

Cuando las ovejas actuaron

El teatro náhuatl en el siglo XVI

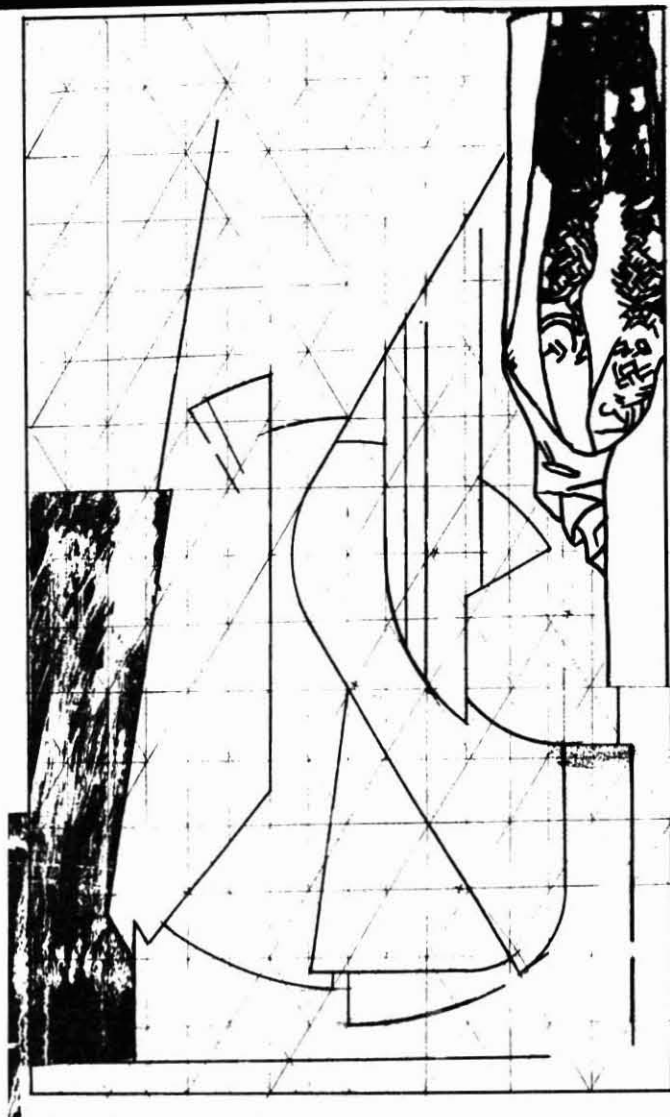


ANTONIO RUBIAL GARCÍA

Siempre me intrigó un relieve emplazado en una de las capillas posas del conjunto conventual de Calpan donde se representa el Juicio Final. En la parte alta del relieve se encuentra Cristo en majestad flanqueado por una azucena y una espada, símbolos de la Misericordia y de la Justicia, y abajo un grupo de pequeñas figuras humanas que salen de sus tumbas representa la resurrección de los muertos. La imagen fue copiada por el artista indígena de algún grabado europeo que poseía el convento y sin duda tanto el lugar donde sería colocado el relieve como el tema fueron elegidos por un fraile guardián; sin embargo, para los receptores del mensaje contenido en la imagen, había un referente de la escena que les era mucho más cercano que un grabado (al que la mayoría por otro lado no podía tener acceso) y que les permitía vincularla con una experiencia propia; ese referente era la representación teatral del Juicio Final, uno de los temas más socorridos en el teatro náhuatl del siglo XVI, en que a menudo se insertaba la escena de la resurrección de los muertos con actores que salían de unas tumbas previamente abiertas en el escenario.

Pero no sólo en este punto se tocan el arte visual y el teatro; otra de sus relaciones más significativas es que ambas manifestaciones artísticas fueron también el campo de comunicación entre los dos forjadores de mensajes culturales del contexto evangelizador novohispano: los frailes y los indios. Esta relación, referida a la producción teatral del siglo XVI, es el tema central de una publicación recientemente aparecida que reúne varios trabajos recogidos gracias a la labor de la doctora María Sten y de sus colaboradores. Después de un grupo de ensayos que contextualizan la labor franciscana, el libro recopila tanto textos de los precursores dedicados a investigar esos temas en la primera mitad

del siglo XX como investigaciones recientes. Como lo señala la doctora Sten en su introducción (Sten [coord.], pp. 7 y ss.), en la primera etapa los autores se preocuparon por estudiar la influencia del teatro medieval sobre el teatro evangelizador e intentaron averiguar la identidad de los autores y reconstruir las puestas en escena. Esos primeros trabajos partían sin embargo de un prejuicio: hubo una total pasividad y completa aceptación del cristianismo por parte de los indios, vistos como un sumiso rebaño en torno a su pastor. Los ensayos más recientes, en cambio, insisten en mostrar la otra cara de la moneda: el papel activo que los indígenas desempeñaron en el proceso. Este enfoque, que se comenzó a adoptar a partir de los estudios antropológicos, sobre todo por la influencia de la obra de James Lockhart, está aportando una visión más enriquecida de la cultura novohispana del siglo XVI. Con ella se rompe la perspectiva vertical según la cual la actividad de los frailes constituye una labor civilizatoria y unidimensional y los naturales son a lo sumo colaboradores sumisos y obedientes a los dictados de sus maestros los religiosos. Tal visión, por otro lado, es la que nos dejaron las crónicas que concebían a la humanidad dividida en ovejas y pastores. Gracias a que el conocimiento de los textos indígenas se ha ampliado en las últimas décadas (por las apreciaciones de Miguel León-Portilla y los recientes estudios de Serge Gruzinski y de Pablo Escalante, entre otros), contamos con una perspectiva que insiste más en la recepción del mensaje cristiano que en su emisión. Los indios educados en los conventos, que quieren hacer pasar su religión como algo aceptable a los ojos de los frailes, no sólo cristianizaron el pasado indígena prehispánico, sino que además indigenizaron el cristianismo. Ellos participaron activamente tanto en el proceso de



evangelización (como colaboradores de los religiosos), como en la adaptación del cristianismo a la propia realidad. En virtud de los indios, los santos, las instituciones comunales y las fiestas y ceremonias cristianas pasaron a formar parte de la realidad cultural indígena de manera tan consistente que actualmente no podemos entender una sin las otras. Y también fueron indios quienes escribieron o tradujeron los mensajes difundidos entre sus compatriotas. En muchos textos nahuas los investigadores han encontrado tanto al fraile escritor como a sus informantes y auxiliares. Esta nueva perspectiva es posible gracias a los cuestionamientos actuales sobre el tema de la autoría y a la toma de conciencia de que lo que hoy entendemos por autor está muy lejos del concepto predominante al respecto en la Edad Media. Ahora debemos considerar estas obras como creaciones colectivas, como producto de los frailes y de los indios, unos y otros constructores de los puentes necesarios para comunicar los mundos hispánico e indígena.

Eso que los investigadores han observado en los textos administrativos, en los testamentos, en los títulos primordiales y en los códices se pone de manifiesto también en las obras teatrales. En ellas no sólo se hace evidente la

inclusión de elementos indígenas en la representación, es decir en la puesta en escena, sino también en aspectos que tocan más directamente la teología o la política. Para algunos autores —como Max Harris y Carmen Corona (Sten [coord.], pp. 253 y ss. y 291 y ss.)— varias secciones del discurso de las obras teatrales en náhuatl, como las relacionadas con el Juicio Final, atacaban la misma ortodoxia (razón por la que no pueden considerarse obras directas de los frailes). En otras ocasiones, el teatro servía para cuestionar la presencia española, como lo muestra una ambigua personificación de Cortés como sultán islámico en la puesta en escena de la *Conquista de Jerusalén*, acto que encerraba una velada crítica a la Conquista de México. Esa misma obra tuvo también una carga política para los franciscanos, que incluyeron al final de la representación el rito del bautismo de los sitiados, precisamente en un momento en que los hermanos menores eran criticados por sus métodos para administrar ese sacramento.

El teatro, desde la perspectiva de una parte de los enunciadore, los frailes, tenía una función didáctica primordial; pero, de acuerdo con la reglas de la retórica, para moralizar con efectividad era necesaria la *delectatio*. Para los misioneros, la transmisión de dogmas y de enseñanzas morales tenía la misma importancia que el fomento de la participación de la comunidad en las ceremonias litúrgicas festivas pues, para ellos, con una se facilitaba la aceptación de la otra. La necesidad de hacer las fiestas más atractivas, para captar la atención de los indígenas hacia su nuevo culto, motivó la inserción de representaciones teatrales y de danzas en celebraciones tales como la del día de *Corpus Christi*, la Semana Santa, la fiesta de san Juan Bautista o la Epifanía, que incluían un esplendoroso aparato escenográfico. Pero, al final, todos esos recursos tenían para los frailes el objetivo básico de moralizar: el sacrificio de Isaac era una obra contra los sacrificios humanos. En una versión (de las muchas que hubo) del *Auto del Juicio Final*, se destacaba el pecado de la lujuria y se predicaba contra la poligamia y la idolatría. La conquista de Jerusalén mostraba el triunfo de los cristianos y del bautismo sobre las huestes satánicas formadas por musulmanes e idólatras. En una obrita sobre la vida de san Francisco se atacaba el vicio de la embriaguez. No debemos olvidar, sin embargo, que, por las necesidades de la evangelización, los frailes también recurrieron a elementos paganos. Ellos conocían el mundo indígena a partir de sus estudios y encuestas y buscaban conseguir la adhesión a los símbolos cristianos aprovechando sus similitudes con los de los indígenas. Esos religiosos

conservaron temas del antiguo lenguaje simbólico, pues confiaban en que se podía orientar la vieja religiosidad hacia un nuevo objeto de adoración, el Dios cristiano, aunque les era imposible equiparar ambos mundos, pues el pasado indígena era considerado demoníaco. Con todo, las ambigüedades del lenguaje y la supervivencia de sus cargas semánticas permitieron los sincretismos, más allá de lo que nos dejan ver los textos.

Por otro lado, para las autoridades indígenas que organizaban las fiestas, el teatro formaba parte del entretenimiento, aunque también, como lo ha señalado con tino Roland Baumann (Sten [coord.], pp. 195 y ss.), sirvió a menudo para exaltar la identidad étnica sobre todo en varias obras representadas en el ámbito tlaxcalteca, uno de los sectores indígenas que con mayor fuerza manifestaron su orgullo y remarcaron su participación como colaboradores de Cortés en la conquista y como los primeros que aceptaron la conversión al cristianismo en estas tierras. Asimismo, el teatro sirvió para rescatar figuras indígenas que podían ser asimiladas al cristianismo. De ese modo, en un auto sobre la conversión de san Pablo se hicieron referencias veladas a Quetzalcóatl, a quien se adjudicaban paralelismos con el apóstol y una vida llena de virtudes.

Un hecho notable de las obras de teatro náhuatl, puesto de relieve por James Lockhart, es que la mayoría las conservamos en copias muy tardías (asunto sobre el que regresaremos más adelante), aunque la "anatomía básica y el mensaje central" pertenezcan a los primeros tiempos del virreinato (Lockhart, p. 578). Estas copias indígenas respondieron a una necesidad de los pueblos que anualmente organizaban representaciones teatrales como parte central de sus fiestas. Más que por su mensaje cristiano, el interés por conservar esos textos se debía al imperativo de llenar las celebraciones festivas anuales con un espectáculo ritual que se había vuelto indispensable. Los indios varones (las mujeres estaban excluidas) tuvieron en esas representaciones una gran libertad de actuación y un papel muy activo: ellos armaban las escenografías con árboles, animales y castillos; ellos elaboraban sus complicados vestuarios y realizaban sus danzas y cantos; ellos eran los actores y en sus lenguas expresaban los diálogos. A veces también fueron ellos quienes los escribieron. Sin duda, en toda la organización de estos espectáculos cumplieron un importante papel las instituciones comunitarias.

La gran difusión del teatro en el ámbito indígena desde el siglo XVI hasta el XVIII no puede explicarse sino a partir de la buena acogida que le reservaron los recepto-

res; esa aceptación provenía, en parte, de una experiencia teatral previa a la conquista, que ha sido estudiada ampliamente por Miguel León-Portilla y que no sólo incluía lo que se ha llamado teatro ritual, sino también espectáculos mímicos de entretenimiento, como las danzas teatrales de viejos o de truhanes. Causa igualmente de esa aceptación fue que el teatro misionero satisfacía una serie de necesidades de las comunidades. Adam Versényi (Sten [coord.], pp. 227 y ss.) insiste en su ensayo no sólo respecto a la continuidad que tuvo lugar entre el teatro del México prehispánico y el novohispano, sino sobre todo en cuanto a la conexión que en ambos se manifestaba entre religión, teatro y vida cotidiana. El espectáculo teatral no sólo era un medio de comunicación total (pues incluía música, danza y pantomima), sino además exigía una participación activa de los espectadores. Para muchos indígenas el teatro tuvo así fuertes cargas rituales y, según lo declara el viajero fray Thomas Gage (citado por el mismo Versényi), los actores creían que lo que realizaban en escena en verdad estaba aconteciendo, por lo que no había separación entre actor y papel. El narrador dominico señala que los actores indios se iban a confesar después de haber representado el papel del traidor Judas o de Herodes, ya que consideraban su actuación como un pecado de sangre.

Dos temas son centrales en el libro que aquí se reseña: uno (ya tratado en los párrafos anteriores) es la presencia indígena no sólo en las representaciones, sino incluso en los textos; el otro lo constituyen las relaciones entre oralidad y escritura. En cuanto al primero, sólo nos queda agregar lo que Lockhart señala acerca de lo propiamente indígena en las obras de teatro náhuatl; para él, si bien las composiciones son profundamente hispanas en cuanto a trama, carácter, mensaje y convenciones dramáticas (lo cual se debe a la intervención de los frailes), contienen importantes marcas textuales que demuestran la activa participación indígena: los personajes, los contextos y las convenciones sociales y coloquiales (retórica didáctica) son nahuas; ciertas palabras españolas se consignan en los textos conforme a una transcripción fonética indígena (*lasbenas* por blasfemias, *ibusmasión* por información); por último se encuentran irregularidades doctrinales que serían impensables en frailes (Lockhart, p. 570). Las versiones originales europeas se adaptaron así no sólo a las necesidades de la evangelización, sino también a los intereses de los traductores y autores indígenas, lo que alteraba a menudo no únicamente el texto europeo sino incluso el mensaje doctrinal. Louise Burkhart da el ejemplo de la obra *Miércoles Santo*, en que

Jesucristo baja al limbo a redimir a los patriarcas judíos del Antiguo Testamento, pero insinúa que también sacará a otros que habían estado confundidos por el pecado (los anrepasados indios).

El segundo tema, el de la oralidad y la escritura, se refiere a los vínculos del teatro con otras formas de oralidad, a la dificultad de reconstruir la gestualidad y a los problemas vinculados con su fijación en un texto. Por una serie de informaciones dispersas en las crónicas, sabemos de la existencia de una gran cantidad de escenas improvisadas, de la introducción de canciones vernáculos o tocotines intercalados en el discurso escrito y de escenas mímicas que se adivinan en algunos de los textos. En muchos sentidos, las comunidades indígenas del siglo XVI se hallaban en una situación muy similar a la de los europeos durante la Alta Edad Media: unas y otros poseían "una visión simbólica que distinguía mal entre la realidad de las cosas y su representación" (Zumthor, p. 31). Esta experiencia europea concordaba en muchos sentidos con la indígena; en ambas la poesía y el teatro estaban muy relacionados con la oralidad y a menudo ninguna de las dos expresiones pasaron por la escritura. En buena medida la experiencia americana no está tan lejos de esa cultura de masas medieval que había integrado la poesía y el teatro a su existencia social. Como explica Richard Trexler (Sten [coord.], pp. 165 y ss.), la teatralidad formaba parte de la vida y tanto para los indios como para los españoles la guerra, la política, la religión y muchas actividades sociales estaban llenas de rituales revestidos de formas teatrales. Lo que hace Cortés al arrodillarse y besar los hábitos cuando llegan los doce primeros franciscanos, la entrega de tierras a un propietario, la recepción de un virrey o las procesiones de Semana Santa son algunos de los ejemplos que muestran que la teatralización llenaba todos los ámbitos de la existencia, sobre todo los que era necesario cargar de sentido. Cuando esa teatralidad oral se fija por escrito, este acto sólo tiene como finalidad mantener en la memoria la anécdota esencial de un discurso destinado primordialmente a expresarse en el ámbito de la oralidad, y la escritura quedaba por tanto supeditada a la voz (Zumthor, pp. 115 y ss.). La influencia del teatro en las comunidades indígenas, la copia de sus textos en los siglos XVII y XVIII y su extendida práctica representativa se debieron precisamente a su esencia oral, tan acorde con una cultura en que la oralidad se imponía en muchos espacios.

Algo que nos llama la atención es el limitado corpus de textos escritos que nos quedan de lo que debió de ser una rica experiencia teatral. De ahí que la mayoría de los análisis insiste casi siempre en las mismas obras. Por otro

lado, sorprende también la casi total inexistencia de manuscritos originales del siglo XVI. En efecto, salvo el texto llamado *Miércoles Santo*, que Louise M. Burkhart (quien lo dio a conocer) fecha entre 1590 y 1591 y atribuye a algún indio noble del Colegio de Tlatelolco, las versiones que conocemos de ese teatro son de los siglos XVII y XVIII. De muchas otras obras, además, tan sólo tenemos referencias en las crónicas, pero no poseemos los textos. Sorprende finalmente que la mayor parte de los manuscritos originales están hoy desaparecidos.

Puesto que con lo único que contamos de esas obras son los textos, es decir secuencias lingüísticas plasmadas en un trozo de papel, hemos perdido un sinnúmero de componentes de lo que era en realidad el teatro náhuatl: los ritmos, la sonoridad, los silencios, los elementos visuales, los gestos, los trajes y las escenografías; no ha quedado registro tampoco de la recepción, lo que Zumthor llama el oyente cómplice, el sentido del humor, las reacciones ante la escenificación, las expresiones de aceptación o de rechazo (que no debieron de ser ni el aplauso ni el abucheo), todo aquello que se genera, en fin, en ese intervalo que dura la representación, eso que tiene de carácter transitorio y único el teatro. La enunciación tiende a desbordar al enunciator y al enunciado. A pesar de todo, ciertas referencias en las crónicas nos permitirían reconstruir algunos aspectos de ese contexto teatral que se encuentra alrededor del texto.

El teatro fue parte esencial del proceso de evangelización y de aculturación que se produjo en México. Fue, al igual que el arte mural cristiano y los códices, un lenguaje en que los indios pudieron dejar plasmada su propia versión de lo que estaba pasando en ese rico proceso de mestizaje que vivió México desde el siglo XVI. Ahora, para nosotros, los indios han dejado de ser meros entes pasivos, ovejas sumisas que permitieron a sus pastores frailes influir en ellos y han alcanzado la dimensión de actores activos en ese drama que fue la conquista espiritual de México. ♦

Obras citadas

- María Sten (coord.), *El teatro franciscano en Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, México, UNAM/Conaculta, 2000.
- James Lockhart, *Los nahuas después de la conquista*, México, FCE, 1999.
- Paul Zumthor, *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.