentes.

Espíritus protectores de hombres, familias y pueblos: Chanes (culebras), Zog (murciélagos), Tukurub (búhos), Balam (tigres), Geh (venados), Quelens (papagayos), etcétera, que se invocaban en danzas del Cux (comadreja), del Iboy (armadillo), del Itzul (cienpiés), de las Chitic (zancudas); y se representaban teatralmente con máscaras de cuero y con un espectacular vestuario de papel, que se destruía al representar la pantomima de la lucha de los gemelos divinos, Hunalipú e Ixabalanqué, contra las fuerzas caóticas de la región subterránea, son algunos ejemplos del carácter contradictorio fársico-litúrgico del teatro ceremonial, en esta región.

Pero la observación planetaria existe incluso en el baile de "El Güegüense o macho ratón" de Nicaragua (Nic-Anahuac), cuando dice: "...asanegame ese lucero de la mañana que relumbra del otro lado del mar, asanegame esa jeringuita de oro para ya remediar el Cabildo Real...", a lo que el gobernador replica, ganando esta especie de albur o doble sentido profano y sagrado: "Para tu cuerpo, Güegüense" ("¡metáselo en el culo").

Es evidente que el drama ceremonial en Mesoamérica obedece predominantemente a condiciones que difícilmente tienden a los niveles de identificación sentimental observables en cambio en la estructura melodramática del teatro incaico, como el texto de *Ollantay*, escrito en lengua quechua y traducido al castellano en 1868, con no poca influencia de la impulsividad romántica. De

la misma manera que en la cultura griega antigua se hace presente la visión jurídica romana, ciñendo la vida social a la legalidad y al derecho, también en las culturas mesoamericanas se puede percibir una forma de sistematización simbólica ritual que apresa la disarmonía subjetiva originada en el período mítico tribal.

Así, puede hacerse referencia a una esfera mágica, a la que hay que atribuir el origen del teatro ceremonial, paradójicamente objetivo, ya que en él se formulan recetas para conjurar las fuerzas del universo y utilizarlas en provecho del hombre. A ella, como se ha señalado, pertenecen los ritos de la fertilidad y de la muerte, las danzas miméticas, los cantos onomatopéyicos, y las ceremonias sacrificiales y orgiásticas, cuyas

estrella vespertina y de estrella matutina. Los cronistas del siglo XVI trataron de identificar en él a Santo Tomás; otros, al Apóstol Santiago y algunos al mismo Cristo. Los indígenas que esperaban el retorno del dios Quetzalcóatl por el oriente, se sintieron confundidos a la llegada de los españoles que por coincidencia parecían venir a cumplir la profecía. Estos, por su parte, difundieron el mito de que, durante las batallas, al aparecer Venus en el firmamento, el Apóstol Santiago se hacía presente también con su corcel blanco, para definir la victoria contra los idólatras, complementándose así el cruce de mitos que ofrece la conquista de México. La convención cultural de conjurar la vida y la acción mediante sus combates rituales pudo haber influido en el aspecto mágico, pa-



metamorfosis van en un sentido diverso a la evolución de las formas dramáticas antropocéntricas que conocemos.

Un ejemplo muy ilustrativo de conjuro ceremonial es el que podemos reconstruir a través de la leyenda nahua de Quetzalcóatl (dios serpiente emplumada), que ejemplifica de manera animista el juego ritual de pelota. Este personaje histórico blanco y barbado del siglo IX de nuestra era, objeto de un culto positivo en que se habían abolido los sacrificios humanos, está identificado al viento y al planeta Venus en sus formas de

ra determinar la defensa y la derrota de los aztecas. Pero volvamos a la representación ritual lúdica del Quetzalcóatl humoso, lucero de la mañana y de la tarde, gemelo de Cristo ahora, cuyo regreso cíclico esperaban los nahuas. Las crónicas, los códices y los monumentos arqueológicos relatan como la bondad de Quetzalcóatl era tan grande que los dioses se sintieron celosos y decidieron hacer una intriga para que el sacerdote se mirase ante el espejo de la Luna Tozcatlipoca, y se avergonzara de su palidez. De suerte que, herido en lo más pro-

undo de su orgullo, decidió engalanarse con plumas y joyas y pintar su rostro, tal y como luce el reflejo del lucero sobre el mar, reduciendo la silueta luminosa de una serpiente emplumada. Incapaz de detener la lucha cósmica, rompió su abstinencia, se embriagó con pulque y aguamiel, y a la hora del crepúsculo fecundó a su hermana Xochitlpetatl (cama de flores). Para cometer este incesto, y dejar su simiente se sepultó bajo la tierra, periodo que coincide con los días en que Venus no aparece, antes de surgir de nuevo como lucero de la mañana. Y es entonces cuando la leyenda atribuye a Quetzalcóatl encaminarse a la playa para inmolarse saltando en una gran hoguera, el sol; y a los pájaros que anuncian el alba y a aurora con sus títulos, tomar su corazón

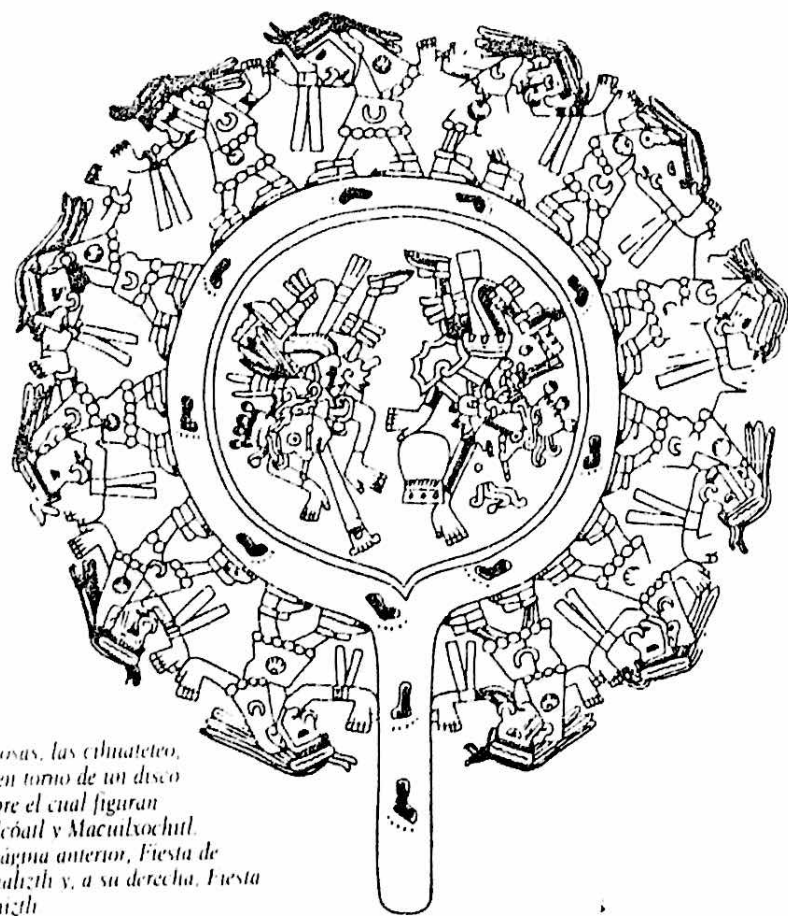
Los sacrificios humanos partían de la creencia de que la vida residía en el corazón, origen del florecimiento del espíritu, la inteligencia y la identidad del hombre.



por los cuatro cuadrantes o rumbos del universo, que es el número relativo a las estaciones, a los colores básicos nahuas (blanco, negro, rojo y azul) y a los cuatro soles cosmogónicos que preceden al Quinto Sol, da el total de cincuenta y dos, que representa el siglo que los nahuas conmemoraban con la ceremonia del fuego nuevo y la extinción del viejo. En todo esto entra en juego la numerología sagrada y la astronomía religiosa. Si el disco simboliza el sol, el cuerpo del jugador representa a la Luna, la cancha rectangular a la Tierra, y la pelota, a Venus: la lucha cósmica está conjurada.

Entre los cantos sagrados conservados en el Manuscrito de Cantares Mexicanos, algunos de ellos son considerados como dramas embrionarios, como el canto que conmemoraba "la ida de Quetzalcóatl", el llanto del pueblo, la invención del maíz y las artes que, a semejanza de Prometeo, había enseñado a los toltecas. Los textos muestran la intervención de un cantor que inicia el relato, y del coro que repite estribillos al son de las danzas y se prodiga en exclamaciones de dolor: "Solo queda en pie la caza de turquesas, la casa de serpiente que tú degaste erigida allá en Tula; vamos a gritar". Y al final, la gratitud del pueblo se eleva en un canto al dios dador de la vida: "De múltiples colores se matiza nuestro florido sustento: allá viene a erguirse para abrir sus granos: está en la presencia del dios que hace lucir el día".

No es casual que los *tetlahuicmetzqui* nahuas y los *balz'amos* mayas (arsantes y mimos chocarreros) honrasen a Quetzalcóatl o K'ukulkán (serpiente emplumada en maya), y representasen ante sus templos circulares, con disfraces y máscaras de animales, los vicios sociales, divirtiendo y criticando al pueblo que acudía a las plazas. El dios serpiente emplumada, también representación del viento fecundador y binomio terrestre-celeste, resalta por su carácter agonístico, al igual que Dionisos para la tragedia y la comedia griegas; esto es, por su embriaguez, sacrificio y resurrección, fiel a sus orígenes agrícolas. Pues no hay que olvidar que en este teatro lo más importante debió ser el simbolismo de las religiones agrícolas que concebían al hombre hecho del producto base de su economía: "de maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre". □



Doce diosas, las *cihuateteo*, bailan en torno de un disco rojo sobre el cual figuran Quetzalcóatl y Macuilxochitl. En la página anterior, Fiesta de Etz'alquahzih y, a su derecha, Fiesta Ochpamzih

de entre las cenizas y depositarlo en el cielo, donde se convierte en estrella. Así vuelve a emerger Venus del fuego solar cada día durante el ocaso, en el siguiente periodo.

Ahora bien, el simbolismo astronómico de este mito se realiza plenamente en el ritual del juego de pelota, que consistía en que un jugador hiciera pasar a golpes de muslos y brazos una bola de hule a través

del hueco de un disco de piedra colocado a gran altura; uno sobre cada uno de los dos muros paralelos que flanquean las canchas de juego, cuyas ruinas todavía se yerguen en las ciudades prehispánicas. Los equipos de jugadores contendientes, siempre en número simbólico: tal vez doce para sumarse trece con el dios, periodo del año lunar y suma de los niveles celestes que, multiplicada

CEREMONIAS ESPECTACULARES PREHISPANICAS.

Por IGNACIO CRISTOBAL MERINO LANZILOTTI. (1)

El Teatro como fenómeno de comunicación es una totalidad. Su división en especialidades es meramente teórica. Y sólo en épocas en extremo legalistas se ha intentado su separación en la práctica: en la época romana, poesis versus mimesis; y ahora, palabra contra espectáculo. Bien es cierto que la transcripción de sus sistemas de signos, verbal y gestual, a un pautado: literatura y kinetografía, en absoluto indican la inmovilidad de las artes de la representación, sino su mayor complejidad en la cultura. Y son justamente los valores autocráticos, identificados al colonialismo y a las expresiones estéticas académicas y clásicas más desarrolladas con que las clases hegemónicas interiorizan en las masas su también optimista modelo de explotación, los que como lugar común aceptamos que el teatro tanto popular como ceremonial, dadas sus profundas raíces étnicas, subvierte.

La propia vanguardia teatral europea, de la patafísica al teatro de la crueldad y del dadaísmo al absurdo, rompe con las pautas racionalistas; pero únicamente en el plano teórico conceptual, liberando la presencia de otros niveles de comunicación a través del actor, y abriendo el campo a la investigación de lo parateatral. En este ámbito, más que la teoría selectiva de los géneros, se nos ofrecen instrumentos de análisis precisos como las teorías de los factores motores, la lingüística, la semiología, y las interpretaciones de la cultura surgidas con los descubrimientos de la antropología, el estudio de la historia y los métodos de las ciencias sociales. Se enriquece así la visión de las fiestas y ceremonias rituales indígenas que aún se celebran en la república mexicana conforme a un santoral sincrético, identificándose las deformaciones debidas a la creciente influencia de la publicidad y del turismo. Se reinterpretan los signos dramáticos ceremoniales en simbiosis con la mentalidad europea, puesta en guardia ante el "descubrimiento", en las propias crónicas de los conquistadores. Y se estudian las dificultades que presentan a la investigación teatral los hallazgos arqueológicos, cada vez más reveladores.(2)

Fiel a la evolución de la personalidad humana, y a su ruptura conforme a un criterio educativo unívoco, la teoría dramática occidental suele dar la impresión de continuidad, estratificándose en cada uno de los diversos relieves anímicos que recorre y en cada uno de los pueblos donde tiene arraigo, a través de los tiempos. Al analizar el devenir escénico permite distinguir dos perspectivas principales tal y como lo atribuye Nietzsche a toda forma cultural(3), esto es, una objetiva dada en el nivel de las relaciones sociales, y otra de carácter subjetivo planteada en el ámbito del análisis de las represiones del subconciente. La consabida trampa dieciochesca consistente

en la refutación del logos aristotélico(4), mediante sus contradicciones intrínsecas, con que un día la ideología romántica alemana en ciernes invalidó al clasicismo francés y con él la hegemonía cultural del gobierno absolutista católico de París, sirve sin saberlo de telón de fondo a la crítica teatral contemporánea. Pero, para la investigación escénica en México, no es Laoconte atacado por serpientes marinas en las playas de Troya, llevado al límite de la intemporalidad plástica por Agesandro, o al extremo contrario del horror poético del canto segundo de la "Eneida" de Virgilio, lo que ahora está a discusión; sino el cuerpo del hombre y su libertad de acción y movimiento de acuerdo a sus propios factores motores, así como la recuperación de los términos lingüísticos originarios que en este lugar del mundo definían sus funciones y sus partes en relación ritual con el cosmos y la vida colectiva de étnias hoy a punto de extinguirse.(5)

La supervivencia de fiestas y celebraciones espectaculares en mesoamérica (6) nos remite más que al teatro de personalidades: al irracionalismo existencial, a las danzas de fertilidad y a la dinámica de esculturas pélvicas y fálicas, como la del ozomatli mono del período postclásico que representa, enmascarado y girando espiralmente con "serpientes", al dios del viento (7); o la del adolescente "atado" de Cumpich, perteneciente al período clásico tardío (8). Claro está que entre las múltiples esculturas prehispánicas recientemente descubiertas, como en las reminiscencias de las danzas campesinas tan mutiladas y adulteradas, no todas registran la dinámica que hemos señalado; por el contrario, es notable desde el punto de vista del movimiento la represividad y hieratismo de la época propiamente atribuida a la cultura azteca. De suerte que podríamos suponer sin asegurar lo que es durante el período epiclásico en México (9) cuando las formas dramáticas rituales y las danzas, paralelamente a los ejemplos escultóricos, obedecen a una marcada intención conjuratoria cosmogónica. Lejos de antropomorfizarse la expresión en el contexto de las costumbres y usos diarios, son los propios hombres los que se simbolizan a sí mismos como fuerzas esenciales y del cómputo del tiempo. De aquí que aparezca subordinado el concepto de destino individual, ya que es el hombre transformado en nùmen, y no Dios convertido en hombre, el protagonista del teatro prehispánico.

Todo hace pensar en una tendencia hegemónica de la meseta del Anáhuac que hizo evolucionar las artes de los pueblos en detrimento de una concepción antropocéntrica, hacia la representación mágica objetiva de mitos liturgicamente pautados, y no hacia el conflicto dramático y libre juego de ideologías, como hubieran deseado algunos investigadores, para legitimar la presencia del teatro de caracteres en nuestro país antes de la conquista. Pero otros investigadores se han interesado más en las representaciones religiosas festivas y en las transcripciones de

los ritos de las diversas regiones. Junto a las novedosas interpretaciones que Antonin Artaud hizo en 1948 de la utilización de alucinógenos en las ceremonias religiosas y de las instrumentaciones del rarajipari, juego tribal de los tarahumaras consistente en una carrera de resistencia por el Cañon del Cobre, entre despeñaderos, en la que los corredores, descalzos y divididos en dos grupos, patean una comaca o bola de madera durante más de un día, a pleno sol y bajo la tormenta, alumbrándose de noche por teas encendidas, estan las no menos originales tesis de los historiadores mexicanos del siglo XIX acerca del juego de pelota y del volador de los nahuas.

Si, por su relación con las fases de la luna, la carrera de los tarahumaras parece evocar los ciclos menstruales, y toda la competencia se convierte así, a su modo, en un rito de fertilidad en el que el óvulo, representado por la comaca labrada, juega un sinnúmero de mutaciones cada vez que ésta es alcanzada por los pies de los exhaustos varones, estamos ante un fenómeno de magia imitativa: presenciemos la fecundación. Entran en juego una serie de instrumentos homeopáticos, consistentes en atribuir eficacia real a la acción efectuada sobre los objetos simbólicos. Añadase a todo ello el hecho irreversible de la extinción de las tribus aborígenes del norte del continente. El rito se convierte así, como toda representación teatral, en la expresión más íntima de los anhelos colectivos, en este caso, la lucha por la supervivencia. Pero el hombre de la ciudad alejado de las fuentes naturales de producción, no puede ser partícipe en la ceremonia, su interés consumista se limita a una mera curiosidad de turismo antropológico.(10)

Otras teorías que van del rigor científico a la aplicación de doctrinas esotéricas han tomado como objeto de estudio al manuscrito del baile del Tun, legado por el último depositario de una tradición oral, el anciano Bartolo Zis, a su ciudad natal de San Pablo de Rabinal, Guatemala, en 1856. Seis años después el abate Carlos Esteban Brasseur lo tradujo y dió a conocer en francés; siendo ya en este siglo redescubierto bajo la luz de la aritmología sagrada, como única pieza conocida del "antiguo teatro amerindio" por el profesor de la Sorbona, Georges Raynaud. Considerada como verdadera tragedia, este texto dramático del "Rabinal Achí" o Varón de Rabinal, o Haab uinal (dieciocho uinales o veintenetas, referidas al año solar de 360 días más cinco aciagos y seis horas), es la prueba que esgrimen los defensores de las literaturas americanas para demostrar la existencia de un verdadero teatro prehispánico a la manera de Téspis o Frinicios si bien no de Esquilo, en la medida que el texto permite el análisis literario y la clasificación de caracteres sobre un trasfondo ético. Sin embargo, la estructura dramática del "Rabinal Achí", pese a sus mutilaciones, como la de la mayor parte de las celebraciones escénicas mesoamericanas, parece residir en la relación numérica y en su exacto cómputo del tiempo

Independientemente de su técnica narrativa y de la exposición retrospectiva de las acciones que propician la captura, reverencia y martirio del Varón de los Queché, alegoría del planeta venus, prevalece la reiteración litánica en las invocaciones, el difrasismo y el paralelismo sintético y antitético que van eslabonando con exactitud, al igual que las ciudades sagradas, las calzadas ceremoniales y las pirámides, con sus cuerpos, taludes, espacios, escalinatas, medidas geométricas y ubicación estratégica, el conjuro de los días del calendario y del movimiento de los astros. Así poéticamente se estructuran los tiempos y duración de los combates con doce águilas amarillas y otros tantos jaguares amarillos, el ritmo de la danza ritual con la doncella Piedra Preciosa, alegoría de la tierra y de la primavera, y el diálogo con la presencia lunar y acuática del Jefe Cinco Lluvia, así como la lucha gladiatoria con el contendiente solar, el Varón de Rabinal, que eclipsa a la estrella matutina, cuya muerte simbolizada por el sacrificio del Varón de los Queché contribuye a la regeneración de la vida.(11)

Para hacerse una idea de la repercusión social que tenían estas representaciones rituales, tan distinto a placer de la experiencia libresca que suscitan ahora, cabe recordar uno de los sacrificios más crueles del México Antiguo, que consistía en dar muerte a un cautivo virgen después de haberlo honrado con fiestas y procesiones triunfales. la víctima era atada a un poste en el patio del templo, se la desnudaba y embijaba toda de azul, marcándole el corazón con una señal blanca. El cantar de X'Kolom ché nos habla de cómo se le trataba: "Endulza tu ánimo, bello/ hombre; tú vas/ a ver el rostro de tu padre/ en lo alto (...)/ Date ánimo y piensa/ sólomente en tu padre; no/ tomes miedo: no es/ malo lo que se te hará (...) porque tú eres a quien se ha dicho/ que lleve la voz/ de tus convecinos/ ante nuestro Bello Señor/ aquel que está puesto, aquí sobre la tierra/ desde hace ya muchísimo ..." Luego, "subía el sucio del sacerdote vestido y con una flecha le hería en la parte verenda"(12), y untando con la sangre sus ídolos, daba una señal a los bailadores y reiniciaba el canto: "Da tres ligeras vueltas/ alrededor de la columna de piedra pintada/ ahí donde está atado el viril/ hombre joven, virgen e inmaculado./ Da la primera, a la segunda toma tu arco, ponle la flecha,/ apúntale al pecho, no es necesario/ que pongas toda tu fuerza/ para asaetearlo, para no/ herirlo profundamente en sus carnes,/ para que pueda sufrir un poquito."(13)

Durante el baile y 'por orden, "poníanle al punto los pechos como un erizo de flechas", luego le sacaban el corazón y despeñaban el cuerpo muerto, desollándolo enseguida; " y, desnudo el sacerdote, en cueros vivos, se forraba con aquella piel y bailaban con él los demás..."(14) Generalmente se comían la carne del sacrificado, a manera de comunión pues de este

modo participaban de los poderes del dios ya identificado con la víctima. "Había además, por virtud del fanatismo, la creencia de que el sacrificio era causa de felicidad para la víctima y sus parientes, y así acompañaban la ceremonia con estruendosos bailes y algazaras y ruido de tinkules, tortugones, flautas, cañuelas, y voces de cantores." (15) Es claro aquí el proceso de las religiones primitivas, de recriminación colectiva, muerte, comunión y éxtasis general; estructura simbólica que es inherente también a la tragedia antigua.

También la vida sexual tenía un sentido teúrgico, como parte del ciclo de fertilidad, y solía significar tabú, en la medida que escapaba a la comprensión y se convertía en causa de temor. Incluso la muerte natural era motivo de exaltación y de verdadero terror entre los antiguos pobladores, que hacían llantos, abstinencias, velaciones, y ayunos por sus difuntos, a los que amortajaban y daban sepultura con ofrendas y bebidas, llenándoles la boca de maíz molido. En nuestros días las fiestas de muertos, para las que se preparan comidas, pan especial, calaveras y juguetes de azúcar revisten gran solemnidad en el campo y en los barrios; convertidas ya en fuente de atracción para los medios de comunicación masiva. Pero sabemos que antiguamente entre la generación y la muerte -límites de la vida corpórea- se establecía una causalidad mágica con el cosmos (culpa-castigo, renuncia-recompensa); ya que el rito exigía la continencia general y era menester el uso de objetos y seres vírgenes. Y la ceremonia por excelencia, el rito sacrificial, observado por nuestros pueblos a lo largo de su historia, cobró con el sacrificio humano una mayor importancia durante la influencia nahua; y se conservó solapadamente y en las propias iglesias aún años después de la conquista, pues ya habían "substituido a las creencias las solemnidades de la liturgia y al amor de sus dioses el temor de sus sacerdotes." (16)

Perros, aves, iguanas y toda clase de animales; cautivos, esclavos y aún los propios hijos especialmente criados para ello, eran sacrificados, arrancándoseles el corazón que era ofrecido a los dioses. Existía la firme creencia de que la vida residía en el corazón, y que éste era origen del florecimiento del espíritu, de la inteligencia, y de la identidad del hombre. Hacían, además, varias clases de sacrificios humanos, individuales y colectivos, en las fechas fijas que consagraban cada uno de los dieciocho meses del año a sus deidades, y en otras varias fiestas móviles, y muy especialmente en una muy notable que hacían cada ocho años, para la cual se preparaban todos ayunando a pan y agua durante ocho días. (17)

En el altiplano, el conjunto de espectáculos que comprendía cada uno de estos juegos sacrificiales variaba, según se tratase de ofrendas gremiales a sus divinidades protectoras, de formas confesionales colectivas para barrer las culpas,

de penitencias fálicas entre hombres, de propiciación de las lluvias o para exorcizar males, de pronósticos y filtros femeniles, de transmutaciones en la esencia del númen, que era forrado con la piel del iniciado, o como cuando personificando al dios las víctimas eran introducidas dentro del ídolo hueco, donde se les prendía fuego, etc. Pero las conmemoraciones más solemnes, verdaderas formas de conjuro mágico espectacular, exigían "guerras floridas" previas para atrapar cautivos para el sacrificio masivo; y en ellas hacían participar los varios centros ceremoniales de las diversas poblaciones que estaban integradas política y económicamente. Así para la fiesta del Tlacaxipehualiztli (desollamiento de hombres), consagrada al dios Xipe en la segunda veintena del año, se precisaba la intervención de todos los habitantes que hacían ayunos, penitencias, sahumerios y ofrendas, ataviados teatralmente con plumas de colores y máscaras de sus animales totémicos, haciendo movimientos pautados acordes con sus dignidades y jerarquías: por lo que el rito se desarrollaba a lo largo de once espectáculos lúdicos diferentes, uno de ellos, el impresionante sacrificio gladiatorio con los combates de caballeros tigre y caballeros águila sobre la piedra de sacrificios.(18)

Todavía en nuestra época, descontextualizados, se representan fragmentos de conjuros mágicos espectaculares, juegos como el de los voladores de la sierra tototonaca (Puebla y Veracruz), que contiene múltiples implicaciones numerológicas mágicas. Consagrado originalmente este juego del volador a Xiuhtecuhtli, dios del fuego, en su advocación de Señor del Año o Nauhyotecuhtli (cuatro veces señor), parece representar la relación entre las cuatro estaciones del ciclo agrícola y la cuenta del año en veintenas; consiste en un acto circense, en el que cuatro acróbatas, disfrazados de pájaros, penden de sendas cuerdas atadas a un mecanismo giratorio en lo alto del poste, desde el que trazan simbólicamente la órbita terrestre. Los cuatro voladores, representación plástica de equinoccios y solsticios, caracterizan además los cuatro soles cosmogónicos, indicando por su color los cuatro nombres básicos de los días del calendario: tochtli (conejo), acatl (caña), tecpatl (pedernal), calli (casa) que multiplicados por las unidades de trece vueltas con que se hacía la suma del siglo lunar, nos dan un total de cincuenta y dos, que es el número de años del siglo solar náhuatl. O sea que el espectáculo, expresión gráfica del Nahui Ollin o Quinto Sol, no sólo resultaba una mandala de colores en movimiento, pleno de sugerencias para la meditación y el transe, sino que además registraba con exactitud la cuenta de los días, lunares y solares, conforme a la aritmología sagrada y a la observación planetaria. La imitación de los movimientos astronómicos está presente incluso en las farsas y juegos obscenos de carácter más mundano. Y es de suponerse que con la liturgización de los ritos guerreros

a los dioses celestes se fueron enfatizando también en las danzas terrestres, originadas en la caza, la pesca y las siembras, ciertas implicaciones conjuratorias, que por igual afectaron los movimientos cotidianos, y suponían una mayor protocolización de las acciones, geometrizándolas conforme a la cosmogonía guerrera. De aquí que los pasatiempos histriónicos, que suponen un desarrollo libre e improvisado del tempo-ritmo del actor, al igual que las representaciones orgiásticas cómicas y sonrientes, como las mascaritas totonacas, las esculturas a Tlazolteotl diosa de la carnalidad de los pueblos huastecos, las figuritas de danzantes y escenas domésticas de Remojadas, de rostros risueños de expresión más humana, y el sentido del humor como el de la cerámica de los tecas, que representa festejos, juegos acrobáticos, perros que bailan y temas de amor; al igual que las críticas satíricas y chocarrerías del Ixcuecuech, caritrativo, en el mercado de Tlatelolco y los cantos de huilas, prostitutas, de la Gran Tenochtitlán, deben haber seguido teatralizándose como un fenómeno marginal a la expresión ritual hegemónica siglos antes de la censura cristiana.

Si las lápidas de los llamados "danzantes" de Monte Albán, Oaxaca, (fusión Olmeca-Zapoteca, s.VI a.C.), representados con el sexo florido, son para la reciente investigación cautivos, desnudos y mutilados, y la colocación de sus cuerpos y las posiciones de sus miembros son imposibles de imitar; en cambio, ilustran la espacialización del movimiento atemporalizado. Pero pensemos en la ritualización pautaada y en los principios rectores a que pudo llegar la vida colectiva ya desde los orígenes de las culturas mesoamericanas, antes de llegar a su máximo apogeo con el pueblo del Quinto Sol, los aztecas. Ya los habitantes de la región del hule, los olmecas (800 a.C.) habían iniciado la observación astronómica, el cultivo del maíz, el calendario, la disposición ceremonial de las plazas y construcciones, y el juego de pelota, indicando con cabezas gigantes de piedra y altares monolíticos que muestran sacerdotes llevando en brazos niños al sacrificio, el paso de las religiones matriarcales hacia un orden militar.

Las fastuosas ceremonias documentadas en los frescos de Bonampak en las selvas de Chiapas (período clásico maya) confrontan las imágenes de músicos con sus instrumentos, caracachos y caracolas, y de danzantes disfrazados de cangrejos, iguanas, cocodrilos, ejecutando uno de sus bailes acuáticos, que contrastan con la visión hierática de dignatarios (Ahkin Mai y Halac Huinic), profetas (Chilanes) oficiantes (Ahkinés), sacrificadores (nacomes), y asistentes (chaces); representaciones en paralelismo antitético con los exhuberantes mascarones esculpidos del Chac, imagen del trueno, dios de la lluvia, y con las pequeñas ranas Uo que con sus cantos, antes de llover, son sus músicos y sus asistentes. Espíritus protectores de hombres, familias

y pueblos: Chanes (culebras), Zog (murciélagos), Tukurub (buhos), Balam (tigres), Geh (venados), Quelenes (papagayos), etc. que se invocaban en danzas del Cux (comadreja), del Iboy (armadillo), del Itzul (cienpiés), de las Chitic (zancudas); y se representaban teatralmente con máscaras de cuero y con un espectacular vestuario de papel, que se destruía al mimar la lucha de los gemelos divinos, Hunahpú e Ixbalanqué, contra las fuerzas caóticas de la región subterránea, son algunos ejemplos del carácter contradictorio fársico-litúrgico del teatro ceremonial, en esta región.

Pero la observación planetaria existe incluso en el bailete de "El Güegüense o macho ratón" de Nicaragua (Nic-Anahuac), cuando dice: "...asanegame ese lucero de la mañana que relumbra del otro lado del mar, asanegame esa jeringuita de oro para ya remediar el Cabildo Real...", a lo que el gobernador replica, ganando esta especie de albur o doble sentido profano y sagrado: "Para tu cuerpo, Güegüense" ("métaelo en el c...")(19)

Es evidente que el drama ceremonial en mesoamérica obedece predominantemente a condiciones que difícilmente tienden a los niveles de identificación sentimental observables en cambio en la estructura melodramática del teatro incaico, como el texto de "Ollántay", escrito en lengua quechua y traducido al castellano en 1868, con no poca influencia de la impulsividad romántica. De la misma manera que en la cultura griega antigua se hace presente la visión jurídica romana, ciñiendo la vida social a la legalidad y al derecho, también en las culturas mesoamericanas se puede percibir una forma de sistematización simbólica ritual que apresa la disarmonía subjetiva originada en el período mítico tribal.(20) Así podemos referirnos a una esfera mágica, a la que hemos de atribuir el origen del teatro ceremonial, paradójicamente objetivo, ya que en él se formulan recetas para conjurar las fuerzas del universo y utilizarlas en provecho del hombre. A ella, como se ha señalado, pertenecen los ritos de la fertilidad y de la muerte, las danzas miméticas, los cantos onomatopéyicos, y las ceremonias sacrificiales y orgiásticas, cuyas metamorfosis van en un sentido diverso a la evolución de las formas dramáticas antropocéntricas que conocemos.(21)

Un ejemplo muy ilustrativo de conjuro ceremonial es el que podemos reconstruir a través de la leyenda nahua de Quetzalcóatl (dios serpiente emplumada), que ejemplifica de manera animista el juego ritual de pelota. Este personaje histórico blanco y barbado del siglo IX de nuestra era, objeto de un culto positivo en que se habían abolido los sacrificios humanos, está identificado al viento y al planeta Venus en sus formas de estrella vespertina y de estrella matutina. Los cronistas del siglo XVI trataron de identificar en él a Santo Tomás; otros, al Apóstol Santiago; y algunos, al mismo Cristo. Los indígenas que esperaban el retorno del dios Quetzalcóatl por el oriente ,

se sintieron confundidos a la llegada de los españoles que por coincidencia parecían venir a cumplir la profecía. Estos por su parte, difundieron el mito de que, durante las batallas, al aparecer Venus en el firmamento, el Apóstol Santiago se hacía presente también con su corcel blanco, para definir la victoria contra los idólatras, complementándose así el cruce de mitos que ofrece la conquista de México.(22) La convención cultural de conjurar la vida y la acción mediante sus combates rituales pudo haber influido en el aspecto mágico, para determinar la defensa y la derrota de los aztecas. Pero volvamos a la representación ritual lúdica del Quetzalcóatl luminoso, lucero de la mañana y de la tarde, gemelo de Cristo ahora, cuyo regreso cíclico esperaban los nahuas. Las crónicas, los códices y los monumentos arqueológicos relatan cómo la bondad de Quetzalcóatl era tan grande que los dioses se sintieron celosos y decidieron hacer una intriga para que el sacerdote se mirase ante el espejo de la Luna, Tezcatlipoca, y se avergonzara de su palidez. De suerte que, herido en lo más profundo de su orgullo, decidió engalanarse con plumas y joyas y pintar su rostro, tal y como luce el reflejo del lucero sobre el mar, produciendo la silueta luminosa de una serpiente emplumada. Incapaz de detener la lucha cósmica, rompió su abstinencia, se embriagó con pulque y aguamiel, y a la hora del crepúsculo fecundó a su hermana Xochitlpetatl (cama de flores). Para cometer este incesto, y dejar su simiente se sepultó bajo la tierra, período que coincide con los días en que Venus no aparece, antes de surgir de nuevo como lucero de la mañana. Y es entonces cuando la leyenda atribuye a Quetzalcóatl, encaminarse a la playa para inmolarse saltando en una gran hoguera: el sol; y a los pájaros que anuncian el alba y la aurora con sus trinos, tomar su corazón de entre las cenizas y depositarlo en el cielo, donde se convierte en estrella. Así vuelve a emerger Venus del fuego solar cada día durante el ocaso, en el siguiente período.

Ahora bien, el simbolismo astronómico de este mito se realiza plenamente en el ritual del juego de pelota, que consistía en que un jugador hiciera pasar a golpes de muslos y brazos una bola de hule (23) a través del hueco de un disco de piedra colocado a gran altura; uno sobre cada uno de los dos muros paralelos que flanquean las canchas de juego, cuyas ruinas todavía se yerguen en las ciudades prehispánicas. Los equipos de jugadores contendientes, siempre en número simbólico: tal vez doce para sumar trece con el dios, período del año lunar y suma de los niveles celestes que, multiplicada por los cuatro cuadrantes o rumbos del universo, que es el número relativo a las estaciones, a los colores básicos nahuas (blanco, negro, rojo y azul) y a los cuatro soles cosmogónicos que preceden al Quinto Sol, nos da el total de cincuenta y dos, que representa el siglo que los nahuas conmemoraban con la ceremonia del fuego nuevo

y la extinción del viejo. En todo esto entra en juego la numerología sagrada y la astronomía religiosa.(24) Si el disco simboliza el sol, el cuerpo del jugador representa a la luna, la cancha rectangular a la tierra; y la pelota, a Venus: la lucha cósmica está conjurada.(25)

Entre los cantos sagrados conservados en el Manuscrito de Cantares Mexicanos, algunos de ellos son considerados como dramas embrionarios, como el canto que conmemoraba "la ida de Quetzalcóatl", el llanto del pueblo, la invención del maíz y las artes que, a semejanza de Prometeo, había enseñado a los toltecas. Los textos muestran la intervención de un cantor que inicia el relato, y del coro que repite estribillos al son de las danzas y se prodiga en exclamaciones de dolor: "Sólo queda en pie la caza de turquezas, la casa de serpiente que tu dejaste erguida allá en Tula: vamos a gritar". Y al final, la gratitud del pueblo se eleva en un canto al dios dador de la vida: "De múltiples colores se matiza nuestro florido sustento: allá viene a erguirse para abrir sus granos: está en la presencia del dios que hace lucir el día."(26)

No es casual que los tetlahuehuetzquiti nahuas y los baldzames mayas (farsantes y mimos chocarreros) honrasen a Quetzalcóatl o Kukulkán (serpiente emplumada en maya), y representasen ante sus templos circulares, con disfraces y máscaras de animales, los vicios sociales, divirtiendo y criticando al pueblo que acudía a las plazas. El dios serpiente emplumada, también representación del viento fecundador y binomio terrestre-celeste, resalta por su carácter agonístico, al igual que Dionisos para la tragedia y la comedia griegas; esto es, por su embriaguez, sacrificio y resurrección, fiel a sus orígenes agrícolas. Pues no hay que olvidar que en este teatro lo más importante debió ser el simbolismo de las religiones agrícolas que concebían al hombre hecho del producto base de su economía: "de maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre."(27)

A partir de la conquista, la presencia del teatro cristiano en las fiestas y celebraciones campesinas indígenas plantea varias corrientes formales. Los criterios de "apropiación" y "apoderamiento" de las expresiones festivas, según se trate de una utilización popular o de un modo de mediatización hegemónica, esclarecen la dialéctica del fenómeno.(28) La acción evangelizadora por medio del teatro misionero, emprendida en el segundo tercio del siglo XVI, afín a la visión de los padres de la iglesia, tendió a establecer la Ciudad de Dios en las comunidades indígenas, o mejor dicho, acorde con la utopía renacentista, intentó crear la República Cristiana de los Indios, en cuyas cartas geográficas se asienta la repartición de las fundaciones conventuales franciscanas, dominicas y agustinas de la Nueva España.(29) Fundadores de iglesias más que simples convertidores

, los "juglares de Dios" con sus capillas corales y escenificaciones teatrales, en las que participaban los propios indígenas, fomentaron todos los órganos e instituciones sociales necesarios para un cristianismo de una Iglesia Nativa, y no una Iglesia Colonial, y de un clero indígena, frustrado por la Contrarreforma y el virage del Concilio de Trento (1545-1563); pero que permitió sellar la alianza entre la religión de Cristo y las comunidades, vigente aún a través de las celebraciones teatrales que ritualizan a la fecha el calendario de múltiples fiestas sincréticas.

La fundación de la Compañía de Jesus en 1572 vertebraría religiosa y políticamente el inmenso imperio, desde la Patagonia hasta las Californias; pero con los jesuitas, "soldados de Dios", el proceso histórico de la conquista espiritual, consumado ya por el teatro misionero de las órdenes mendicantes en el vehículo ceremonial y lingüístico nativo, seguiría el curso de una hispanización y catequización rigurosas, que prepararían el surgimiento de un clero criollo secular y de un teatro a imitación de la metrópoli.

Por consiguiente, mientras que las supervivencias del teatro evangelizador se perciben como una expresión artística un tanto libre y autogestiva, el teatro de origen catequístico jesuita, en tanto expresión imperial y no de sus colonias, ofrece algunas simbiosis de fragmentos de autos historiales y autos sacramentales que escribieron desde los más oscuros monjes hasta los más reconocidos teólogos de los siglos de oro. Mientras que los pastores que adoran al niño Dios al itálico modo suelen aparecer en el teatro catequista trasplantados a la prudente distancia del Arno y del Tiber, en las representaciones de origen evangélico al pesebre se acerca el propio pueblo... (30)

A la fecha, vinculada telúricamente a la realidad mesoamericana, la vanguardia teatral de México, más que seguir aduciendo una filiación inconsciente con el Bauhaus, reconoce su proto-historia en el teatro misionero, dentro de un proceso de colonialismo, aún no culminado. No obstante, las comunidades campesinas, en permanente proceso de exterminio, nos desconciertan con las aparentes contradicciones de ritos íntimamente ligados a sus fuentes naturales de producción y autoconsumo, que conforman no sólo sus fiestas y ceremonias; sino su resistencia cultural y su supervivencia. (31)

INDICE DE CITAS.

- 1.- vid., MERINO LANZILOTTI, IGNACIO CRISTOBAL "Historia del Teatro en México", supl.I,II,III,IV passim. en : "La Cabra" revista de teatro,México,UNAM,Difusión Cultural,III época nº 3 diciembre 1978, nº 7 abril 1979, nº 15 diciembre 1979, nº 27 diciembre 1980.
v., idem. "El Teatro",México,ANUIES,1972.
- 2.- Es cierto que los grupos humanos que poblaron México no constituyeron una unidad política nacional, como no la hubo tampoco entre los antiguos griegos, sino varios pueblos de pescadores,cazadores,agricultores y guerreros que 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, de donde se derivaron sus representaciones terrestres y celestes.De aquí que no sea arbitrario referirse a sus manifestaciones en conjunto, pues "tales pueblos tenían una misma concepción del mundo, es decir, pertenecían a la misma alma cultural y por ende tenían que producir formas semejantes de expresión" GUZMAN, EULALIA "Caracteres esenciales del arte prehispánico en México.Su sentido fundamental.",tesis profesional,Facultad de Filosofía y Letras,UNAM,1932,pp.2
- 3.- vid., NIETZSCHE, FEDERICO "El nacimiento de la tragedia",en: "Obras completas",Buenos Aires,Aguilar,1963.
- 4.- cf., LESSING, G.E. "Hamburg dramaturgy",New York,Dover,1962.
- 5.- cf., LOPEZ AUSTIN, ALFREDO "Cuerpo humano e ideología.Las concepciones de los antiguos nahuas",México,UNAM,Instituto de Investigaciones Antropológicas,1984,2 volúmenes.
- 6.- PAUL KIRCHHOFF, citado por LOPEZ AUSTIN, ALFREDO en: "Los mitos del tlacuache.Caminos de la mitología mesoamericana", México,Alianza,1990,pp. 27
- 7.- La figura antropozoomórfica exhibida en la sala mexicana del museo Nacional de Antropología e Historia de la Cd. de México, es de la altura de un mono mediano. Su cabeza porta la máscara de pájaro que simboliza, igual que el signo de la espiral, al viento; su enorme vientre se balancea en equilibrio con sus amplias caderas y sus piernas cruzadas anfibológicamente se enlazan sobre las propias pantorrillas con otros pies acuáticos semejantes que nacen de una culebra enroscada en la base de la figura. Otra forma serpentina, desproporcionadamente larga y con una especie de cabeza en la punta que se apoya en el hombro izquierdo, es la cola del mono que ondea con su brazo; pero debajo de esta, en' su propio ano, parece asomar otra cola de víbora de cascabel; y en su brazo derecho porta como un arma, otra forma gruesa, larga y lasa, hoy rota e incompleta.
- 8.- La escultura maya encontrada en Campeche es aproximadamente del tamaño humano; pero su pelvis, testículos y falo (hoy destruido) son desproporcionadamente grandes, igual que

la soga (también rota por los extremos) que se enlaza - signo del tiempo- por el frente, rodeando el cuello. Las extremidades (también incompletas) están rotas a la altura de los hombros y de los poderosos muslos. La cara observa algunos tatuajes y escoriaciones a la altura de la quijada y en el entrecejo.

- 9.- vid., la periodización propuesta por PABLO ESCALANTE, en: "Atlas histórico de mesoamérica", comp. LINDA MANZANILLA, México, Larousse, 1989.
- 10.- ARTAUD, ANTONIN "El teatro y su doble (Le Theatre et son double)", trad. de ENRIQUE ALONSO y FRANCISCO ABELENDAL, Buenos Aires, Sudamericana, 1964.
- 11.- vid., "Teatro indígena prehispánico (Rabinal-Achí)", prol. de FRANCISCO MONTERDE, apéndice de GEORGES RAYNAUD, México, UNAM, Biblioteca del estudiante universitario n° 71, 1955.
v., ACUÑA, RENE Introducción al estudio del Rabinal-Achí, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, cuaderno 12, 1975.
- 12.- LANDA, FRAY DIEGO DE "Relación de las cosas de Yucatan", México, Porrúa, Biblioteca Porrúa n° 13, 1959, pp. 50
- 13.- Canción de la danza del arquero flechador, citada por Ma. de la Paz Hernández Aragón, "Teatro indígena prehispánico", Tesis profesional, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1965, pp. 91
- 14.- LANDA, FRAY DIEGO DE op. cit., pp. 51
- 15.- CHAVERO, ALFREDO "México a través de los siglos.", Tomo I, Historia Antigua y de la Conquista, México-Barcelona, Ballescá y comp. editores-Espasa y comp. editores, 1889, pp. 223
- 16.- ibidem., pp. 221
- 17.- SAHAGUN, FRAY BERNARDINO DE "Historia de las cosas de la Nueva España", México, Porrúa, Biblioteca Porrúa n° 8, 1956, pp. 230-231, reseña que en dicha fiesta, llamada atamalqualiztli que propiciaba la preparación abundante y manejo ritual de tamales de masa de maíz "(...) decían que bailaban todos los dioses y así todos los que bailaban se ataviaban con diversos personajes, unos tomaban personajes de aves otros de animales y así unos se transformaban como tzintzones otros como mariposas, otros como abejones, otros como moscas otros como escarabajos..." otros "tragábanse las culebras y las ranas vivas(...) íbanlas tragando y bailando..."
- 18.- cf., GARIBAY, K. ANGEL MARIA "Historia de la literatura Náhuatl", México, Porrúa, Biblioteca Porrúa n° 1, 1953, pp. 334
- 19.- c.f. MANTICA ABAUNZA, CARLOS "El Güegüense o macho ratón", Trad. del Náhuatl cotejada con la de BRINTON G. DANIEL Philadelphia, 1883. Nicaragua, PINSA, 1974, párrafo n° 153, pp. 98
- 20.- Con respecto a la Cultura Maya-Mexica, "destruida como una flor que un transeúnte decapita con su vara", SPENGLER llama la atención hacia "la semejanza de su evolución con la evolución de la cultura antigua" (greco-romana) en: SPENGLER, OSWALD "La decadencia de Occidente", Madrid, Espasa-Calpe, 1958. Tomo II pp. 58

- 21.- vid., FRAZER, JAMES GEORGES "La rama dorada (The Golden Bough)", México, Fondo de Cultura Económica, 1969. pp. 34
- 22.- c.f., CASTRO, AMERICO "La realidad histórica de España", México, Porrúa, Biblioteca Porrúa n° 4, 1962. pp. 238-331
- 23.- VON HAGEN, W. VICTOR "Los aztecas hombre y tribu (The Aztec : Man and Tribe)", México, Diana, 1970. pp. 107
- 24.- RAYNAUD, GEORGES op. cit., pp. 138
- 25.- DIAZ INFANTE, FERNANDO "Quetzalcóatl (Ensayo psicoanalítico del mito nahua)", Xalapa Veracruz, México, Universidad Veracruzana, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias n° 18, 1963. pp. 49
- 26.- GARIBAY, K. ANGEL MARIA op. cit., pp. 360
- 27.- "Popol Vuh. Las antiguas leyendas del Quiché", traducción, introducción y notas por ADRIAN RECINOS, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular n° 11, 1964. pp. 104
- 28.- VELASQUEZ, GERARDO "Teatro festivo popular (una historia por hacerse)", mecanuscrito presentado al Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli (CITRU), 1990. pp. 24
- 29.- RICARD, ROBERT "La conquista espiritual de México", México, Jus, 1947. pp. 504-505 Croquis de la repartición de las fundaciones conventuales hacia 1570.
- 30.- ARRONIZ, OTHON "Teatro de evangelización en Nueva España", México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1979. pp. 179
- 31.- La selección del material para este nuevo enfoque, la reclasificación de las fichas y de la bibliografía, y la transcripción del texto fueron realizadas con la colaboración de CESAR VILLARREAL QUINTERO, México, 1991.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA.

- ACUÑA, RENE "El Teatro popular en hispanoamérica. Una bibliografía anotada", México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1979.
"Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos", México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, cuaderno nº 15, 1978.
- ARISTOTELES, "POETICA", Texto original y versión española. Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México, UNAM, 1946.
- ARTAUD, ANTONIN "Le Theatre est D'abord Rituel et Magique..." y "La Conquete du Mexique" en: "Oeuvres Completes", Volume V, NFR, Gallimard, France, 1964.
- CASO, ALFONSO "La religión de los aztecas", México, Secretaría de Educación Pública, Biblioteca enciclopédica popular nº 38, 1945.
- CRUZ, SOR JUANA INES DE LA "OBRAS COMPLETAS", México, Porrúa, Colección "Sepan Cuantos" nº 100, 1969.
- DIAZ-PLAJA, GUILLERMO "Enciclopedia del arte escénico", Barcelona, Moguer, 1958.
- FLORES GUERRERO, Raul "Historia General del Arte Mexicano. Epoca Prehispánica", México-Buenos Aires, Hermes, 1962.
- FREUD, SIGMUND "Totem y Tabú" en: "Obras Completas", trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, Volúmen II, 1948.
- GARCIA CANCLINI, NESTOR "Las culturas populares en el capitalismo", La Habana, Casa de las Américas, 1982.
- GUARDIA, ALFREDO DE LA "Visión de la crítica dramática", Buenos Aires, La Pléyade, 1970.
- HORCASITAS, FERNANDO "El Teatro Náhuatl. Epocas Novohispana y Moderna", México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1ª parte, 1974.

- ICHON, ALAIN "La religión de los totonacas de la sierra",
México, SEP, Instituto Nacional Indigenista, 1973.
- MARTINEZ CASANOVA, MODESTO "El Varón de Rabinal-Achí (Exégesis)"
México, Escenios, 1963.
- MORLEY, SILVANUS G. "La Civilización Maya", México, Fondo de
Cultura Económica, 1961.
- MURRAY, GILBERT "Eurípides y su Tiempo (Eurípides and his
age)", México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- O'GORMAN, EDMUNDO "AMERICA", Estudios de Historia de la Filoso-
fía en México. Publicaciones de la Coordinación
de Humanidades, México, UNAM, 1963.
- OLAVARRIA Y FERRARI, ENRIQUE DE "Reseña histórica del teatro
en México", prol. de SALVADOR NOVO, México, Porrúa
, Biblioteca Porrúa nº 21, 22, 23, 24, 25, 1961.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSE y JOSE JUAN ARROM, ed. y prol. "Tres piezas
teatrales del virreinato", México, UNAM, Instituto
de Investigaciones Estéticas, 1976.
- SANCHEZ GARCIA, JULIO "Calendario folklórico de fiestas de
la República Mexicana", México, Porrúa, 1956.
- THOMPSON, J. ERIC S. "Grandeza y decadencia de los Mayas", Méxi-
co-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1959
- USIGLI, RODOLFO "Los estilos" en: "Teoría y praxis del Teatro
en México (especulaciones... en busca de escuela
)", México, Gaceta, 1982.