



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES

T E S I S

**El teatro Náhuatl: un retorno al ritual sagrado para fortalecer
la identidad teatral nacional**

Que para obtener el título de:

Licenciada Artes Teatrales

Presenta:

Diana Laura Garduño Pérez

Asesor:

LAD Adalberto Téllez Gutiérrez

Toluca, Estado de México, 2024

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. CUANDO EL RITO SE VUELVE TEATRAL.....	6
1.1 LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL DE VICTOR TURNER UNA VISIÓN A SU PROPUESTA METODOLÓGICA.....	10
1.1.2 ESTRUCTURA DEL PROCESO RITUAL	16
1.2 MESOAMÉRICA	23
1.2.1 ETAPAS DE MESOAMÉRICA	26
1.3 EL RITUAL	29
1.3.1 REPRESENTACIÓN Y JUEGO	33
1.3.2 DIFERENCIA ENTRE RITUAL, REPRESENTACIÓN Y JUEGO	36
1.4 TEATRO SAGRADO	39
1.4.1 LA RITUALIDAD EN EL TEATRO.....	45
1.5 REFLEXIONES DEL CAPÍTULO	48
CAPÍTULO II LAS FIESTAS SAGRADAS DE LA CULTURA NÁHUATL Y SU TEATRALIDAD.....	50
2.1. ¿CÓMO SE CONSTRUYE LA IDENTIDAD NÁHUATL?	51
2.2 EL TONALPOHUALLI COMO ITINERARIO DE LOS RITUALES.....	56
2.2.1 MITOS, RITOS, CEREMONIAS NATIVAS	62
2.2.2 CEREMONIAL ¿QUÉ ES HUENTLI?	70
2.2.3 LOS OBJETOS SAGRADOS EN LAS CEREMONIAS NAHUAS	73
2.3 COSMOGONÍA NÁHUATL: DIOSES Y ARQUETIPOS.....	78
2.3.1 LOS CUATRO RUMBOS	83
2.4 TEATRALIDAD EN LOS RITUALES ANTIGUOS	85
2.5 REFLEXIONES DEL CAPÍTULO	88
CAPÍTULO III EL TEATRO COMO UN EJERCICIO RITUAL	90
3.1 LOS FRAILES COMO MEDIO DE EVANGELIZACIÓN DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS.....	94
3.2 TEATRO NÁHUATL	99
3.2.1 LOS IXIPTLA, LOS REPRESENTANTES DE LOS DIOSES.....	106

3.2.2 LA HUIDA DE QUETZALCÓATL DE MIGUEL LEÓN PORTILLA	108
3.3 CEREMONIA, MÚSICA, CANTO, DANZA, TEATRALIDAD EN LA RITUALIDAD NÁHUATL	110
3.3.1 MACEHUALIZTLI: DANZA RITUAL Y EL INTÉRPRETE	112
3.4 EL ATUENDO MASCULINO Y FEMENINO.....	116
3.4.1 LA MÁSCARA Y EL ARTE PLUMARIO.....	120
3.4.2 PINTURA FACIAL Y CORPORAL EN LA ESCENIFICACIÓN	122
3.5 ENTREVISTAS	122
3.5.1 DANZA PREHISPÁNICA ENTENDIDO DESDE LA ACTUALIDAD.....	127
3.5.2 ENTREVISTA: REIVINDICAR EL TEATRO NÁHUATL EN MÉXICO.....	131
3.6 PROPUESTA DE TEATRO NÁHUATL UNA PERSPECTIVA TEATRAL.....	134
3.7 REFLEXIONES DEL CAPÍTULO	136
CONCLUSIONES.....	138
BIBLIOGRAFÍA	145

INTRODUCCIÓN

El presente texto es un estudio acerca de las fiestas teatrales en México, un país ubicado en el continente americano, identificado por su próspera historia, cultura y tradiciones enraizadas en culturas antiguas indígenas. En el centro de esta gran cultura se encuentra la lengua náhuatl, una ancestral lengua indígena que ha brindado identidad a la cultura mexicana.

La lengua náhuatl ha sido hablada por diversas culturas, principalmente en un consenso del Sistema de Información Cultural con sus siglas (SIC MÉXICO) que recauda información con respecto a las diversas lenguas habladas en el país, en su registro hasta el 2010 brinda datos específicos de la lengua:

La agrupación lingüística náhuatl, pertenece a la familia yuto-nahua, es la agrupación más hablada en México con 1, 586, 884 hablantes registrados hasta 2010. El náhuatl se habla en 15 de las 31 entidades federativas de la República Mexicana: Puebla, Hidalgo, Veracruz, San Luis Potosí, Oaxaca, Colima, Durango, Guerrero, Jalisco, Michoacán, Morelos, Nayarit, Tabasco, Tlaxcala, Estado de México y Ciudad de México. Existen 30 variantes con sus respectivas autodenominaciones (Red Nacional de Información Cultural, 2020).

Con lo cuál hay diversas culturas que existieron y prevalecen aún en la actualidad; su lenguaje está construido en esta gran lengua. Por lo tanto, es pertinente comprender la riqueza cultural que la sabiduría náhuatl ofrece, antes, durante y después de la colonización. La lengua náhuatl tiene alrededor de treinta variantes como lo menciona en la cita, lo que quiere decir que aunque en todos estos estados se habla esta lengua, las variaciones son excepcionales en cada uno de ellos, diferencias en cuanto a la manera de escribirlo, en el acento al hablar, como en significados, que tiene que ver con el entendimiento que tienen los pueblos con su entorno, lo que sí se puede afirmar con seguridad es que la lengua náhuatl se habla de forma cantada, es una lengua aglomerante y poética.

Lo más relevante para la presente investigación será comprender cómo los ritos náhuatl formaban parte de las costumbres espirituales, culturales y políticas de las

sociedades indígenas. Los ritos ceremoniales son expresiones humanas que se relacionan con la conexión a la naturaleza, la veneración a antepasados, celebración de vida o muerte y conexión majestuosa con el cosmos, el pedir fertilidad, lluvia, agradecer al sol, a la luna, son expresiones humanas que buscan conectar con los planos místicos, y esto siempre ha sido posible a través de la ritualidad y el misticismo.

En la cosmovisión náhuatl se cree que hay diferentes planos o niveles de conciencia o niveles de realidad que incluyen el plano terrenal, el plano espiritual, planos intermedios entre lo espiritual y material. Los ritos, las ceremonias, las veneraciones náhuatl están pensadas para ser ensamble con estos planos, ser los puentes de conexión con las deidades, comprender para invocar a los dioses; con ello activar los arquetipos de conciencia dentro de cada ser creyente. Los pueblos indígenas nos mostraban que ellos conectaban con las energías espirituales, absorbiendo y despertando en sí mismos para poder vivir desde la voluntad, el amor, el coraje, la sabiduría o la fertilidad, de modo que se evocará el poder interno de cada miembro que permita tener vidas con propósito en comunidad.

Los ritos, como señala Genep:

“Las sociedades especiales están organizadas sobre bases mágico-religiosas, y el paso de una a otra adquiere el aspecto del paso especial que entre nosotros se señala mediante ritos determinados: bautismo, ordenación, etc” (Genep, 2008:14).

En las culturas precolombinas las estructuras religiosas, políticas, sociales y de educación estaban entrelazadas, sin embargo, definiendo el rito, son todas las formas definidas, realizando ceremonias o actos exclusivos que permiten la receptividad, así como una incitación mental lo que lleva a un nuevo estado. Integran una serie de actividades con el propósito de ser expresiones espirituales sagradas, sin embargo también son una forma de compartir en comunidad, creando cohesión social, crear unidad entre los miembros de las diversas sociedades

indígenas; entre las actividades que realizan están las ceremonias, el rito, la representación, el juego, la danza, la música, los cantos, la veneración. Las actividades rituales son un medio de expresión tanto artística como espiritual. En este sentido los ritos parten de expresiones representacionales o elementos escénicos como la danza, la música, el canto, los objetos, las máscaras, los vestuarios, la escenificación de situaciones de la vida o la naturaleza, de modo que hay una similitud con la esencia del teatro. Por lo tanto ciertos ritos pueden conservar algunos elementos teatrales o asemejarse a la representación teatral. Un ejemplo pueden ser las danzas ceremoniales, consideradas una forma de danza sagrada.

A lo largo de la presente investigación haré un recorrido por el teatro náhuatl haciendo énfasis en las diversas formas de expresión, principalmente en el rito, el juego y la representación, hasta llegar a comprender, en términos objetivos, cómo se compone el teatro ritual hasta convertirse en teatro sagrado y las diferencias como semejanzas que hay entre estos dos conceptos.

La intención es analizar el uso de los símbolos que son elementos relevantes en la ritualidad y que transmiten mensajes, valores, significados claros que personifican la cosmovisión de los pueblos náhuatl. Por ejemplo, se encarnan los héroes mitológicos de la cultura náhuatl creando personajes concretos con símbolos en cuanto a vestuario, máscaras, objetos sagrados u elementos que lo caracterizan. La simbología de los espacios sagrados, en donde se llevan a cabo los ritos, están ligados a el lugar físico, pero también a elementos como el día, hora y fecha. Los símbolos en los movimientos o gestos corresponden a las acciones ejecutadas por los representantes.

El teatro náhuatl como medio de estudio es florido, es necesario y es inspirador, ya que gran parte de las culturas en el mundo acogen su cultura, portando con orgullo los descubrimientos de sus antecesores. Una parte de la población en México está desconectada de su cultura, por ello desde el teatro se puede expandir la riqueza

cultural así como todo el gran conocimiento que se recopiló de los náhuatl en México llegando a ocupar tiempo para el entendimiento eficaz de la cultura indígena en su máximo esplendor, abrazar las raíces y con ello fortalecer la identidad nativa en México para la aceptación plena de los pueblos indígenas que por fortuna aún prevalecen con su dialecto, cultura, tradiciones, usos y costumbres.

En los siguientes capítulos se hará una investigación profunda de la ritualidad de los pueblos náhuatl y su recorrido por el mundo. Brindando los conceptos más importantes cómo ¿Qué es el rito? ¿Qué es la ritualidad? que diferencia radica en estos dos conceptos, definiendo y argumentando lo que son, que tienen en común con el teatro y cómo es que la ritualidad puede ser la forma de poder formular una teatralidad o nuevas formas de teatro, indagando sobre las formas en las que se hacían representaciones los antiguos pueblos náhuatl, partiendo de la importancia de saber que la ritualidad eran formas muy sagradas en conexión con el cosmos y el universo. Para ello hay que definir ¿qué es el teatro? y con ello ¿qué es lo teatral? y ¿qué es la teatralidad? que similitudes como diferencias hay entre estos dos conceptos y de qué manera sirve la asimilación de conceptos para la concepción de una ritualidad y con ello la formulación de una teatralidad náhuatl, comprendiendo que está muy alejado de la concepción europea del teatro en donde hay pautas o una estructura a seguir, la ritualidad náhuatl es sagrada, enfocada más en la ofrenda a los dioses, en Europa ya tenían formas de teatro para el entretenimiento, sin embargo en Grecia se hacía poesía en honor a Dionisio, siendo toda una ritualidad o teatralidad sagrada, pero hay que partir de que las formas náhuatl se alejan de lo occidental y toman un sentido auténtico, pensar desde la cultura náhuatl para que se pueda estudiar un universo único y digno de admirar, encontrando similitudes para entender lo que caracteriza.

Para el segundo capítulo se llevará a cabo un exhaustivo análisis de la filosofía náhuatl, partiendo de la forma en la que cuentan los días, una forma calendaria que parten de la piedra solar y veinte jeroglíficos desarrollados en piedra con diferentes energías, que permiten crear la forma en la que se mueve el mundo, tanto a nivel

social como individual, las fiestas rituales están sujetas a esta cuenta, señalando las formas de realizar una festividad, invocando a las deidades pertinentes con los elementos o objetos sagrados necesarios como, las flores, el agua, la danza, hasta los sacrificios humanos que pueden ser vistos como algo muy primitivo pero la forma tan sagrada en la ellos se sustentaban el morir siendo una ofrenda para la deidad, era un gran honor y los hombres se preparaban para ello con valor y decisión.

En el último capítulo se va a enfocar en comprender cómo es que hay un teatro náhuatl, iniciando porque la forma de teatro como lo conocemos hoy, llegó con la invasión de occidente, término tomado del maestro Ángel Garibay, con la evangelización de los pueblos indígenas comandando por los frailes haciendo uso del teatro para llevar las enseñanzas religiosas, adoctrinaron a los pueblos a una mezcla de culturas, sin embargo, se va indagar sobre lo que puede o podría ser la autenticidad de la ritualidad náhuatl que eso es lo que verdaderamente importa a esta investigación, para poder fortalecer la identidad teatral mexicana y recrearla.

CAPÍTULO 1. CUANDO EL RITO SE VUELVE TEATRAL

El objetivo máximo de esta investigación es la comprensión del proceso ritual, de manera amplia y general para llegar a la particularidad del ritual mexicano náhuatl para así comprender a su vez el proceso teatral, por ello comenzaré por preguntarme ¿Qué es el teatro?

El origen griego de la palabra teatro, el theatron, pone de manifiesto una propiedad fundamental, aunque olvidada, de este arte: es el lugar donde el público contempla una acción que les presentada en otro sitio. En efecto, el teatro es un punto de vista sobre un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos lo constituyen (Melendres,1998:435).

Lo que se interpreta como el lugar para observar o mirar, por lo tanto el teatro es un acto digno de ser ejecutado y contemplado que genera comunidad. Un concepto más contemporáneo nos habla que “El teatro es el lugar donde el espectador se proyecta y recibe a cambio una satisfacción simbólica a sus necesidades o una purgación de sus sufrimientos” (Sánchez,2010:10). Es una reflexión sobre un contexto actual contrastado con la concepción más tradicional del término formal que se tiene de la antigua Grecia, pasando de ser un acto digno de ser observado y disfrutado a ser un espacio donde el espectador se involucra activamente, llevado a la satisfacción y con ello una purga emocional.

La siguiente reflexión me lleva a cuestionar ¿cuál es la diferencia entre teatral y teatralidad? Teatro y teatralidad sugieren características similares, sin embargo se diferencian por diversos elementos, la palabra teatral corresponde “Que concierne al teatro” (Pavis,1998:433). Otra definición “Teatral quiere decir la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje-actor) y de sus enunciados, la artificialidad de la representación” (Pavis,1998:433), por lo tanto, atañe generalmente a la forma única de expresar palabras y discursos en el teatro, la palabra desarrolla la trama de la obra, como a su vez el actor asume una identidad y roles distintos, creando realidades ficticias y con ello la puesta en escena, que tiene características como el drama y el texto.

La teatralidad tiene un concepto más amplio y complejo de descifrar; la siguiente cita, tomada del Diccionario teatral de Patrice Pavis, nos habla acerca de la teatralidad desde el punto de vista Roland Barthes, un literario que escribió acerca del significado de diversas palabras en sus obras, conceptualizando la palabra teatralidad, menciona:

Es el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que se sumergen al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior (Pavis, 1998:434).

La teatralidad trasciende el texto escrito, no se limita, incluye la variedad de elementos escénicos que contribuyen a la representación teatral, como la actuación, la escenografía, la iluminación, el diseño. La teatralidad se construye mediante una red de signos que van más allá de las palabras escritas de la obra o el guión, creada a través de los intérpretes, sino que también involucra a los representantes con la capacidad que tiene para generar experiencias multisensoriales que permitan sentir más allá de lo que se ve y escucha, tocando universos míticos, que se pueda sentir a través de los sentidos como, el gusto y el tacto buscando una variedad de elementos sensoriales y estéticos para transmitir al espectador.

Por lo tanto lo teatral corresponde al juego escénico, es decir, a la acción que ocurre en el escenario, donde se desarrolla la historia por medio de las escenas, se centra en la actuación, mientras que la teatralidad tiene un concepto aún más amplio, incluye todo lo que permite crear la atmósfera como los gestos, el vestuario, la música. A su vez el ritual no corresponde necesariamente a un texto, pero sí corresponde a un gesto, un vestuario, el toque de los instrumentos, elementos que son intrínsecamente teatrales de tal manera que el ritual es teatralidad.

Entonces ¿el ritual es teatral? no en esencia, porque el ritual es creado para un medio o fin, comunicación con lo sagrado; el que practica el ritual parte de una interiorización presente, tomando un punto de la vida, creando otra línea de tiempo,

se aleja de lo establecido, trasciende las normas o las pautas: cierto número de integrantes acuerdan seguir los pasos de la sistematización de los signos para completar y fortalecer el sentido del ritual, accediendo a un universo sagrado, fuera del tiempo-espacio cotidiano y permaneciendo en estados de abstracción, pasando por una preparación de inicio, desarrollo y cierre.

Es importante comprender este proceso para poder beneficiarse a nivel físico, mental y emocional de las fuerzas que se despiertan, el ritual; es teatralidad porque presupone elementos que se desarrolla para su ejecución, sin embargo no es teatral porque no sigue un texto escrito, el propio participante cree en la existencia del ritual colocando su ser en ello, su verdad, como actor se reconoce la ficción que proviene “Del latín *fin*go, configuración, doy forma” (Pavis,1998:206), se puede moldear con la propia viveza, por lo tanto, ficción es “forma de discurso que hace referencia a personajes y a cosas que sólo existen en propia imaginación de su autor, luego en la del lector, espectador” (Pavis,1998:206). Se sabe que es un momento ficticio creado previamente con la propia creatividad. A diferencia del individuo en el ritual, que no participa para actuar, sino para sumergirse en la profundidad de la experiencia humana y mística en sintonía con el universo y su comunidad.

¿Qué es el ritual? El ritual, al igual que la teatralidad, corresponde a la analogía de rito/ritual “los rituales son memorias colectivas codificadas en acciones. Los rituales son memoria en acción, codificada en acciones” (Schchner,2012:94). Por lo tanto el rito ayuda a mantener la identidad de una comunidad, son la manera de poder retransmitir valores o conocimiento mediante actos y símbolos repetidos impactando en la remembranza de un individuo para recabar información de índole espiritual; son las ceremonias que se realizan en formalidad, sirviendo de manera individual o colectiva celebrando un evento importante o honrar a una deidad. El ritual tiene un término aún más amplio, abarcando el rito y el contexto cultural o social, el ritual incluye múltiples ritos, enfatizando la vida de las prácticas ceremoniales en la vida de las comunidades, es la generalidad.

Las sociedades se desarrollan en dos aspectos: lo profano y en lo sagrado. Uno de los principales estudios acerca del rito lo desarrolló Van Gennep, creando una propuesta para clasificar los diversos ritos que existen. Hay un estado laico y hay un estado religioso, entre uno y otro está el proceso de transición, en este proceso transitorio hay rituales específicos que buscan contribuir a la transformación de un estado mundano a un estado sagrado, o viceversa, buscando desarrollar la sensibilidad, los procesos mentales, estímulos para fortalecer el autoconocimiento y con ello la conciencia, la sugestión, la conexión profunda y respetuosa con la compresencia espiritual. El teatro ritual corresponde al teatro sagrado entendido este como una esencia única sagrada, liberando el mal teatro o el teatro mundano, optando por un tipo de teatro donde lo espiritual tiene mayor sentido, llevando al ritual a la escena, creando escenificaciones teatrales sagradas, espirituales y profundas.

Entonces ¿cómo el rito se vuelve teatral? cuando se lleva a cabo una representación escénica que incorpora elementos rituales, quedando en la representación de la ritualidad. Porque en esencia la ritualidad no es presentada en un teatro, sino en lugares sagrados específicos, por ello solo se queda en la representación ritual. Para este proceso se hace uso de elementos teatrales como la utilización de gestos, vestimenta, música, objetos como medios de expresión de símbolos; a partir de esta fusión entre elementos teatrales como rituales, el ritual adquiere un identidad escénica y dramática que va más allá de la ceremonia, el ritual se vuelve una experiencia multisensorial tanto para los participantes como para el público. Esta forma de representación ritual es la transición a lo que es llamado el teatro sagrado desarrollado por Antonin Artaud, Peter Brook o Miguel Sabido e incluso Miguel León Portilla, siendo una forma de explorar en los aspectos espirituales desde la perspectiva del teatro.

En conclusión, este capítulo ha explorado un concepto formal del teatro que viene de la etimología griega, son ellos los que asientan las bases, haciendo del teatro el arte que hoy conocemos en un género dramático hasta la aplicación de los términos

ritualidad y teatralidad. El teatro va más allá del lugar donde se representa, conjunta una serie de elementos y procesos. Se ha explorado como la teatralidad se manifiesta en los rituales, aunque el ritual no sigue un texto teatral, su ejercicio involucra una conducta y expresiones que se asemejan al teatro.

Finalizó examinando la transición que surge desde el ritual al teatro sagrado, donde el ritual y los elementos teatrales dan lugar a una expresión escénica que busca explorar la espiritualidad desde el arte dramático. El teatro y el ritual se entrelazan y se enriquecen mutuamente en su búsqueda por expresar lo sagrado y trascendente en comunidad, sin perder de vista su individualidad en estos dos términos.

1.1 LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL DE VICTOR TURNER UNA VISIÓN A SU PROPUESTA METODOLÓGICA

Para poder asentar las bases de la presente investigación es necesario remontarse a la antigua Grecia en donde floreció el inicio del teatro como sistema, los primeros vestigios de teatro en el mundo están correlacionados con la existencia de la ritualidad, porque el humano buscó la manera de comunicarse con lo divino; a su vez después el ritual se teatraliza creando todo el universo representacional, siendo todos aquellos ritos una adoración o culto hacia la divinidad, lo sagrado, dioses, deidades, seres mitológicos, tomando como punto de partida los elementos que pasan por una transición a lo sagrado mediante el uso de vestuarios, máscaras, utilería u objetos dedicados a fortalecer el carácter del ejecutante basado en aspectos específicos de su ritualidad.

El rito, de la misma manera que el teatro, se basa en los símbolos codificados que se fortalecen en un acto de fe; para definirla es importante comprender que la palabra fe depende del contexto en que se usa, se podrá de esa manera definir pero de manera general es “Ser suficiente o tener los requisitos necesarios para que se crea lo que se dice o ejecuta” (Real Academia Española, 2024, <https://dle.rae.es/fe>). Cimentar la fe, es colocar toda la confianza y seguridad en ello, en tanto la ritualidad como en la teatralidad, aperturan los espacios de creación; es la fe la que mueve

los estados de conciencia o estados mentales, por lo que el participante pone toda su disposición que lo lleva a accionar de determinada manera con respecto a una serie de pasos sistematizados para cumplir con un fin ya sea individual o en comunidad.

En Grecia existió el Ditirambo. “El ditirambos” (gr. δithύραμβος dithýrambos) es una composición lírica griega dedicada al dios Dioniso, que originariamente formaba parte de sus rituales, interpretada por el coro” (Montana,2016:65). Guarda relación entre la ritualidad y el arte dramático. Es necesario partir de que el ditirambo, como se expresa en la cita, es un género lírico que se escribe en poesía, muestra poéticamente que el ritual inició con el surgimiento de civilizaciones, para crear así conexiones con los planos superiores, estas acciones eran interpretadas por el coro, es un elemento fundamental del teatro antiguo en Grecia; por ello el teatro en relación con el ritual están entrelazados porque el teatro es un ritual en principio.

Esto permite ver, que desde el inicio, el teatro ha nacido de lo sagrado, de lo sacro ha surgido. Para fortalecer esta afirmación citaré a un teórico experto en el tema: Richard Schechner que en *Estudios de la representación* expresa:

La realización de rituales parece remontarse a los más antiguos periodos de actividad cultural humana. Un gran número de sitios cavernícolas y entierros que se originan 20000 o 30000 años antes de nuestra era dan fe de un cuidado ceremonial en la manipulación de los muertos y contienen pinturas murales y esculturas que parecen tener una significación ritual (Schechner,1988:95).

Se hace referencia a la existencia de diversos sitios arqueológicos que muestran evidencias de actividades ceremoniales o rituales en relación con el acto fúnebre de despedir, honrar y acompañar en la transición entre este plano y otro. El ritual nace con la presencia humana en la tierra, son ellos los que realizan estos procesos de encarnarse para transmitirlos de generación en generación. Evidencias palpables son todo tipo de expresiones físicas humanas que han prevalecido a lo largo de la historia, se tiene en este caso como se menciona en la cita, los murales, las pinturas, las esculturas o el arte rupestre en general, lo que permitió que las civilizaciones

plasmarán parte de sus actividades como una forma de trascender en el tiempo, dejando un legado perdurable para las generaciones venideras, que fueron aquellas que hallaron los vestigios en lugares sagrados, para luego descifrar los símbolos; interpretarlos y develar la información ofuscada o incomprendida.

En la cultura mexicana tenemos vestigios arqueológicos y centros históricos que datan de la época precolombina; algunas son Teotihuacán, Chichén Itzá, Monte Albán, Cuauhtinacán, sin olvidar los códices, que son “Recuerdos de lo que contemplaron se preservan en algunos antiguos manuscritos con pinturas y signos jeroglíficos que llamamos *códices*” (Portilla,2019:9). Elaborados por los pueblos mesoamericanos en papel de amatl que es:

El papel amate (del náhuatl *āmatl*) es uno de los soportes de la escritura nativos de América Central. Una región donde, a lo largo de los siglos, se grabaron signos en arcilla, piedra, madera, telas, caracolas y cueros de venado pero en la que el papel recibió un trato preferencial: ya fuese por su bajo peso, su resistencia, su textura y su capacidad para plegarse y mantener su forma, o por su íntima asociación con lo sagrado (Civallero,2017:4)

Estos manuscritos son una forma palpable de registros visuales que están pintados en jeroglíficos o signos que representa un simbolismo en cada cultura antigua es por ello que “Dicho de una escritura: Que no representa las palabras mediante signos fonéticos o alfabéticos, sino su significado con figuras o símbolos, como la que usaron los egipcios y otros pueblos antiguos” (RAE,2014, <https://dle.rae.es/jerogl%C3%ADfico#>). Por ello es así que plasman aspectos específicos de la cultura, entre ellos de historia, religión, astronomía, agricultura, desarrollo espiritual e información relevante de las civilizaciones del México antiguo.

Algunos ejemplos de códices mexicanos son el Códice Mendoza, el Códice Boturini, el Códice Azoyú y el Códice Florentino por mencionar algunos. Son códices valiosos para la cultura náhuatl, ya que ayudan a comprender parte de la historia de los pueblos indígenas antes, durante y después de la llegada de los españoles a

México, proporcionando una apertura a la cosmovisión, creencias y prácticas sociales como espirituales de la comunidad mexicana.



(Códice Boturini, Brito, 2023)

Desde la Antropología, que es la disciplina por excelencia para el estudio del ser humano, desde evolución biológica hasta el comportamiento social, es acertado reflexionar desde una mirada antropológica comprendida por investigadores de la historia biológica que llevan a la conducta, específicamente en estudios formales del ritual, las teorías antropológicas sociales y simbólicas formuladas por el escocés Victor Turner (Escocia, 1920-1983). En sus diversos estudios sobre la ritualidad basados también en interpretaciones psicológicas:

Mostrar cuán rico y complejo puede ser el simbolismo de los rituales tribales será parte de mi tarea. Tampoco es del todo exacto hablar de la estructura de una mente distinta de la nuestra; no se trata de estructuras cognitivas diferentes, sino de una misma estructura cognitiva que articula experiencias culturales muy diversas (Turner, 1988:5).

La comprensión profunda de cada ritual admite que los rituales son concentraciones abundantes de simbolismos, cargados de significados intrínsecos que caracterizan a una cultura. Para entender un ritual hay que estudiar cada distintivo. Tenemos capacidades idénticas entre especies; como él lo menciona, una misma estructura cognitiva que ensambla culturas muy diferentes. En el mundo hay innumerables culturas, por lo tanto infinidad de ritos que es necesario comprender, aceptar que cada uno interpreta según su sistema de creencias y la amplitud de su visión.

Victor Turner hizo aportaciones desde el campo de la antropología simbólica que se centran principalmente en el estudio de los símbolos y significados en las distintas culturas humanas. Todas las atribuciones que una comunidad o un individuo pueden darle a un símbolo y cómo son usados para dar una interpretación del mundo que los rodea, así como la comunicación con lo sagrado:

Mostró un gran interés por estudiar fundamentalmente el desempeño de ritos y ceremonias en comunidades nativas de América o africanas o asiáticas o en culturas europeas y en donde se verifica que hay un conjunto de prácticas simbólicas, es decir de ritos, que pese a su carácter simbólico crean efectos, producen efectos, producen consecuencias en la vida social (Canal Diego de Miguel, 2020,8:28- 8:57).

Sus estudios muestran interés en los elementos etnográficos, eso lo llevó a presenciar ritos africanos; la forma en cómo se producen los ritos, teniendo un impacto real en la vida comunitaria, creando una cohesión social y correspondencia en las relaciones con una configuración en sociedad. ¿Qué es la cohesión social? “El concepto de cohesión social está vinculado íntimamente con el de integración social, pero no es un sinónimo de ésta” (Barba,2011:71). La integración social es un concepto introducido por Emile Durkheim, quién con base en sus observaciones de los efectos de la revolución industrial menciona:

En las sociedades modernas, la cohesión social dependía de las normas, valores, ideas y creencias colectivas, así como de los vínculos sociales generados entre personas que conformaban una comunidad (Durkheim, 2007).

Las poblaciones contemporáneas están basadas en los valores individuales; la integración social se logra a través de la similitud de reglas y principios compartidos por la sociedad. Sin embargo, hay que comprender que en la modernidad resulta más difícil porque cada vez crece la individualización; por ello es importante crear formas de integrar a las sociedades. El universo también pasa por transiciones cósmicas importantes para el ser humano “Ceremonias de la luna llena...de una

estación a otra (solsticios, equinoccios), de un año a otro (día de Año Nuevo, etc.)” (Arazandi,2008:16). Estos eventos marcan cambios en el ciclo natural del universo y son celebrados y reconocidos por diversas culturas como momentos importantes que conectan a los seres humanos con el cosmo y la naturaleza.

Hablar de ritual genera una rápida asociación con la religión o lo sagrado; es cierto que el ritual es desarrollado por la religión, sin embargo también en la vida diaria hay rituales “Los rituales de la vida cotidiana, menos manifiestos, pueden ser íntimos o incluso secretos; a veces son etiquetados como "hábitos", "rutinas" u "obsesiones” (García,1988:95). Los ritos surgen de la cotidianidad en actividades pequeñas como cepillarse el cabello o hacer el almuerzo, pero a esto prefiero llamarlo hábitos, sin embargo el ritual sagrado se presenta en celebraciones, fiestas formándose con distintas características que lo identifica con una sintonía espiritual, distinta a lo cotidiano.

El enfoque antropológico le permitió a Victor Turner el desarrolló de una amplia investigación de campo; no sólo teorizó lo observado, sino que se mantuvo dentro de una comunidad, de la que participó activamente en los rituales de iniciación, llevándolo a un entendimiento profundo, desde las raíces hasta la realización del ritual; esto le permitió no solo analizar los aspectos simbólicos de los rituales en las danzas y ceremonias, sino entender la estructura social y las relaciones que sustentan a una sociedad.

A modo de cierre, Turner contribuyó significativamente a la comprensión de los rituales como fenómenos culturales complejos que reflejan elementos sociales y de identidad dentro de una comunidad, como se verá más adelante en el análisis de sociedades de Ndembu, con ello recrearlo después dentro de la ritualidad de la cultura náhuatl que afortunadamente aún prevalecen hasta nuestros días en diversos estados de México, viviendo en comunidades salvaguardando las costumbres y tradiciones antiguas.

1.1.2 ESTRUCTURA DEL PROCESO RITUAL

La identificación es crucial para la comprensión de la estructura del proceso ritual, es necesario ahondar en los estudios de Arnold Van Gennep (1873-1957) etnólogo francés, quién desarrolló sus estudios en Alemania; su principal obra *Los Ritos de Paso* o en su idioma original *Les Rites de Passage*, publicada por primera vez en 1909, brinda una propuesta para analizar el proceso ritual y su clasificación. Es relevante destacar que los estudios de Arnold Van Gennep fueron leídos por Victor Turner, quien encontraría en ello una inspiración, ya que las aportaciones del científico francés principalmente se relacionan con los ritos de paso. Es así como en esta obra se menciona que hay dos tipos de ritos, haciendo una división en dos sentidos que los llevaría a comprender mejor el desarrollo de los rituales, estos son:

Se dividen con frecuencia los rituales en dos tipos principales, los sagrados y los seculares. Los rituales sagrados son aquellos a los que se asocia con las creencias religiosas, que las expresan o las escenifican. Se presupone que los sistemas de creencias religiosas implican comunicar con las fuerzas sobrenaturales, rezarles o apelar a ellas de alguna otra forma (Gennep,1988: 96-97).

En esta clasificación hay dos tipos de rituales, los que son seculares son aquellas rutinas cotidianas, y los religiosos que parten de ciertas doctrinas espirituales. Es así como la investigación se mantiene apartada del campo religioso, ya que no es objeto de estudio porque la religión cambia de una cultura a otra. Hablar de espiritualidad es necesario, porque es el espíritu el que se expresa en la ritualidad; con respecto a la religión, hay diversos puntos de vista que, con seguridad, es preferible mantener al margen y apelar al ritual desde la conexión con las fuerzas sobrenaturales o los elementos naturales.

Por otra parte se encuentran “los rituales seculares que están asociados con las ceremonias de Estado, la vida cotidiana, el deporte y cualquier otra actividad no específicamente religiosa en cuanto a su carácter” (Gennep,1988:96-97). Los rituales seculares, a diferencia de los religiosos, están cimentados en actividades y eventos de la vida diaria, sin ninguna orientación religiosa. A través de estos rituales, las comunidades exploran sus valores, sus tradiciones como reglas compartidas

reforzando su sentido de pertenencia y fortaleciendo el concepto de cohesión en la sociedad. Carecen de sentido espiritual, pero le dan estructura y organización a la vida en sociedad, contribuyen a la identidad cultural estableciendo relaciones significativas.

Para poder explicar qué significa un rito de paso, es necesario tomar la reflexión que Genep escribió al respecto:

La vida individual, cualquiera que sea el tipo de sociedad, consiste en pasar sucesivamente de una edad a otra y de una ocupación a otra. Allí donde tanto las edades como las ocupaciones están separadas, este paso va acompañado de actos especiales, que por ejemplo en el caso de nuestros oficios constituyen el aprendizaje, y que entre los semicivilizados consisten en ceremonias, porque ningún acto es entre ellos absolutamente independiente de lo sagrado (Genep, 2008:15).

Los ritos de paso son ceremonias o eventos que marcan y facilitan la transición de un individuo de una etapa a otra, o de un estado social a otro, estos ritos son colectivos, se encuentran en todas las culturas. La vida está compuesta por una serie de transiciones, tanto en términos de edad como de roles; estos cambios de una etapa a otra están marcados por rituales específicos que tienen un significado en la sociedad. Todos los ritos fuera de la cotidianidad están asociados con lo contemplativo.

Los ritos de paso como lo marca Arnold Van Genep son todos aquellos procesos en los que se ve inmerso un individuo o una comunidad para pasar de una situación a otra. Los principales ritos de paso son “La vida individual consiste en una sucesión de etapas cuyos finales y comienzos forman conjuntos del mismo orden: nacimiento, pubertad social, matrimonio, paternidad, progresión de clase, especialización ocupacional, muerte” (Genep, 2008:15-16). Por ello a través de los primeros ritos de paso con lo que inicia el proceso de clasificación como lo nombra el autor.

El primer paso para la clasificación de los ritos de paso es la distinción entre dos clases: los ritos simpáticos y los ritos de contagio. Con respecto a los simpáticos:

Son ritos simpáticos los que se fundamentan en la creencia de la acción en lo semejante sobre lo semejante, de lo contrario sobre lo contrario, del continente sobre el contenido y a la inversa, de la parte sobre el todo y a la inversa, del simulacro sobre el objeto o el ser real y a la inversa, de la palabra sobre el acto (Gennep, 2008:17).

Los ritos simpáticos son aquellos que se basan en la creencia de la acción en elementos similares, sobre otros similares o sobre opuestos. Un ejemplo puede ser el uso de un objeto que representa a una persona logrando influir en ella de manera positiva o negativa. Con respecto a los rituales de contagio “La materialidad y la transmisibilidad, por contacto o a distancia, de las cualidades naturales adquiridas” (Gennep,2008:21). Los ritos de contagio son aquellos que se caracterizan por la transmisión de cualidades naturales por medio del contacto físico o incluso a la distancia. Estas dos categorías reflejan las concepciones culturales sobre la influencia y la interacción de los seres humanos con el mundo que les rodea.

Existen los ritos directos e indirectos, los ritos directos “poseen una virtud eficiente inmediata, sin intervención de agente autónomo: la imprecación, el hechizo, etc” (Gennep,2008:21). Lo que expresa el uso de elementos externos que no tienen intervención directa puede ser lo que se llama maldecir, una imprecación, desear que son invocaciones directas inmediatas. Por el contrario los ritos indirectos:

Es una especie de choque inicial, que pone en movimiento una potencia autónoma o personificada o toda una serie potencias de ese orden, por ejemplo, un demonio o una clase de espíritus, o una divinidad, los cuales intervienen en beneficio de aquel que ha realizado el rito: voto, oración, cultos en el sentido habitual de la palabra,etc. (Gennep,2008:21).

En el momento inicial donde se realiza un ritual, activan la intervención de fuerzas sobrenaturales que después actúan en beneficio de la persona que realizó el ritual

o la invocación, las fuerzas sobrehumanas responden de alguna manera al ritual realizado por los individuos. Logrando intervenir a favor, concediendo, bendiciones, protección y algún otro beneficio. Por lo tanto estos rituales son indirectos por el valor de depender de fuerzas externas a diferencia de los directos que parte de uno mismo sin la necesidad de la invocación.

Se dividen a su vez en positivos y negativos “En fin, cabe aún distinguir ritos positivos, que son voliciones traducidas en acto, y ritos negativos. Éstos reciben habitualmente el nombre de tabúes. El tabú es una prohibición, una orden de «no hacer», de «no actuar»” (Genep,2008:22). Los ritos positivos son acciones que se realizan como parte de una tradición o práctica cultural, incluyendo ceremonias, celebraciones o comportamientos que tengan un significado especial para una comunidad. Mientras que los ritos negativos se refiere a la prohibiciones o también llamados tabúes restricciones que prohíben ciertas acciones, objetos o comportamientos dentro de una sociedad o grupo cultural. Violar un tabú puede ser considerado como algo peligroso o moralmente incorrecto.

Estas clasificacion de los ritos entre simpáticos o de contagio, negativos y positivos, directos e indirectos marcan una diferencia como separación no obstante es una clasificación que ayuda a comprender la diferencia de un ritual a otro; pero, a su vez, un ritual puede ser no solo simpático, sino que también puede ser positivo y directo, lo que quiere decir que un ritual tiene que ser analizado; los conceptos se separan a su vez en algún punto, pero tambien la información se entrelaza, logrando un mayor entendimiento en cuanto discernimiento de los rituales.

Los ritos de paso pasan por tres fases principales que son importantes para el entendimiento, proporcionando una estructura útil para la comprensión y su significado, “Se ha demostrado que todos los ritos de paso o «transición» se caracterizan por tres fases, a saber: separación, margen (o limen, que en latín

quiere decir («umbral») y agregación” (Turner,1988:101). El individuo se separa, para después estar en un limbo que es el momento transitorio, en donde se es y no al mismo tiempo, para agregarse al nuevo estado, termina concluyendo en el estado de agregación en donde pasa a integrarse al grupo, a la sociedad en un nuevo estado o rol.

Hay tres facetas en los ritos de paso, la primera aleja al individuo, durante la cual se aísla del grupo anterior, se distancia de la comunidad para prepararse a la transformación. La segunda fase es conocida como margen o limen, es el paso de un estado a otro, es un momento transitorio; en este sentido se suspenden las normas sociales y las estructuras, todo se pausa porque se está cambiando y el individuo se está transformando, pasando por ritos de iniciación o de enseñanzas que lo preparan para su nueva identidad o rol en la sociedad. Finalmente la última fase es la de agregación, donde el individuo pasa a ser un integrante de la sociedad, asumiendo nuevos roles, celebrando la valentía que muestra en los ritos de iniciación, marcando así el final del proceso transitorio recibiendo su nuevo lugar en la vida social.

Cabe mencionar que Victor Turner también retoma el concepto de limen nombrándolo liminalidad, que es el estado ambiguo de transición, surge después del proceso de separación al estar fuera del rol cotidiano, pero aún no han entrado en el estado final:

La primera fase (de separación) comprende la conducta simbólica por la que expresa la del individuo o grupo, bien sea de un punto anterior fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales (un «estado»), o de ambos; durante el periodo «liminal» intermedio, las características del sujeto ritual (el «pasajero») son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero, y en la tercera fase (reagregación o reincorporación) se consuma el paso (Turner,1988:102).

Los ritos de separación son la primera fase del modelo propuesto por Arnold Van Gennep; a su vez esta es una propuesta que desarrolla Victor Turner, en donde marca el inicio social; en estos ritos el individuo es retirado simbólicamente del grupo o de manera permanente como en los funerales; se marca la ruptura con el pasado, preparado para la transición o *liminalidad* que es un concepto que desarrolla ampliamente Turner para poder comprender los ritos de encontrarse en dos estados o condiciones sociales, dentro de la ritualidad náhuatl este proceso puede ser la siembra de nombre, en donde el individuo pasa a asumir su destino y una identidad, la liminalidad, como escribe Turner, es ese momento de ambigüedad en la que la persona ya no es un niño pero aún no se convertido completamente en adulto, en esta parte de la liminalidad se pueda comprende en esta ceremonia como el proceso en el que el *Tonalpouhque* lee aun ser humano su destino.

Los ritos de margen, como segunda fase, son aquellos en los que se está suspendido para llegar de un estado a otro, puede ser la concepción de un ser, ritos que crean un gran transformación, una carrera profesional. Los ritos de margen en el ejemplo anterior es cuando un infante al nacer el *Tonalpouhque* o sacerdote que se verá más adelante hablará acerca de su irradiación solar por la fecha de su nacimiento sobre a esta etapa en la que se separa de su percepción, para unirse a su destino tomando un nombre que carga las fuerzas necesarias para su fortuna.

En los ritos de agregación como tercera fase marcan el final de un proceso como son aquellos ritos de matrimonio en donde te agregas a un nuevo status para dar un ejemplo con el contexto náhuatl tenemos el ejemplo del propio casamiento de niñas que servían en el templo para después casarse siendo un claro ejemplo de un proceso de agregación:

Desde este tiempo hasta que era casadera, siempre estaba en el templo debajo del regimiento de las matronas que criaban a las doncellas; y cuando ya siendo de edad la demandaba alguno para casar con ella, en estando concertados los parientes y los principales del barrio para que se hiciese el casamiento, aprestaban la ofrenda que habían de llevar, que era codornices e incienso y flores, y cañas de humo, y un incensario de barro, y también aparejaban comida; luego tomaban a la moza y la llevaban delante de los sátrapas, al mismo templo, y tendían una manta grande de algodón blanco y sobre ella se ponía toda la ofrenda que llevaban, y también una manta que se llamaba *tlacaquachtli*, en la cual estaban tejidas muchas cabezas de personas; y hechos sus razonamientos de la una parte a la otra los padres de la moza llevaban a su hija (Sahagún, 1938:108).

Lo que expresa cómo es que la ritualidad es parte de todas las culturas a otras, siendo cada una libre en su expresión pero a la vez hay muchas similitudes en la praxis, esta forma en la que se clasifican los rituales son maneras universales que se pueden llevar a el estudio de diversas ritualidad en este punto se contextualiza en la ritualidad mexicana de la cuál es importante analizar la diversidad de conceptos, esta es un forma de comprender cómo se va llevando la ritualidad en los diferentes procesos de la vida de un ser humano, cabe resaltar que los rituales de agregación es cuando el individuo forma de parte de otra unidad para crear todo un cambio y transformación, si duda el casamiento es el claro ejemplo de ello.

Cabe mencionar que los ritos de paso, al ser clasificados, terminan siendo renombrados por Genep:

Propongo en consecuencia llamar ritos preliminares a los ritos de separación del mundo anterior, ritos liminares los ritos ejecutados durante el estadio de margen y ritos postliminares a los ritos de agregación al mundo nuevo (Aranzadi, 2008: 38).

Esta clasificación proporciona una base teórica sólida para analizar los distintos rituales, entendiendo, clasificando cada uno haciendo énfasis principalmente en los rituales sagrados llevados al ámbito teatral. Al clasificar cada rito y estudiar sus características, se puede entender en qué fase se encuentra; este enfoque permite

adentrarse a reflexiones más profundas y ampliar el entendimiento de su alcance y utilidad dentro de una sociedad o cultura.

1.2 MESOAMÉRICA

Comenzaré definiendo un elemento importante para la investigación, cuáles son los antecedentes de la cultura mexicana, los primeros pobladores que se establecieron en lo que hoy llamamos México, antes Mesoamérica; para poder argumentar acerca de los periodos o las etapas es importante mencionar a Miguel León Portilla que es un destacado antropólogo, historiador y filósofo mexicano, conocido por sus extensas investigaciones y publicaciones sobre las culturas indígenas, para esta investigación se tomará el estudio *Evolución Cultural de Mesoamérica* de donde se comprenderá el tiempo que abarca cada periodo de la evolución de Mesoamérica.

¿Qué es Mesoamérica en la visión de Portilla? Para el entendimiento del término es importante mencionar que en esta concepción que él tiene acerca de lo que es, se destaca en dos significados complementarios los culturales y geográficos:

El hecho de que semejantes procesos de creación y transformación se iniciaran y se difundieran en el ámbito geográfico situado entre las grandes masas territoriales del norte y del sur del continente explica la adopción del término Meso-América, en cuanto zona nuclear que se halla medio. (Portilla, 2004, http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/obras_leon_portilla/434.html 28).

Explica que esta parte de la región que se halla en medio del norte como del sur de América, adoptando este término de meso por estar en el centro, es como se consolida el concepto de Mesoamérica que es una zona geográfica donde florecieron distintas civilizaciones, entrelazando diversas culturas, todas compartiendo en la misma zona territorial.

El territorio Mesoamericano estaba abarcado por “Los integrantes de los diversos *Calpullis* de Mesoamérica desde Arizona hasta Honduras” (Sabido, 2010:55), esto

lleva a asimilar que las divisiones de comarca son muy distintas a la actualidad, lo que quiere decir que Mesoamérica abarca desde Arizona hasta Honduras, Portilla comenta que al sur colinda con honduras, con Nicaragua y con Costa Rica. Esta vasta extensión geográfica alberga una diversidad de culturas, lenguas y tradiciones que se entrelazan, influenciadas mutuamente, creando redes de intercambio como de fusión cultural y religiosa. Lo que lograría el afianzamiento de poblados como el crecimiento y la unión cultural para la creación de nuevas comunidades. ¿Qué es un Calpulli?

...Un grupo de personas ligadas por parentesco sanguíneo o ritual que reconocían una ascendencia mítica común. Profesaban actividades comunes y se creían protegidos por un dios particular. El *calpulli* poseía tierras que distribuían (para su cultivo) entre las familias de sus miembros. Constituía una unidad fiscal, militar, territorial, política y jurisdiccional...(Johansson,2005:149).

Grupo de personas ligadas por lazos de parentesco, vínculos de sangre, relaciones sanguíneas, compartiendo un linaje como creencias, participando activamente en actividades comunes de caza, agricultura, rituales, entre otras actividades. Protegidos por un mismo Dios a quien le rinden culto. Todo esto en tierras comunales que eran distribuidas entre las familias para cultivar y dar sustento. El *calpulli* controla territorio específico, participa en decisiones políticas y administra la justicia dentro de su territorio.

Su dios es llamado "*capulteotl*, dios del *calpulli*" (López,1977:47). Sin embargo se inserta esta visión de Dios abogado descrita por Duran "todas las ciudades, villas y lugares, tenían un dios particular a quien como abogado del pueblo con mayores ceremonias y sacrificios honraban" (López,1977:47). El dios *Capulteotl* es a quien le rinden culto. En la obra escrita por Diego Durán *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme* proyecta esta visión, de que cada ciudad tenía un dios particular al que se le consideraba abogado del pueblo. Este dios actúa como intercesor ante los dioses mayores ofreciéndole sacrificios como rituales y ceremonias para garantizar bienestar en la comunidad.

Por lo tanto como se menciona los *calpulli* de Arizona a Honduras estaban fuertemente ligados en costumbre y tradiciones “Muy parecido: para ellos los alimentos, el humo de copal, las danzas y los cantos energizaban al Dios abogado y le permitían crecer” (Sabido,2010:55). Muestra de que parte de las culturas asentadas durante siglos en este territorio comparte formas culturales, las sociedades no están aisladas al contrario están relacionadas.

Es por ello que en casi todas las culturas se encuentra “que tienen las diez y ocho veintenas, los cinco días vacíos, las veinte trecenas, los veinte jeroglíficos que explicitan el gran proceso universal” (Sabido,2010:53). Teniendo en particular el cálculo del tiempo, creando una concepción de la vida y la cultura humana a lo largo de la semblanza. A diferencia de la cultura Maya que descubrió el cero y su cuenta es aún más larga creando un tiempo totalizador y no lineal como lo conocemos “El sistema partía de los veinte dedos del ser humano y de los trece orificios del cuerpo...veinte dedos por trece orificios nos da 260 que era uno de sus niveles para culturizar el tiempo” (Sabido,2010:43). Lo que permitió contar el tiempo y comprender los procesos de la vida.

En la investigación se hablará sobre la cultura náhuatl y su forma de contar y culturizar el tiempo como lo menciona Miguel Sabido:

Como otras culturas mesoamericanas la cultura náhuatl había cautivado el tiempo en una red calendárica que constaba esencialmente de tres cuentas *xiuhpohualli* cuenta de los años, el *tonalpohualli* cuenta de los destinos y el *cempoallapohualli* cuenta de las veintenas (Sabido,2010:48).

Comprender que esta forma de interpretar el tiempo es una guía para las actividades de la vida cotidiana como para la siembra y la cosecha indicando así con exactitud a qué dios corresponde el dominio de cada día, cumpliendo así un enfoque teológico que es la ciencia que estudia las creencias religiosas o espirituales. Interpretaba por cada *Calpulli* según las formas que dicta su dios abogado. El *Xiuhpohualli*, *Tonalpohualli*, *Cempoallapohualli*, son cuentas complejas de comprender y cada

una merece la pena dedicar tiempo de estudio para la reflexión, pero por ahora serán mencionadas para comprender que el análisis de las fiestas de la investigación serán tomadas y comprendidas desde esta forma de interpretación del tiempo en próximos capítulos se detendrá al estudio más específico y concreto.

Sobre las fiestas sagradas de la cultura mexicana y su teatralidad es profundizar en la complejidad de las sociedades mesoamericanas. Desde la sociedad olmeca hasta la cultura náhuatl, el profundo entendimiento del tiempo y la relación con lo metafísico. A través de las veintenas, trecenas y días vacíos, vemos cómo estas culturas captaron la esencia misma del universo en su calendario. La relación de una fiesta sagrada en interpretación con el tiempo para poder así comprender la teatralidad que corresponde a cada fiesta según el día de trabajo, hora, lugar, energías, dioses para así completar en su totalidad para conocer con exactitud y en profundidad las distintas fiestas que se celebran en los pueblos náhuatl.

1.2.1 ETAPAS DE MESOAMÉRICA

El primer periodo es el preclásico que abarca de “2300 a.C-0 a.C. Designan los arqueólogos al largo lapso que va desde cerca de 2 300 a. C. hasta los primeros años que coinciden ya con la era cristiana” (Portilla,2004,24). Por lo tanto el periodo preclásico se divide en tres fases o lapsos; inferior “de 3 300-1 000 a. C, medio 1 000-600 a. C. y superior 600 a. C. hasta principios de la era cristiana” (Portilla, 2004:27). En las zonas de centro y sur de México, así como de países de centroamérica aunque se requiere de grandes investigaciones al respecto antropológicas, sin embargo es al teatro a lo que lleva esta línea de investigación, culturas como los teotihuacanos, mayas y zapotecos florecieron en este periodo.

En el preclásico inferior se habla acerca de que durante este periodo vivían las culturas del desierto hokana y uto-azteca se desarrollaban estas tribus en lo que hoy es Estados Unidos. Vivían en regiones desérticas, vivían en pequeñas tribus en chozas hechas de materiales naturales, sus principales actividades eran la recolección de frutas y verduras, así como de caza y pesca. La producción como el

trabajo con distintos materiales naturales como la cerámica que fue una gran creación, material, que podían recolectar de su ecosistema entre árboles, fauna y flora. Los alimentos que eran sembrados por las tribus áridas son la calabaza, el chile, el frijol y el maíz, alimentos primarios en las dietas.

Las lenguas que integran el gran tronco uto-azteca. A él pertenecen el idioma que llegó a conocerse mucho más tarde como mexica o azteca propiamente dicho, al igual que el cora, huichol, tepehuano, tarahumara, yaqui, mayo, pima, pápago, hopi, payute, y otras lenguas y dialectos hablados en el noroeste de los Estados Unidos y en el sur de Canadá (Portilla,2004:24).

En el preclásico medio inició aproximadamente en “1300 a.C, en diversos sitios dentro de los ámbitos central y sur de México. Fue sobre todo, a lo largo de las costas del Golfo, en la zona limítrofe entre Veracruz y Tabasco” (Portilla,2004:29). Integrándose la cultura olmeca que se considera una gran cultura desarrollada en estos estados entre “1000-600 a.C.” (Portilla,2004:30), se difundirá esta cultura. Creando lugares ceremoniales, la forma de organizar su sociedad en la política, la religión como la cultura, forjaron un conocimiento que llevaría a consolidar una identidad cultural lo que se conoce como mesoamérica. “El vocablo olmeca se deriva del término náhuatl olmécatl que significa habitante de la región del hule o del caucho. Es esta una designación que mantuvo su vigencia hasta los tiempos aztecas para nombrar a los pobladores costeros de la región donde prolifera el árbol del hule” (Portilla,2004:30). Es así como los olmecas son una cultura que estableció una estructura sólida para consolidar el periodo medio del posclásico que llevaría a sentar las bases de Mesoamérica.

El periodo preclásico superior floreció cerca de “600 a.C.” (Portilla,2004:36). Los olmecas contribuyeron a crear fertilidad para el florecimiento de otras culturas, entendiéndose:

La influencia olmeca en esta región propició como en el caso de Monte Albán, de Chalcatzingo y Tlapacoyaun ulterior y mucho más amplio florecimiento que habría de recibir el calificativo de "clásico" en Mesoamérica. De hecho el fermento de lo olmeca como cultura madre, llegó a hacerse presente en regiones muy apartadas, desde el ámbito veracruzano hasta sitios más allá de Honduras y Guatemala (Portilla, 2004:38).

Un período preclásico se desarrolló en más de dos mil años, los grupos desarrollan la agricultura, los del norte siguen cazando, la cerámica permite crear utensilios, favoreciendo a la existencia de mesoamérica, no se conoce en realidad que hizo que esta gran cultura culminará.

El siguiente periodo es el clásico que abarca “Así, por ejemplo, en tanto que en Teotihuacan los principios del clásico pueden situarse a partir del siglo I d.C. en la zona maya un proceso parecido se consolidó realmente hasta el siglo III d.C.” (Portilla,2004:47). Floreció la cultura Olmeca, se consolidó parafraseando, la agricultura con desarrollo de las técnicas de cultivo, terrazas con cultivos también sistemas de regadío, la planta de algodón, las dietas, el trabajo organizado del campo y con ello el aumento de población. El siguiente periodo:

Después sigue el Posclásico, hay uno temprano y uno reciente. Se habla así de un posclásico temprano (siglos X-XII) y de uno reciente (siglo XII hasta 1521). En este último según veremos cabe señalar un lapso o etapa de transición, que designaremos con el nombre de posclásico medio, entre 1200 y 1325 (Portilla,2004:80).

Por lo tanto después de los clásicos está “el posclásico temprano: siglos X-XII. Antecedentes, grandeza y decadencia de los toltecas” (Portilla:2004:80). En este periodo florecieron los toltecas en la ciudad de Tula Hidalgo y también vivieron la decadencias durante estos siglos, quienes desarrollaron la lengua náhuatl.

Después tenemos “el preclásico medio: 1200-1325. nuevas crisis culturales y reacomodos de pueblos” (Portilla,2004:80), que se vivieron dificultades en la estructura y los ajustes de las zonas territoriales. El último periodo es “el posclásico

tardío 1325-1521” (Portilla,2004:120), que es la llegada de los españoles y la caída de la gran Tenochtitlan, cuando los españoles llegaron a *Tenochtitlan* la cultura *Mexica* y diversos *calpulli* estaba al mando de la gran ciudad, pero realmente llevaba desde el 1325 en la fundación a la caída, apenas ciento noventa y seis años de desarrollo con grandes años de innovación cultural que vivió la interrupción, como el saqueo de la cultura y la sociedad, con ello Mesoamérica se fragmentó en diversos reinados en manos de los conquistadores extranjeros, creando el término de esta gran civilización Mesoamericana a quién después llamarían Nueva España.

1.3 EL RITUAL

El ritual cumple un propósito, una conexión con los planos divinos, la transición de una sociedad o la transformación de un individuo o en una comunidad; Turner expresa acerca de los rituales y las doctrinas espirituales que están completamente relacionados con las fuerzas espirituales, dioses, deidades, estudios del universo, así como de las leyes universales. Está integrado por una serie de símbolos que, como se sabe, es la parte más esencial del ritual porque carga los significados que completan la idea general.

Los símbolos dentro de un ritual están también en los objetos, las diversas actividades que se realizan, las conexiones entre participantes, muecas, actitudes, movimientos. Para poder interpretar los símbolos, Victor Turner comparte tres formas importantes de hacerlo:

1) forma externa y características observables; 2) interpretaciones ofrecidas por los especialistas religiosos y por los simples fieles; 3) contextos significativos en gran parte elaborados por el antropólogo (Turner,2013:22).

La primera es por medio de la observación, la interpretación directa de las personas que realizan el rito, la propia interpretación de los especialistas que pueden interpretar los símbolos. Sin embargo es importante entender y comprender que se puede crear una fiel interpretación respecto a la forma directa de quien la ejecuta. Victor Turner se cuestiona si el antropólogo de verdad puede interpretar de manera

correcta el significado de los rituales, siendo tan exacto como los propios actores. “Por otro lado, cada participante en el ritual lo contempla desde su peculiar ángulo de visión” (Turner,2013:30). Aunque sé que es parte del ritual, cada individuo tendrá su propia interpretación, misma que corresponderá a su nivel de percepción.

Es importante mencionar que se explora en los rituales náhuatl una forma de reforzar las estructuras sociales de la comunidad, así como de comprender que cada ritual cuenta a su vez con una propia simbología que está implícita “el símbolo ritual se convierte en un factor de la acción social, una fuerza positiva en un campo de actividad” (Turner,2013:22). Los símbolos rituales no son simplemente elementos de las ceremonias, sino que tienen el poder de influir en cómo las personas interactúan entre sí y cómo se comportan dentro de la comunidad.

Los estudios de Victor Turner se extenderían por diversas partes del mundo, en 1977 Víctor Turner convoca a Richard Schechner a participar en una conferencia sobre ritual, arte dramático y espectáculo. Este hecho propició un gran éxito, por la fuerte conexión de ideas y el ambiente positivo. El antecedente permitió llevar a cabo la realización de la segunda conferencia, Conferencia Mundial sobre Ritual y Representación, que se realizó entre 1981 y 1982:

La primera se concentraba en las representaciones de los yaquis del norte de México y del sudoeste de los Estados Unidos; la segunda en el trabajo de Suzuki Tadashi. La reunión culminante se realizó en Nueva York del 23 de agosto al 1 de septiembre de 1982 (Schechner,1988:43).

Ambos investigaban diversas culturas, como los yaquis del norte de México o Suzuki Tadashi que fue un reconocido director que desarrolló técnicas propias, un método de teatro que combina técnicas vocales, actorales y espirituales, como el manejo de la energía sobre el escenario y la presencia escénica. Esto llevó a considerar que

ciertos directores o estilísticas teatrales era un enfoque adecuado para la visión en el desarrollo espiritual como ficticio.

Richard Schchner es un destacado teórico del teatro contemporáneo como del performance, escritor, productor y director. Nacido en Nueva York, el 23 de agosto de 1934. Destacado por sus amplias investigaciones e innovaciones en el ámbito teatral buscando nuevas formas de expresión. Una de las obras más importantes para el estudio que compete a la presente investigación *Estudios de la Representación*, escrita en el 2006 por Richard Schchner de donde se explicará acerca del ritual:

Los rituales son memorias colectivas codificadas en acciones. Los rituales son memoria en acción, codificada en acciones. Los rituales también ayudan a la gente (y a los animales) a enfrentar transiciones difíciles, relaciones y jerarquías ambivalentes y deseos que perturban, exceden o violan las normas de la vida diaria (Schechner, 1988:94).

El ritual expresa Richard Schchner qué son memorias colectivas, es la capacidad que guarda un grupo social o una comunidad o en términos de Victor Turner una communita para recordar honrar la historia de los antepasados, como con el árbol Myundi en África o las ofrendas náhuatl, aquel valioso conocimiento heredado de generación en generación, en la praxis se centra en acciones específicas sistematizadas que llevan a un sujeto o a la naturaleza de un estado a otro. Cuando Richard habla de perturbar o violar las normas de la vida diaria, es una expresión para denotar que el ritual va más allá de las normas convencionales, contradice las expectativas y convenciones de la vida cotidiana. Se infringen en reglas para darle paso a otra dimensión alterna en donde surgirá el ritual creado por cada participante.

A su vez Victor Turner en su obra *La selva de símbolos, aspectos del ritual Ndembu*, escrita en 1967, desarrolla el ritual como “Una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en

seres o fuerzas místicas” (Turner,2013:21). Los comportamientos no están influenciados por el mundo tecnológico o la rutina diaria sino que son una conexión directa con lo místico y lo sobrenatural.

También habla acerca de los símbolos del ritual de modo que permite expresar la proyección del elemento emocional dentro del ritual, que permite la libertad de liberar las tensiones emocionales, ya sea de forma consciente o inconsciente: “Formas sumamente condensadas de comportamiento sustitutivo para expresión directa, que permiten la fácil liberación de la tensión emocional en forma consciente o inconsciente” (Turner,2013:32). Estas formas interesan a la presente investigación, pensando en que el ritual se puede dar dentro de lo consciente o inconsciente. Por lo tanto el símbolo es una especie de concentración de cualidades emocionales aceptada por los participantes.

Hay dos tipos de símbolos, el referencial que está dentro de la conciencia y el condensación, que está dentro del campo de lo inconsciente. “Los símbolos rituales son a un mismo tiempo símbolos referenciales y símbolos de condensación” (Turner 2013:32). Por conciencia lo que se reconoce, por inconsciencia lo que se desconoce. Por lo tanto el ritual se mueve entre la vibración de la conciencia y la inconsciencia buscando el equilibrio de la dualidad.

Concluyendo, el ritual es una serie de acciones, palabras, gestos que se llevan de manera sistemática dentro de una comunidad con un propósito que marca una identidad cultural, así como la cohesión social en la vida de cada persona. Por ello pretendo estudiar el ritual mexicano, como parte de la comprensión para cimentar, fortalecer y conectar la identidad cultural que algunos autores han fomentado, el acercamiento a la cultura mexicana y al renacer esta gran cultura.

1.3.1 REPRESENTACIÓN Y JUEGO

La representación por su parte, en las artes escénicas, se basa en expresiones ritualizadas, que son escenificadas con tiempo, con previo ensayo, lo que significa que no suceden por única vez. “Una definición de la representación es: comportamiento ritualizado condicionado y/o impregnado por el juego” (Schechner,1988:94). La representación es un comportamiento ritual, unido a su vez al juego. Por lo tanto, lo que ejecuta el actor termina siendo parte de una representación en comunión con la ritualidad. Desde que el actor se prepara para la escena se va creando una ritualidad que lo une al ámbito de lo sagrado, comprendiendo a su vez el juego que va a ejecutar, siendo parte de la expresión teatral.

Sucede algo muy interesante con el juego: el juego es un momento en donde el ser se permite recrearse en distintos escenarios, viviendo deseos personales, experiencias, colocándose en situaciones místicas, fantásticas con el objetivo de crear la libertad de expresar lo que no se puede abordar sin el juego por temores o prejuicios sociales. “El juego le da a la gente una oportunidad de experimentar temporalmente el tabú, lo excesivo y lo riesgoso. Puede ser que nunca sean Edipo o Cleopatra, pero pueden actuar como ellos en juego” (Schechner,1988:94). Entonces ¿El teatro es un juego? Comparte características del juego pero va más allá de lo lúdico, lo excepcional y sagrado, tiene una estructura propia.

Por lo tanto el juego es una oportunidad de crecimiento, de experimentar el exceso, los tabúes, rituales negativos, sin dañar a nadie, ni a sí mismo, porque es una convención que se sabe desde el inicio que sucederá en el tiempo-espacio permitido; desde el inicio hay reglas, se tiene un principio y un final. Se permite la libertad, una vez, al término del juego, el individuo visualiza su experiencia propia, un criterio real respecto al juego o las acciones realizadas. El individuo a través del juego se transforma, se puede visualizar desde una experiencia empírica.

Asimismo se tiene el trabajo de un gran teórico que desarrolló el concepto de juego desde una perspectiva distinta, Johan Huizinga (1872-1945) nació en Groninga, Países Bajos; fue un historiador y filósofo que destacó por sus análisis tanto cultural como histórico en diversas áreas de su época. En su obra *Homo Ludens*, escrita en 1938, habla de la importancia del estudio del juego y el papel que interviene en la sociedad como en la cultura, la idea central que aborda en su obra, expresa que llamar al ser humano *homo sapiens* está muy lejos de serlo, ya que la especie humana no es tan racional como se cree, sin embargo retoma parafraseando el concepto de *homo faber* creado por el suizo Max Frisch, en su obra nombrada de la misma manera al tener la preparación en el área de las máquinas describe al humano como *homo faber* que hace referencia al hombre que construye Huizinga hace la comparación exacta para resaltar su propio concepto de *homo ludens* “el hombre que juega, expresa una función tan especial como la de fabricar, y merece, por lo tanto, ocupar un lugar junto al de homo faber” (Huizinga,2007:7).

Conviene resaltar que para Huizinga el juego sucede antes que la existencia de la propia cultura, expresa sobre la civilización humana que esta no ha dado ningún elemento al juego, puesto que los animales juegan: “Con toda seguridad podemos decir que la civilización humana no ha añadido ninguna característica esencial al concepto del juego. Los animales juegan lo mismo que los hombres” (Huizinga, 2007:11). Los animales poseen actitudes, movimientos, expresiones que constituyen una forma de juego entre los animales. Por lo tanto el juego abarca tanto el mundo animal como el mundo humano, el juego es parte de la naturaleza.

El juego se centra en el mundo de lo irracional, lo instintivo, como parte de la cultura; Huizinga considera necesario expresar el concepto de juego es complejo porque es un concepto amplio, para cada cultura; sin embargo, nos conduce dando méritos a los diversos conceptos del juego descrito desde la psicología, fisiología y desde la cultura, que importa al presente trabajo, por lo tanto:

El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de << ser de otro modo>> que en la vida corriente (Huizinga, 2007:45-46).

Se introduce a la investigación del juego desde la acción, dentro de un espacio-tiempo definido, con el entendimiento de reglas que son aceptadas libremente por los participantes, sin pensar en los sentimientos que el propio juego genera; al crear la conciencia de ser otro, a diferencia de la vida cotidiana en donde se es algo o alguien, en el juego se es alguien distinto que hace realmente amplio el juego; surgen del juego distintas modalidades, las de fuerza, lúdicas y tenemos, respecto a la presente investigación los juegos de exhibiciones o también llamadas representaciones teatrales que es una combinación entre una y otra.

Cuando el teatro deja de aspirar a una transformación, la concepción de teatro pasa a ser lúdica, como lo desarrolla Huizinga con este concepto de juego: “El teatro que renuncia a la transformación se reduce a uno de sus núcleos definitorios, a su núcleo laico, ese que no procede de sus orígenes litúrgicos o rituales, es decir, a su componente lúdica” (Huizinga,2010:14). Esto significa que se aparta de sus raíces rituales o de metamorfosis para reducirse a mero entretenimiento o convertirse en una actividad recreativa, es por ello que el teatro también tiene un gran propósito el de incitar al cambio en todas las áreas de la sociedad.

El juego es considerado un elemento importante en la vida, como lo vimos dentro de la vida humana; sin embargo, conviene tratar el juego dentro de la conciencia humana. El juego es aún más flexible y libre. Veremos entonces sus diferencias ya que el juego, la representación y el ritual son momentos llevados al teatro para cumplir funciones específicas en el desarrollo escénico de un intérprete, viendo cada uno como etapas que a la vez se alejan y se complementan para dar vida a cada uno.

1.3.2 DIFERENCIA ENTRE RITUAL, REPRESENTACIÓN Y JUEGO

Es de importancia mencionar la relación entre el juego y el ritual, entre lo sagrado y el juego:

El ritual y el juego llevan a la gente a una "segunda realidad", aparte de la vida ordinaria. En esta realidad, las personas pueden asumir su propio yo de otra manera que el yo cotidiano. Cuando se convierten o personifican momentáneamente a otro, la gente representa acciones diferentes de las que hace ordinariamente. De esa forma, el ritual y el juego transforman a la gente, ya sea temporal o durablemente (Schechner, 1988:94-95).

La similitud es que ambos permiten la exploración fuera de lo usual, la diferencia radica en que el propósito del juego es seguir una serie de reglas que permiten divertirse o recrear momentos de distensión emocional. A su vez el ritual tiene un propósito más profundo y simbólico. Marcan eventos importantes, transmiten valores, crean cohesión social, conexiones con lo sagrado o espiritual. Los juegos son maleables, improvisados, los rituales son formales, ritualizados, siguiendo un conjunto específico de acciones, palabras o gestos que corresponden a una cultura.

En el juego se da la competencia como el desarrollo activo; en el ritual es el acompañamiento o la agrupación. El juego es flexible porque cambia según las preferencias de los jugadores, además se tiene conciencia de que se sabe que se está jugando; en comparación los rituales se deben abordar con profundo respeto ya que son rígidos al corresponder a tradiciones culturales. Comparten algunos elementos en común, sin embargo, en profundidad espiritual hay un gran umbral de diferencia.

La representación se completa por la repetición de las acciones sistematizadas, es decir el ensayo: "Las representaciones consisten en comportamientos dos veces realizados, codificados" (Schechner, 1988:94). Los comportamientos son aprendidos por los intérpretes, las representaciones son el resultado de las interacciones entre el juego y el ritual. En este ámbito se desarrollan elementos

sagrados como elementos lúdicos de juego, de esta forma se complementa una representación, partiendo de un hecho creativo.

En contraste con el ritual que se desarrolla en acciones, la información almacenada, retenida y recuperada de generación en generación para llevar a las personas a una gran transformación resistente, en comparación con el juego en donde las transformaciones son temporales, según las reglas de los jugadores, al término del juego se regresa a la normalidad, en el ritual hay una transformación permanente o transitoria. A su vez, el ritual se condiciona a ser realizado en lugares especiales o sagrados que están sujetos al tiempo, al calendario o a formas específicas de tiempo y espacio, se busca de alguna forma, el contacto con las fuerzas sobrenaturales estas formas encarnadas por los dioses o seres míticos, como la naturaleza, el agua, tierra, fuego aire entre muchos otros. “En la transformación ceremonial se realiza el cruzamiento al saludar a los cuatro puntos solsticiales o cardinales. En el centro del círculo ceremonial se colocan los símbolos de los cuatro elementos: fuego, viento, agua y tierra” (Lara,2010:31). Siempre se colocan los cuatro elementos en un ritual como símbolo de las deidades encargadas.

En los rituales “la realización de acciones en forma rítmica y repetitiva puede poner a la gente en estado de trance” (Schechner,1988:100). Permanecer en tiempo de profunda reflexión como de atención plena en el momento presente. El estado de conciencia al que lleva un rito puede ser inmensamente profundo al permitir los estados de trance que son condiciones alteradas de conciencia “Estado en que el alma se siente en unión mística con Dios” (Real Academia Española, 2024,<https://dle.rae.es/trance>), teniendo mayor receptividad a ciertos estímulos o sugerencias, así como visiones, pensamientos o emociones intensas o la conexión interna con los Dioses a quienes se llama o encomienda.

Basándose en la información proporcionada, se concluye que la relación entre ritual, representación y juego es multifacética, tanto para comprender la cultura como la espiritualidad humana. Sin embargo los propósitos son muy distintos en cada uno: el juego busca la diversión, el ritual un propósito más profundo y simbólico y la representación mostrar la relación entre ambos.

El intérprete desarrolla el juego durante los ensayos, para comprender los roles, acercarse a los personajes, explorar, sentir, vivir, crear la representación. Lo que lleva a preguntarnos: ¿El teatro es un rito? El teatro se apoya en el rito, pero no es ritual; desde que el intérprete llega al teatro hace una serie de acciones codificadas así como de conexiones, el intérprete necesita de los ritos ya que desde que se mentaliza para entrar al camerino para alistarse para el ensayo o la función, el rito del vestuario, la escenografía, la utilería, el maquillaje, sin embargo lo que hace el intérprete en la escena es una representación de la ritualidad, un juego-ritual sagrado, que se hace dentro del escenario para conectar con el director, el dramaturgo o el espectador como de su sociedad haciendo de su experiencia un momento único eso es lo que se espera asimilar, lo importante de lo sagrado como del ritual dentro de la representación teatral.

Por lo tanto el propósito de la representación es la repetición; algo que se repite más de una vez se vuelve representación; el intérprete vive la representación por lo tanto, la relación del rito y la representación es aquella que se da al momento de ensayar; un ritual existe por sí solo, la representación puede ser sagrada sí lo que se busca es recrear la ritualidad, sin embargo, la diferencia radica en las representaciones se pueden dar desde el contexto sagrado hasta el laico, de otro modo la representación también puede existir sin lo sagrado, no existe la regla que una representación deba ser sagrada para considerarse como tal, existe sin lo sagrado, siendo estilizada como prioridad, a su vez el rito sí debe ser sagrado para ser parte de la representación ritual.

Como se observa, estas tres formas conviven en conjunto como por separado, de modo que es necesario saber en qué momento se desarrolla una u otra y en qué momento se unifican para la creación de un momento escénico, esto nos va a llevar a comprender en términos amplios y generales lo que es, lo que podría y lo que es el teatro sagrado.

1.4 TEATRO SAGRADO

El desarrollo del teatro sagrado se tomará desde la línea primero de Antonin Artaud para después pasar a las reflexiones de Peter Brook; en una de sus más grandes obras, *El teatro y su doble*, menciona acerca del teatro:

Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto (Artaud, 2011:85).

El teatro tiene el potencial de ser mucho más que una simple diversión, sugiere invitar a la reflexión, obligando a enfrentar nuevas perspectivas, lo que puede ayudar a tener una comprensión más amplia del mundo. El teatro puede proporcionar una salida para las tensiones emocionales, una oportunidad para la catarsis emocional, un medio para explorar aspectos de la experiencia humana. Experimentar la trascendencia, conexión con lo divino o un sentido de comunión con el universo y la vida, lo que puede tener un gran impacto en la presencia de cada individuo. Es hora de revalorar el teatro y retornar a lo sagrado, transformar nuestros conceptos, inspirar a formar otros, enriquecer el alma y reconstruir la vida ancestral.

Tenemos ahora las reflexiones de Peter Brook fue un influyente director de cine y de teatro, que tomó de inspiración a Antonin Artaud, sus padres son judíos nacidos en Rusia, él nacido en Londres. Reconocido por sus destacadas contribuciones al

teatro contemporáneo y su gran innovación en la dirección escénica. Dentro de su destacada participación, fue director de la *Royal Shakespeare Company* en 1961, donde dirigió innovadoras producciones de las obras de William Shakespeare entre ellas, *La Tempestad*, *El sueño de una noche de Verano*, entre una gran variedad.

En 1970, Brook deja la *Royal Shakespeare* para fundar su propia compañía, el *International Centre for Theatre Research* (*Centro internacional de la Investigación Teatral*) donde comenzó a experimentar con nuevas formas de teatro, así propició la exploración de diferentes culturas, donde mantuvo gran interés por la teatralidad, investigaciones acerca de grupos orientales y africanos, así como culturas de la India y el teatro Kathakali, en donde centró sus investigaciones para aportar un gran legado a la humanidad en el teatro contemporáneo.

La obra más importante de este gran director teatral, para esta investigación, es *The empty space*, la cual se publicó en 1968 en Inglaterra. *El espacio vacío*, escrito como parte de las investigaciones empíricas documentadas de Peter Brook, reflexiona acerca de autores previos, la indagación espiritual inicia con el teatro sagrado de Antonin Artaud.

El espacio vacío del que habla “Se refiere, a la manera de Poel, al escenario isabelino como insuperable máquina de la imaginación, capaz de hacer visibles las potencias del cuerpo y el espíritu con la máxima depuración formal” (Brook, 2012:13). William Poel es un gran director de teatro británico, siendo un pionero en las producciones de las obras de Shakespeare de manera más auténtica que las representaciones originales. En donde destacó por simplificar las decoraciones teatrales, darle mayor énfasis a la dicción como a la claridad del texto, creando representaciones enfocadas en la ejecución de un intérprete preparado, lleno de sentido y habilidades.

Shakespeare es un autor ferviente en sus investigaciones, es un gran exponente teórico en la vida, como lo toma Brook en su obra, de forma que, con ello puede llevar a comprender los diferentes tipos o formas de teatro definiendo primero lo que es un teatro tosco a diferencia de aquello que es, o se vuelve o es sagrado. *El espacio vacío* se divide en cuatro concepciones o propuestas escritas tal cual Brook las nombra, *Teatro Mortal*, *Teatro Sagrado*, *Teatro Tosco* y *Teatro Inmediato*. En algunos momentos pueden coexistir los cuatro en un espectáculo, dos en una misma presentación o estar completamente separados por la gran diferencia que desarrolla cada forma de teatralidad.

El teatro mortal es el mal teatro, es el teatro vulgarmente llamado teatro comercial como lo llama Brook. Es un tipo de arte impuro, existiendo así un actor mortal, un escritor y director mortal y un espectador mortal, que significa que se encuentran carentes de exigencia como de entendimiento creando así un espectador distraído, barato que únicamente entretiene, que se le da mayor peso a las grandes escenografías o a los propios vestuarios, que a la calidad de actuación que se desarrolla en la escena.

A primera vista el teatro mortal puede darse por sentado, ya que significa mal teatro. Como esta es la forma de teatro que vemos con más frecuencia, y como está estrechamente ligada al despreciado y muy atacado teatro comercial, pudiera parecer una pérdida de tiempo extenderse en la crítica (Brook,2012:20).

Lo mortal no se tiene literalmente a que el teatro esté muerto, el teatro sigue en vigencia; sin embargo, el teatro no es lo mismo que fue hace años cuando estaba cargado de significado, sino que ahora es algo deprimente, incapaz de mostrar una verdadera transformación. Verdaderamente el teatro no tiene un lugar en la sociedad contemporánea, carece de claridad en sus propósitos, por lo tanto el actor queda condenado a experimentar el mal teatro por la falta de recursos o apoyo, ya que el actor no puede reformar al teatro por sí solo necesita de su sociedad. El director puede enfocarse mayormente en obtener un espectáculo que asombra y

que genere ingresos económicos, aun cuando lo que se presente no sea formal o profesional.

¿Qué hace una compañía o un intérprete caer en un mal teatro para Brook? La falta de objetivos claros, no tener un enfoque, sobre todo carecer de un método y la poca falta de calidad en el estudio o en las escuelas de teatro. El cine está siempre en constante cambio, sin embargo, en el teatro se siguen representando a los clásicos, las obras tradicionales, no porque ello haga tener un teatro deficiente, sino porque el dramaturgo mortal no toma riesgos, es incapaz de desarrollar una obra de teatro que lleve a una gran representación y a la puesta en escena con grandes personajes como actuaciones.

Se mencionara, en rasgos muy generales, los dos tipos de teatro para centrar el desarrollo en el teatro sagrado que es de gran importancia a desarrollar. Del teatro tosco Brook comenta:

Sal, sudor, ruido, olor: el teatro que no está en el teatro, el teatro en carretas, en carromatos, en tablados, con el público que permanece en pie, bebiendo, sentado alrededor de las mesas de la taberna, incorporado a la representación, respondiendo a los actores; el teatro en cuartos traseros, en falsas, en graneros; el teatro de una sola representación, con su rota cortina sujeta con alfileres a través de la sala, y otra, también rasgada, para ocultar los rápidos cambios de traje de los actores (Brook, 2012:13).

Es un estilo de teatro que en esencia busca simplicidad en las representaciones, actuaciones y desarrollo teatral desarrollándose en lo popular, grotesco y obsceno. El teatro tosco es un término para definir la relevante importancia a la utilización de chistes locales, gags como le llaman, los exagerados bailes, el ruido, la bulla, los grandes vestuarios y infringiendo normas sin que haya alguna sanción porque en realidad no hay importancia en ello, lo importante es el divertir o entretener.

Describe que el teatro es movido por energías, la energía de este tipo de teatro es de rebelión, inconformidad sin embargo también busca alimentar al público con profundas y auténticas inspiraciones. Tiene una conexión directa con el espectador, busca quitar lo superfluo para llegar a la verdadera conexión entre actor y espectador. Es un teatro que se centra en la autenticidad, la verdad emocional y la conexión humana despojando los artificios innecesarios. Del teatro inmediato comenta:

Nos obliga a considerar qué significa la acción viva, qué constituye un verdadero gesto en el inmediato presente, qué formas adopta la impostura, qué es parcialmente vivo, qué es artificial por completo, hasta que poco a poco comenzamos a definir los factores efectivos que hacen tan difícil el acto de la representación (Brook,2012:187).

Tiene que ser acciones vivas, en el momento presente; en esta parte el director Peter Brook expresa acerca del teatro que tiene que ser una manifestación presente, que desarrolle acciones vivas por parte de los actores creando una gran relación entre actor y espectador. Esta parte de la inmediatez teatral es construir una actuación que ocurra en el momento presente. En comparación con el cine o la televisión en donde las acciones son grabadas o editadas antes de ser mostradas al público, en este sentido el teatro ofrece a los actores presentarse en el momento presente.

Los actores deben ser capaces de crear una fuerte conexión con el espectador de manera instantánea utilizando sus habilidades personales de volumen, tipo o tono de voz, sus capacidades en las expresiones corporales, la presencia que tiene en el escenario, la forma de comunicar las ideas de manera clara y logrando aflorar, expandir y provocar emociones en el momento presente.

Sin caer en el *cliché* que es “Lugar común, idea o expresión demasiado repetida o formularia” (Real Academia Española, 2024, <https://dle.rae.es/clich%C3%A9>), sin

caer en la repetición o de una mala interpretación que algunos estudiantes hacen de la gran teoría de Stanislavsky que también es mencionado por Brook:

El gran método de Stanislavsky, que por primera vez consideraba todo el arte interpretativo desde el punto de vista de la ciencia y del conocimiento, ha hecho tanto daño como bien a muchos jóvenes actores, que lo leen mal en detalle y lo más que llegan es a aborrecer la impostura (Brook, 2012:161).

Por mencionar una técnica de actuación para ejemplificar la forma que han llevado las técnicas de actuación pueden ser tan eficaces para la representación teatral, si se sigue mal interpretando como lo expresa este gran teórico teatral, la forma en la que ejecuta un actor su papel seguirá siendo carente de vida, interpretándose desde la repetición incongruente, ya que al construir un personaje no se puede pensar en algo estático, como construir una silla, sino que el artista sabe que su arte cambia, se modifica y se transforma y todo esto tiene que ser con previo ensayo, que lo llevará a una representación eficaz en el presente.

Por último comprender el teatro sagrado:

Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que solo podemos reconocer cuando se manifiestan en forma de ritmos o figuras. Observamos que la conducta de la gente, de las multitudes, de la historia, obedece a estos periódicos modelos (Brook,2012:61).

Este concepto sugiere que el escenario es un espacio donde lo invisible se manifiesta, son ideas de nuestra imaginación tanto individual como colectiva, desarrollando los sentidos para percibir más allá de lo convencional, visitar los universos espirituales, a través del arte que puede revelar patrones ocultos que se reconocen a través de las formas rituales, al observar cómo las sociedades siguen esta historia en patrones cíclicos que son heredados en sociedad y al teatro sagrado que se unifica con una concepción más compleja.

Aquí se dejará el estudio de estas cuatro formas de teatro puntuales para Brook concluyendo que el elemento que estas formas de teatro comparten es que se necesita de un público para considerarse teatral, sin el espectador no tendría un fin, el propósito más grande del teatro es el coincidir, simpatizar, conectar y crear catarsis en su público, el propósito más grande del teatro sagrado es el de conectar con la imaginación, con la ritualidad y con las formas ancestrales.

1.4.1 LA RITUALIDAD EN EL TEATRO

Previo a los estudios de Peter Brook hay teóricos con libros fundamentales que fortalecen la gran modernización teatral; tal es el caso de *El teatro y su doble* de Antonin Artaud dramaturgo, actor y teórico del teatro experimentó con diversas formas. Al respecto Artaud afirma:

Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil (Artaud, 2011:27).

El auténtico teatro libera al espectador de mantenerse pasivo o indiferente, en cambio estimula los sentidos despertando emociones, pensamientos y sensaciones. El teatro tiene la capacidad de acceder a partes de la mente que están ocultas o reprimidas, a través del teatro el espectador confronta los aspectos inconscientes. Incita a la rebelión imaginaria en contra de las ideas establecidas de manera virtual porque todo ocurre en el momento de la obra en la imaginación sin que se busque llevar estas acciones fuera del teatro, de forma que inspire al ser humano a ser valeroso y justo frente a sus desafíos personales. En el caso del rito, valeroso ante el ritual.

Dos conceptos fundamentales en la teoría artaudiana son la ciencia y la magia. Crear en los actores la liberación de impulsos, optar por crear artistas con la

responsabilidad de su búsqueda interna, elegir con sabiduría las formas, los gestos y su voz. El silencio propone un reto para el actor de modo que logrará mantener la atención de su público. Para poco después experimentar en el ritual, al repetir secuencias, para comprender el significado de ellos, hacer visible lo invisible a través de la figura del intérprete.

Al respecto, Artaud comenta:

Lo que quería en su búsqueda de lo sagrado era absoluto: deseaba un teatro que fuera un lugar sagrado, quería que ese teatro estuviera servido por un grupo de actores y directores devotos, que crearán de manera espontánea y sincera una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad que a nadie le quedara deseos de volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla (Artaud, 2012:75).

Un espacio sagrado o un teatro sagrado, son actores y directores dedicados, para crear de manera natural, con transparencia, dejándose envolver en las imágenes proyectadas escénicamente, provocando reacciones humanas, quedando fuera de sentir deseo de regresar a un teatro en donde es narrado y no mostrado cómo en el teatro sagrado. El teatro aleja de las formas de la vida cotidiana, emplea el esfuerzo por crear una mejor realidad, que son las formas de lo sagrado.

Pero Peter Brook formalizó los estudios del teatro sagrado para poder hacer visible lo invisible, para lograr presenciarlo es necesario tener ciertos estados de ánimo o haber comprendido parte de ello “Un teatro sagrado no solo muestra lo invisible, sino que también ofrece las condiciones que hacen posible su percepción” (Brook, 2012:79). Va más allá de la simple representación, crea una experiencia que permite al conectarse con lo invisible de manera profunda, condicionar el espacio para poder encarnar esta forma de concebir lo sagrado.

Un acto teatral requiere de elementos específicos para acceder a la teatralidad, como estar dentro de un escenario, siendo visto por un público interesado; con respecto a esto Brook, expresa:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral (Brook, 2012:19).

Solo se necesita que haya un espacio despejado, lo que se llamará escenario, un individuo realizando acciones por este espacio mientras es observado; esto es clásico para que exista un acto teatral; con esto quiere decir que hay elementos prescindibles como la forma en la que se desarrolla el teatro en sus inicios, con los teatros con telones, candilejas, focos, taquillas, ya que el teatro no está definido solo por estos elementos.

El teatro sagrado es también llamado por Brook *El espacio vacío "teatro de lo invisible- hecho-visible"*: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos" (Brook, 2012:61). ¿Qué es lo invisible? Se requiere de un director tranquilo, abierto y afinado para que se presente lo invisible, tome control de poder compartirlo con el espectador.

Además nos habla de una interpretación que eleva el espíritu, separándose de la cotidianidad humana. Una realidad con mayor profundidad, así "El teatro tuvo en su origen ritos que hacían encarnar lo invisible" (Brook, 2012:64). Sin embargo muchos de estos ritos han ido en declive. Por ello hay una necesidad de escenificar verdaderos rituales, sin embargo apunta que el actor, el espectador y el crítico han perdido el significado del rito. El actor imita el ceremonial que existe en su cultura cargada de su propia imaginación, lo que lo hace estar muy lejos de un ritual auténtico.

Comprender más sobre rituales, saber con profundidad qué se celebra, aceptar que el silencio también puede ser una forma de representación, es una experiencia que nos libere de la cotidianidad; sin embargo, el teatro sagrado ha perdido su valor por los principios capitalistas de concebir el verdadero arte como una forma de producir recursos financieros, comprendiendo que así nace la impronta de tener contacto con lo invisible o sagrado. Pero para ello es necesario crear una verdadera investigación que ayude a crear un camino o retorno a lo sagrado lejos de las ideas capitalistas que solo buscan el beneficio económico. Concluyendo, que el teatro necesita retornar al campo de lo sagrado.

1.5 REFLEXIONES DEL CAPÍTULO

En definitiva, en este capítulo se reflexionó acerca de la importancia del ritual, desde la perspectiva de antropólogos, estudiosos y teóricos que han indagado sobre este concepto y aportaron elementos para poder comprender todo el universo que engloba; el rito es tan antiguo como la humanidad, por lo tanto en todas las culturas hay ritos de los cuales se necesita hablar, expresar para comprender cómo transforman a su sociedad, de qué manera te haces parte de ellos para seguir perteneciendo culturalmente a una comunidad.

Los rituales, sin lugar a duda, son medios espirituales donde se proyectan las memorias colectivas del grupo, lo cual ayuda a reforzar ideologías, costumbres o ideas dentro de quienes practican los ritos, además de entrar en estados de trance en donde se es abstraído por estas fuerzas. Cabe recalcar que es importante aprender a ritualizar los procesos, creando conexiones seguras con seres positivos que inciten a la creatividad en poder y fuerza de voluntad.

Desde la perspectiva del teatro occidental hay teóricos fundamentales que abordan las características de diversos tipos de teatro desde el estudio de Antonin Artaud se

puede destacar de cómo formular un teatro de la crueldad en donde permitirá al público confrontarse consigo mismo más allá solo del hecho de entretener, así Artaud veía al teatro como un ritual, similar a lo que podrían ser las ceremonias antiguas, como en el teatro oriental, devolviendo al espectador un estado de conciencia más amplio donde pudiera conectar con las fuerzas más profundas y algunas veces reprimidas.

Estos estudios más tarde llegaría a manos de Peter Brook que se dio a la tarea de exponer cuatro formas diferentes de teatro para poder resaltar la importancia de lo invisible en escena, ir más allá de las apariencias llegar a la profundidad de la representación con un intérprete que incita a la conexión profunda con su espectador y a su vez con lo que está representando.

En México tenemos una deidad fundamental llamada Quetzalcoatl, Quetzal es hermoso y Coatl es serpiente, por lo tanto es una serpiente hermosa, lo que quiere decir que esta deidad corresponde a lo primoroso y el saber, conecta con estos dioses durante las ceremonias. Este es un tema que veremos en el próximo capítulo; por ahora pretendo que la investigación sea objetiva al entender que cada cultura tiene sus propios ritos y a su vez todas las culturas compartimos los ritos de paso como lo son el nacimiento o el matrimonio o los rituales en adoración a los ancestros, entre diversas ceremonias como las fiestas de veintenas y las siembra de nombre que se verá en el próximo capítulo.

CAPÍTULO II LAS FIESTAS SAGRADAS DE LA CULTURA NÁHUATL Y SU TEATRALIDAD

Como se describió en el capítulo anterior, hablar de las culturas mesoamericanas es estudiar una variedad de sabidurías interconectadas, entrelazadas por tradiciones como dialectos o lenguas. Por ello hablar de cultura mexicana cae en la extensión de la existencia de diversas civilizaciones permite distinguir cómo enlazar entre las culturas: “La olmeca, la tolteca, la maya, la zapoteca, la texcocana, la mexica, etc” (Sabido, 2010:44). Son algunas civilizaciones que florecieron durante los diversos periodos de desarrollo. Hablar de las culturas de México es saber que no solo existe una, a lo largo de la historia han existido diversas sociedades de las cuales hay información, algunas otras se han perdido en el tiempo por falta de información contundente.

Sin embargo, hay un punto de partida de las culturas de México: la cultura Olmeca se le considera la madre de toda la sabiduría mexicana:

Con ello se inicia y conserva lo que llamamos en la actualidad las tradiciones de México; pero, sobre todo, los efectos antes descritos son los que permitirán que los núcleos mítico representacionales generados hace tres mil años por la cultura madre, llamada olmeca (Sabido, 2010:47).

Entiéndase como la primera civilización de la que se tienen registros, es necesario marcar un inicio; posterior a esta gran formación se fueron integrando diversas culturas. De los olmecas se pueden admirar las cabezas colosales, son esculturas en piedra que se encuentran en la actualidad en museos como objeto de estudio en La Venta en Tabasco, Los Tres Zapotes en Veracruz, San Lorenzo Tenochtitlán en Coatzacoalcos Veracruz, zonas arqueológicas que aún prevalecen ayudando a aprender sobre la historia y legado de los antiguos olmecas.

Otra cultura que es valioso mencionar por sus aportaciones (en la creación del cero, su cosmovisión, sus aportes a la astronomía y las matemáticas) es la cultura Maya, teniendo una época de esplendor en las artes como en la ciencia “época dorada

entre el año 600 a 800 d.C...produjeron algo del arte más grandioso del mundo” (Gilbert y Cotterell,1996:17), dejando espacios sagrados como Chichen Itza en Yucatan, permitiendo que las sociedades lograran desarrollar estudios serios en distintos campos científicos y artísticos.

Por ello para delimitar la presente investigación me ocuparé de la cultura náhuatl que es realmente fascinante. Everardo Lara González es un teórico mexicano reconocido por su aporte al trabajo teórico matemático especializado en la cultura mexicana, teniendo aportaciones en la cuenta de los días del cual se hablará más adelante; él menciona acerca de la lengua náhuatl “es menester internarnos en el mundo de su lengua, ya que el idioma es la llave para adentrarnos en la inmensidad de su filosofía” (Lara,2004:15). Para comprender la cultura náhuatl es importante comprender la lengua ya que es la puerta de entrada a la cosmogonía; las palabras y la estructura gramatical reflejan cómo los practicantes perciben y se relacionan con el mundo que les rodea.

2.1. ¿CÓMO SE CONSTRUYE LA IDENTIDAD NÁHUATL?

Discernir que la cultura Mesoamérica ha pasado por grandes cambios primero geográficos, culturales y rituales, la evolución de la diversidad biológica que vemos hoy en día, comprendiendo así que en la tierra ha evolucionados con el tiempo y con ella nosotros; sin embargo eso ha hecho que a través de los siglos de crecimiento hayan existido multiplicidad de especies humanas, razas, sociedades, culturas en todas partes del mundo. Como hemos visto, durante el desarrollo de la historia de las civilizaciones en el mundo, así como la Tierra experimenta cambios, también lo hacen las sociedades, los territorios que se han habitado, en primer lugar, por los organismos evolucionados que nacen y crecen en un lugar específico. Ellos son a los que les debemos la fundación de nuestras comunidades y la creación de las primeras formas de organización social.

Estos primeros habitantes se adaptaron al entorno, colaboraron entre individuos, sentaron las bases para el desarrollo de culturas y civilizaciones a lo largo del

tiempo, que serían transmitidas de generación en generación para contribuir así a la creación de un sistema de creencias que dan forma a la identidad del individuo. Con ello se puede considerar que a través de los siglos de la existencia de la vida humana han existido diversas culturas, es peligroso creer que la verdad es una, cuando en realidad también puede ser diversas, como la falsedad.

Lo razonable es comprender que la documentación de la información también ha avanzado con tecnología, hay conocimiento que se ha perdido, sin embargo, afortunadamente también hay medios físicos para concretar los datos. Sería ambicioso querer reconocer cuál fue la primera civilización que se desarrolló dentro de México porque el territorio ha vivido cambios, por la propia expansión de tribus, la expansión del territorio con la colonización, reduciendo el territorio o aumentando, con ello es complejo creer que siempre ha sido igual, todo cambia año con año, lo que vemos hoy es el resultado de muchos años de proceso, hoy solo es una pequeña parte de lo que puede ser mañana, sin embargo la única seguridad es ahora.

Toda América Latina se encuentra en esta reconstrucción de los pueblos indígenas. Compete mostrar la admiración por otras culturas como por las de México, admirando en cada una sus esfuerzos por prevalecer en el tiempo. La similitud entre ellas es que comparten las mismas injusticias históricas de opresión, a lo largo de los siglos, como de la resistencia del renacer de las culturas.

Delimitar el enfoque en el territorio Mexicano, explorar y reencontrar la sabiduría de los pueblos antecesores, porque en ellos está nuestra riqueza cultural. Es así como se va comprendiendo por dónde avanza la exploración. México es tan amplio y tan vasto porque en él han existido grandes culturas que han aportado conocimientos valiosos, descubrimientos en los diversos campos de interés como en la

cosmología, las matemáticas, el arte y la ciencia. Habría que hacer una exhaustiva búsqueda de todas las culturas en México para darse cuenta que es tan amplia como la vida misma.

Para enfocar la investigación se tomará la lengua náhuatl como filosofía para transmitir valores, tradiciones y costumbres. El entendimiento nativo de esta forma de comunicación aún cuenta con hablantes en el Estado de México. A su vez la lengua náhuatl es hablada por diversas culturas y se mezclan con otras lenguas, dando origen a nuevos dialectos que se expanden alrededor del territorio. A pesar de ello la cultura náhuatl y todo lo que se pueda recaudar de ello es un gran desafío que se puede alcanzar ¿Qué culturas hablan o hablaron lengua náhuatl? ¿Qué significa náhuatl ? ¿De qué forma se construye esta identidad?

¿La cultura náhuatl dónde se desarrolló y durante qué periodo? “La presencia nahua en Mesoamérica data verosímilmente por lo menos desde el periodo clásico” (Portilla,1959:13), entendiendo el periodo clásico situado del siglo I d.C. al III d.C. dato proporcionado por Miguel León Portilla desde esté periodo la lengua náhuatl tuvo su origen como nacimiento por lo tanto es una cultura antigua para Mesoamérica y ahora para México. La presencia de cosmogonía náhuatl es milenaria, ¿A qué se le llama pueblos nahuas?

Se entiende aquí por "pueblos nahuas" a los hablantes del náhuatl o de algunas de sus variantes (el náhuatl, el náhuatl...) Desde un punto de vista etnohistórico, se designa así a los grupos de esta lengua que, participando en diversas etapas de la evolución mesoamericana, desarrollaron elementos culturales propios, sobre todo en los varios centros a los que sucesivamente dieron origen en la región del altiplano central (Jiménez,1959:1054).

La contextualización de los pueblos náhuatl en la historia y la cultura es la de aquellos pueblos que hablan náhuatl o lenguas que surgen de ella, resaltando la diversidad, su participación y su evolución, los distintivos culturales que desarrolla principalmente en el altiplano central que es la región central de México abarcando estados como México, Hidalgo, Tlaxcala, Puebla, Morelos, Ciudad de México y partes cercanas de otros estados, Tenochtitlan se encontraba en esta región.

Tal es el caso de la llegada y asentamiento de los toltecas y, más tarde, de las varias tribus procedentes de Aztlan y Chicomóztoc. Consta igualmente que, al ocurrir la ruina de Tula, tuvo lugar una gran dispersión de pueblos nahuas (Portilla,1959:3).

Los toltecas son una civilización que floreció en Tula, Hidalgo desarrollando la lengua como cultura náhuatl; también están los tlaxcaltecas, ellos transmitieron los mitos, leyendas, conocimientos medicinales como habilidades en la ritualidad.

Entre las sociedades que venían de Aztlán están los mexicas, que son una de las culturas que se comunicaban en náhuatl “La hegemonía que llegaron a alcanzar los mexicas trajo consigo, a través de conquistas, alianzas y establecimiento de rutas comerciales, la más grande expansión que conocieron los nahuas prehispánicos” (Portilla,1959:12). La sociedad que se desarrollaba a la llegada de los españoles era la cultura mexicana que eran grandes nahuas desde su asentamiento en el Valle de México “ciento cincuenta y seis años han transcurrido desde que los mexicas - cuando todavía eran conocidos como aztecas- salieron de Áztlán” (Brito,2023:64).

Chicomóztoc es un región náhuatl en donde florecieron culturas como la olmeca, la totonaca, los teotihuacanos, los tlaxcaltecas y los mexicas o también llamados aztecas. Sin embargo estos pueblos eran de habla náhuatl pero con tradiciones y costumbres propias. Por ello, “Cabe recordar que en la actualidad, de entre todos los indígenas que hay en México, son los nahuas los que subsisten en mayor

número de estados de la República y en otros lugares fuera de ella” (Censo del INEGI de 1970). Hay diversos estados de habla náhuatl entre ellos Estado de México, Morelos, Hidalgo, Tlaxcala, Puebla, Veracruz, Tabasco, Guerrero, Oaxaca, Chiapas, Michoacán, Colima, Jalisco, San Luis Potosí, Durango, así como en el Ciudad de México y en la República de El Salvador. Habría que comparar con un censo más actual.

Es así como en un estudio de INEGI del 2005 nos menciona que:

El náhuatl es la lengua indígena numéricamente más importante de las que existen en el país. El volumen de población que habla esta lengua asciende a casi 1.5 millones de personas (1.7% del total de la población de 5 años y más del país); quienes se concentran principalmente en 10 entidades federativas (INEGI, 2005:2).

La extensión de la lengua náhuatl es importante aún en la actualidad, con millones de hablantes en distintos estados de la República, por lo que es necesario contribuir a la expansión del conocimiento para fortalecer la identidad nacional dentro de nuestra cultura actual de modo que se busque prevalecer las raíces ancestrales para partir del conocimiento y difundirlo como expandirlo. Para concluir con este apartado, la construcción de la identidad náhuatl es un proceso complejo que se entrelaza con la evolución de las sociedades mesoamericanas a lo largo del tiempo, tomando como punto de partida y desarrollo el altiplano que es la parte central de México, lo cual compete a esta investigación.

La identidad náhuatl de la cual se estará descifrando en la investigación es un reflejo de la diversidad, la historia a través de sus tradiciones y legado cultural hasta la actualidad por que los pueblos náhuatl siguen siendo una parte fundamental para el tejido social de México y una fuente de inspiración y investigación como orgullo para las generaciones futuras tomando de modo serio la ritualidad que conlleva la cultura náhuatl de modo que a partir de esta ritualidad se pudiera entretejer una forma de teatro a manera de una representación ritual, respetando la ritualidad y poniéndola de manifiesto en la escena teatral, una forma de representación distinta a las

concepciones europeas partiendo de lo que es la ritualidad de los antiguos náhuatl, supone ser una investigación basta resumiendo en una oportunidad de recuperar los datos más predominantes en la ritualidad que aún se puede ver y la que está en la bibliografías.

2.2 EL TONALPOHUALLI COMO ITINERARIO DE LOS RITUALES

En la cultura náhuatl existen figuras importantes, los portavoces con la esencia de los Dioses, comprender que había dos figuras importantes, el primero es él *tlahtoani* que significa “El que habla” (Sabido,2010:54). Era una especie de sacerdote que tenía el don de la palabra, podía conectar con los seres espirituales o lo que le llaman Dios abogado, siendo un intérprete de la deidad para los mortales, había que agudizar su percepción sensorial para poder comunicarse con los planos superiores, para ello había que instruirse desde niño. Un gran ejemplo es Moctezuma, es un *Tlahtoani* que dedicó toda su vida a la conexión con los planos superiores, interpretándolos para llevar los mensajes a su *Calpulli*.

La otra figura importante es él *tonalpouhqui*, el sacerdote que descifraba la vida de cada ser que nacía dentro de la comunidad. “El tonalpouhqui, explicará a los padres del recién nacido cuál había de ser la organización de su vida entera” (Sabido, 2010:54), a través de la cálculo de los días o la cuenta de los soles, el sacerdote identificaba el destino de los recién nacidos, porque era importante desde el nacimiento saber cuáles serían las virtudes de cada ser humano, para con ello poder vislumbrar el propósito de su vida o trazar una línea de vida o una guía en su camino a través de la vida, brindando orientación a los padres, influyendo así en el destino, carácter, formación como de la educación o en las prácticas espirituales acorde a la lectura que el *tonalpouhqui* realiza por esté gran sabio.

¿De dónde el *tonalpouhqui* hace la lectura de la cuenta de los soles? ¿Cuál es la cuenta de los días? ¿A qué se refiere con leer el destino? Son preguntas que abarcan información muy compleja que se pretende descifrar. Para darle respuesta a estas preguntas, es importante mencionar que en la época mesoamericana, específicamente en la cultura náhuatl, se tenía una cuenta calendárica que crearon

como una forma de prevenir eventos futuros, como lo dice Everardo Lara González en su libro *Paso, camino y danzo con la cuenta en armonía*:

La cultura náhuatl lo llama *Tonalpohualli*. Se forma al combinar el cuadrado dimensional de los dedos de las cuatro extremidades (20) y la escala vertical de las articulaciones superiores (13). $20 \times 13 = 260$ (Lara, 2004:47).

El *Tonalpohualli* se basa en la lectura de signos que significativamente tendrán un impacto en la vida de un ser humano, desde el momento de su nacimiento hasta el día de su trascendencia. Estos signos contemplan tanto el inicio como el final; es importante mencionar que el tonalpohualli se conserva en forma de escritura en códices llamados *Tonalámatl* de donde se hace la lectura del destino. Los signos son “Caimán, Viento, Casa, Lagartija, Serpiente, Muerte, Venado, Conejo, Agua, Perro, Mono, Hierba torcida, Caña, Jaguar, Águila, Zopilote, Movimiento, Cuchillo, Lluvia, Flor” (Tena,1992:12). En náhuatl en el mismo orden descrito “*cipactli, ehecatl, calli, cuetzpalin, coatl, miquiztli, mazatl, tochtli, atl, itzcuintli, ozomatli, malinalli, acatl, ocelotl, cuauhtli, cozcacuauhtli, ollin, tecpatl, quiahuitl, xochitl*” (Lara, 2004:105-107). Tomando en cuenta que cada signo brinda elementos específicos que son interpretados por *Tonalpouhque*.

Cada signo tiene características únicas, dependerá de su animal o de las singularidades personales de cada símbolo, considerando también que tiene una propia deidad que rige a cada uno de los signos. Adentrarse al entendimiento del *Tonalpohualli* es poder comprender las fiestas ceremoniales como rituales que se hacían en honor a las deidades, lo que hace que la ritualidad esté estrechamente relacionada con la divinidad. Se mencionará a los dioses correspondiente de cada signo:

El Dios de *cipactli* es *Tonacatecutli*, de *ehecatl* es *Chantico*, de *calli* es *Itzpapalotl*, de *cuetzpalin* es *Itzlacoliuhqui*, de *coatl* es *Tlahuzcalpantecutli*, *miquiztli* es *Tezcatlipoca*, *mazatl* es *Teyollotl*, de *tochtli* es *Xiuhtecuhtli*, de *atl* es *Chalchihuitlicue*, de *itzcuintli* es *Xipec Totec*, de *ozomatli* es *Pantecatli*, de *malinalli* es *Mayahuel*, de *acatl* es *Chalchihuitlicue*, de *ocelotl* es *Quetzacoatl*, de *cuauhtli* es *Xochiquetzal*, de *cozcacuauhtli* es *Xólotl*, de *ollin* es *Tlazolteotl*, de *tecpatl* es *Tonatiuh*, de *quiahuitl* es *Tláloc* y de *xochitl* es *Huehucocoyotl* (Lara, 2004:108).

Cada signo tiene su deidad; más adelante en el apartado de mitología náhuatl se hablará a detalle, por ahora es importante mencionar que dependerá de cada signo para poder visualizar el tipo de ceremonias que se deben de hacer en honor a cada uno, por lo que cada ceremonia de una a otra diferirá en formas como en elementos.

La otra forma de la cuenta de los días es el *Xiuhpohualli*, que es el calendario civil interpretando la unidad de día como de noche, llamado en náhuatl *ilhuitl* estaba constituido “por un periodo de cincuenta dos años que conllevan una carga sagrada que difícilmente podemos llegar a entender, indicio de la cual resultaba ser la majestuosa ceremonial del fuego nuevo” (Sabido,2010:50). Es el calendario solar que marca la existencia de las dieciocho veintenas, se explicará acerca de las veintenas “A estas dieciocho veintenas y veinte representaciones sagradas se les agregaron cinco días llamados en náhuatl *nemotemi*” (Sabido,2010:48) que dan un total de 360 días, más cinco días *nemontemi* es igual a 365 lo que coincide con un año del calendario gregoriano; el *tonalpouhqui* es quién lo interpreta.

Hablemos de manera cronológica de las veintenas, la información es obtenida del libro de *La religión Mexica* escrito por Rafael Tena, quién las describe de acuerdo con sus dioses y las fiestas realizadas:

1. *Atlcahualo*, “se dejan las aguas”, o *Cuahuitlehua*, “se yerguen los árboles”: *Tlaloque* (encabezados por *Tláloc*; así debe entenderse en lo sucesivo).
2. *Tlacaxipehualiztli*, “desollamiento de hombres”: *xipetótec* y *Huitzilopochtli*, *Tlaloque*.
3. *Tozoztontli*, “pequeña vigilia”: *Tlaloque*, *Coatlicue*.
4. *Hueytozoztli*, “gran vigilia”: *Centéotl* y *Chicomecóatl*, *Tlaloque*.

5. *Tóxcatl*, “sequedad”: *Tezcatlipoca* y *Huitzilopochtli*.
6. *Etzalcualiztli*, “comida de frijoles y maíz”: *Tlaloque* y *Chalchiuhtlicue*.
7. *Tecuilhuitontli*, “pequeña fiesta de los señores”: *Huixtocihuatl*, *xochipilli*.
8. *Hueytecuilhuitl*, “gran fiesta de los señores”: *xilonen*.
9. *Tlaxochimaco*, “se obsequian flores”, o *Miccailhuitontli*, “pequeña fiesta de los muertos”: *Tezcatlipoca* y *Huitzilopochtli*, *Mictlateuctli*.
10. *Xocotlhuetzli*, “el ocote verde cae”, o *Hueymiccailhuitl*, “gran fiesta de los muertos”: *xiuhteuctli*-*Otonteuctli*, *Yacateuctli*, *Mictlanteuctli*.
11. *Ochpaniztli*, “barrimiento”: *Teteoínnan Toci*, *Tlazoltéotl*, *Centéotl* y *Chicomecóatl*.
12. *Teotleco*, “el dios llega” o sube, o *Pachtontli*, “pequeño heno”: *Tezcatlipoca* y *Huitzilopochtli*, *Huehuetéotl*, *Yacateuctli*.
13. *Tepeilhuitl*, “fiesta de los cerros”, o *Hueypachtli*, “gran heno”: *Tlaloque*, *Centzontotochtlin*.
- 14a. *Tlacoquecholli*, “mitad de quecholli (‘cuchareta rosada’: ave)”: *Mixcóatl* *Camaxtle*, *Huitzilopochtli*, *Coatlicue*.
- 14b. *Quecholli*, o *Quechollami*, “termina quecholli”: *Mixcóatl*.
15. *Panquetzaliztli*, “levantamiento de banderas”: *Huitzilopochtli*, *Paínal*, *Yacateuctli*.
16. *Atemoztli*, “bajada de las aguas”: *Tlaloque Tepictoton*.
17. *Tititl*, “encogimiento” (“estiramiento”): *llamateuctli* *Cihuacóatl*.
- 18a. *Motlaxquía in tota*, “nuestro padre (el Fuego) se prepara de comer”, o *Huauhquiltamalqualiztli*, “comida de tamales de hojas de *huauhtle*” o amaranto: *xiuhteuctli*.
- 18b. *Izcalli*, o *Izcallami*, “termina izcalli (‘crecimiento’, ‘resurrección’): *Xiuhteuctli* (Tena,2012:36-37).

Estás son las dieciocho veintenas existentes dentro de la cuenta calendárica con sus respectivo significado como deidades. Esta es una forma de comprender la ritualidad de cada celebración. Lo que es realmente importante es englobar cómo es que se da la lectura de veintenas para poder detallar la ritualidad, ya que nuestros antepasados predecían el futuro con exactitud, para ello tenían que comprender lo complejo de esta cuenta calendárica.

Por lo tanto “el calendario mesoamericano estaba estructurado, entre los pueblos de habla náhuatl, con base en la combinación del *xiuhpohualli* con el *tonalpohualli*” (Tena,2012:45). Mientras el *Tonalpohualli* brinda información de la vida de los pobladores, el *Xiuhpohualli* permite ser el calendario de la siembra de los alimentos como de las ceremonias rituales.

Hay una cuenta más que es importante a considerar de los años, “la diversa duración del *xiuhpohualli* y del *tonalpohualli*, es la que originaba que cada año fuera variando su nombre a lo largo de un ciclo de 52 años; tales nombres eran *tochtli*, *ácatl*, *técpatl* y *calli*” (Tena, 2012: 45). Que es el nombre que se le da a los años, a la cuenta de estos diversos ciclos.

Hay otro tipo de ceremonia las cuales no corresponden a las cuentas mencionadas, a estas fiestas ceremoniales Fray Bernardino de Sahagún las llamó *fiestas movibles* “A estas fiestas ceremonias que no pertenecen estrictamente al *xiuhpohualli* ni al *tonalpohualli* ni al *cempoallapohualli*, Sahagún les da el ambiguo nombre de fiestas movibles” (Sahagún, 1982:94-98). Son aquellas ceremonias y festividades que no están directamente asociadas con los calendarios tradicionales mesoamericanos. Se celebran en función de eventos particulares, sin seguir un patrón calendárico, eran igual de importantes para la vida religiosa y social de las sociedades mesoamericanas. Durante estas ceremonias se realizaban rituales y ofrendas a los dioses, se realizaban actividades que fortalecían los lazos culturales y religiosos dentro de las comunidades.

¿Dónde aprendían los nahuatlacas esta información? ¿Dónde eran instruidos? En los estudios de Everardo Lara comenta que hay categorías importantes en la enseñanza de la sabiduría en escuelas dedicadas a estos estudios:

Telpochcalli (casa de jóvenes) y las de del recinto sagrado (gran casa de jóvenes): Estas escuelas eran adoptadas por Tezcatlipoca símbolo de juventud, del buen gobierno y de la memoria. Donde se crían y surgen hombres valientes, donde la oración y la penitencia son indispensables en la formación” (Lara, 2010:56).

La educación indígena respondía a una instrucción y práctica profunda entrelazada con los valores de la comunidad, el culto a la deidades y la espiritualidad. Estas eran casa de jóvenes y las de recinto sagrado como las determina el autor que son la

gran casa de los jóvenes está intrínsecamente conectado con una institución educativa o formativa dentro del recinto ceremonial, conectando con los lugares sagrados, bajo el mando del dios Tezcatlipoca, asociado como lo menciona con la juventud, el gobierno, se buscaba que los ciudadanos tuvieran una formación completa. La penitencia y la oración era parte fundamental en la educación de los jóvenes, esto señala la importancia de la educación religiosa que recibían los líderes o guerreros que formaban en estos espacios de conocimiento de la cultura como de la religión, adquiriendo habilidades físicas pero también espirituales.

También estaban otro tipo de escuelas que eran de un grado superior a la anteriores las "*Calmecac*: Escuela superior en la que se transmitían los conocimientos más elevados de la cultura náhuatl" (Lara,2010:56). Por conocimientos más elevados podrían ser los huehuetlatolli que eran estas enseñanzas de los abuelos o hombres más sabios considerándose después de los cincuenta y dos años, periodo en el cual se ha adquirido demasiada sabiduría para ser compartida en estos espacios de expansión de la cultura náhuatl con conciencia y apertura.

Había a su vez las "*Ichpochcalli*: Escuela de jóvenes mujeres" (Lara,2010:56), porque simboliza la determinación por establecer un respeto hacia la educación de la mujer, en estos espacios habría que aprender oficios relacionados con las mujeres, pero antes había que cultivar el ser con las enseñanzas de los sabias abuelas. Otro tipo de espacios de conocimiento eran "*Nemachchtilyan*: Escuelas mixtas de hombres y mujeres en las que se obtenía el conocimiento supremo de de la colectividad" (Lara,2010:55).

El centro educativo era llamado "*Cuicacalli* (casa de canto) y *Mixcoacalli* donde se enseñaba la danza, el canto, la poesía y la oratoria" (Lara,2010:56). En esta última categoría se dividía en dos grandes lugares de conocimiento las Cuicacalli que son

las casas en donde se aprendían los cantos, el toque de huehuetl, con ello la veneración e invocación de los dioses y estaban también las *Mixcoacalli* donde se aprendía la danza, la forma en la que se recita los parlamentos, los propios cantos y dónde se crea el arte que después sería llevado a las festividades rituales en veneración a la divinidad universal, estos espacios educativos, eran llevados por sacerdotes del *calpulli* que desempeñan un papel fundamental para la transmisión del conocimiento tanto ritual como cultural a las nuevas generaciones. A través de la educación, se continúa la cultura, religión y sociedad náhuatl.

Para concluir y dar paso al desarrollo de los ritos como ceremonias nativas, es importante comprender que en todas las culturas mesoamericanas se encontrará que tienen “las diez y ocho veintenas más los días *nemontemi* o días vacíos, las veinte trecenas, los veinte jeroglíficos que explicitan el proceso universal” (Sabido, 2010:53), más todo lo que fue destruido por los conquistadores durante los procesos de colonización, lo que hace que las culturas se caracterizaron por la fuerte relación con las leyes del universo como de la naturaleza, a través de prácticas y enseñanza, la identidad náhuatl persevera en el tiempo y espacio enriqueciendo su cultura y su cosmovisión.

2.2.1 MITOS, RITOS, CEREMONIAS NATIVAS

Para comprender el universo náhuatl es importante mencionar que cada cultura, con el propósito de profundizar en la creación del mundo, tiene mitos de creación, que describen cómo el mundo fue creado, la humanidad o algún aspecto de la vida “Un mito es una forma de dar sentido a un mundo que no lo tiene. Los mitos son patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia” (García, 1991:17). Dan sentido a la vida que, de otra forma, podría ser caótica. Los mitos siguen estructuras que buscan explicar el sentido de la vida, la historia como el lugar del individuo en el mundo.

Los mitos principalmente involucran seres sobrenaturales, como dioses, héroes y criaturas míticas, se transmiten de manera oral de generación en generación; son

una forma de comprender y dar un sentido al mundo. A su vez los ritos están estrechamente relacionados entre sí, los mitos proporcionan el contexto narrativo y simbólico para entender el significado detrás de los ritos, mientras que los ritos son una representación física de los conceptos presentados en cada mito. La epistemología, como rama de la filosofía, estudia la naturaleza y su origen, por ello cuando se dice que los ritos y mitos cumplen la función epistemológica y psicológica, la primera ayuda a comprender el mundo darle un sentido, y la psicología a poder satisfacer necesidades emocionales o espirituales al ofrecer una identidad, una conexión con lo trascendental:

Los mitos son dramatizaciones simbólicas de las acciones de los dioses; los ritos son actualizaciones de dichas dramatizaciones y en todos los casos, logran dar respuesta epistemológica y psicológica a la existencia (Morales,1984:275).

Es interesante cómo en el texto *La necesidad del mito* de Rollo May se señala que la importancia del mito es realmente insustituible, afirmando que parte de la salud mental de una sociedad depende de la identificación de la mitología dentro de la identidad individual como colectiva dando sentido. Describe que el nacimiento de la psicoterapia parte de la exploración en el entendimiento de los mitos. Los mitos ayudan a atravesar los problemas de la propia existencia, que hace experimentar sentimientos angustiantes. La realidad que el autor describe en el siglo XX expresa “Nuestros mitos ya no cumplen su función de dar sentido a la existencia, los ciudadanos de hoy en día han perdido su rumbo y su propósito en la vida, y la gente no sabe cómo controlar sus desmesurados sentimientos de ansiedad o culpabilidad” (May,1991:18). Con esta observación puntual acerca de cómo está la sociedad en la actualidad es sabio reconocer que se necesita reforzar la ritualidad en la sociedad contemporánea, tomando una visión en la actual sociedad.

Sin embargo es digno de reconocer que los mesoamericanos estaban fortalecidos en esta forma de expresión al hurgar en mitos de creación. Al hablar de la cultura náhuatl, es necesario referirnos a hablar de *La leyenda de los soles* que es la historia

de la creación de los seres en la dimensión material donde se narra cómo se creó la tierra a través de cinco soles, actualmente vivimos en el quinto sol, el primer sol:

Este Sol nahui *ocelotl* (4 tigre) fue de 676 años. Estos aquí moraron la primera vez fueron devorados por los tigres en el *nahui ocelotl* del sol: comían *chicome malinalli* que era su alimento, con el cual vivieron 676 años hasta que fueron devorados por una fiera, en tres años, hasta que perecieron y se acabaron; entonces desapareció el Sol. El año de estos fue *ce acatl*; por tanto, empezaron a ser devorados en un día del signo *nahui ocelotl*, bajo el mismo signo en que se acabaron y perecieron (Lara, 2004: 82).

En el Primer Sol vivían los gigantes, se alimentaban de semillas o raíces provenientes de la tierra, reinaba *Tezcatlipoca* en este paraíso; sin embargo Quetzalcóatl sintió celos por el reino que decidió golpear fuertemente a Tezcatlipoca que caído en la tierra, enojado se convirtió en el espíritu del jaguar devorando a todos los gigantes, fue así como el primer sol llegó a su fin en la tierra.

El Segundo Sol fue tomado por Quetzalcóatl al ser destruido el primer sol, se convirtió en el sol de viento siendo más flexible en su reino permitió la siembra de alimentos como la cosecha. Hasta que Tezcatlipoca quiso recuperar su reino, en forma de jaguar, corrió por el cielo golpeando por detrás a Quetzalcoatl:

Este al caer, fue ganando velocidad y se transformó en un viento tormentoso, barriendo todo lo que había sobre la tierra. Desaparecieron los árboles y las casas. Todas las personas fueron arrastradas por el viento, salvo unas cuantas que permanecieron colgadas en el aire y que se transformaron en monos (Lara, 2004:84).

Estó ocurrió en un *nahuecatl*, en un día cuatro viento, durante 364 años que suman con el anterior sol a través de la cuenta del *xiuhpohualli*, información obtenida de Everardo Lara que es un sabio en la cuenta de los días por lo que podemos señalar puntos importantes: la creación de las sociedades nahuatlaca dependerá de los dioses o de la vida mística, las etapas terminaban con la pelea entre dioses por el reino, cambiaba de un momento a otro la historia de la tierra.

El Tercer Sol se creó cuando el espíritu de la lluvia subió al cielo convirtiéndose así en el Sol de la lluvia, el alimento más consumido fue el maíz que crecía en el río. Este sol terminó porque Quetzalcóatl mandó una lluvia de fuego que quemó la tierra tanto en piedras como en llamas. “En esta época surge Tláloc como representación del rayo y el trueno, se considera que la lluvia de fuego corresponde a los volcanes Xitle y Popocatepetl” (Lara, 2004: 85). Este sol duró trescientos doce años aproximadamente.

El Cuarto Sol se construyó cuando “Quetzalcóatl invitó a la esposa del espíritu de la lluvia a que se convirtiera en el sol y ella aceptó” (Lara, 2004: 88). En este Sol de agua se cuenta que un día llovió tanto que los mares duplicaron su profundidad como altura convirtiéndose todos en peces “Entonces Quetzalcoatl y Tezcatlipoca se arrastraron bajo el borde del cielo, uno por cada lado, y se transformaron en árboles, el Sauce Quetzalcoatl y el árbol Tezcatl” (Lara, 2004: 88). En este sol se crearon a las personas; se descubrió también el maíz y los vegetales con los que fueron alimentados los humanos. Este periodo duró cincuenta y dos años.

Por último está el Quinto Sol que se desarrolló en *Teotihuacan del que tomaremos las palabras de Fray Bernardino de Sahagún* en el libro *Historia general de las cosas de la Nueva España*, en donde se habla acerca de ello:

Del principio de los dioses no hay clara ni verdadera relación, ni aún se sabe nada; más lo que dicen es que hay un lugar que se dice Teotihuacan, y allí, de tiempo immemorial, todos los dioses se juntaron y se hablaron diciendo: ¿Quién ha de gobernar y regir el mundo? ¿Quién ha de ser sol? —y esto ya es platicado en otra parte—. Y al tiempo que nació y salió el sol, todos los dioses murieron y ninguno quedó de ellos (Sahagún, 1938: 259).

Teotihuacan es el lugar donde se originó el Quinto Sol, este lugar fue muy sagrado para los antiguos náhuatl. Juntándose los Dioses para decidir el destino de la tierra *Nanahutzin* y *Tecuciztécatl* en adoración a la penitencia que estas dos deidades realizaron para darle continuidad a la vida en la tierra. Después parafraseando las palabras del autor de las penitencias a media noche, frente a el fuego, le pidieron

los dioses a *Tecuciztécatl* que se lanzará al fuego y lo hizo pero no lo soportó y salió. Después en el mismo texto se narra que se lanzó *Nanahutzin*, que aguantó el fuego; se quemó después *Tecuciztécatl* quien volvió a arrojarse al fuego donde también se quemó *Nanahutzin*; hizo este hecho que saliera y brillará el sol con ello el amanecer saliendo el sol por el oriente. Ambas deidades crearon el Sol y la Luna, siendo esto parte de la leyenda.

El Quinto sol es “un día llamado *Nahui Olin* 4 Movimiento” (Tena,2010:91). *Nahui* en náhuatl corresponde a la actividad de la tierra “en consecuencia de movimientos o temblores de tierra” (Tena,2012:44), que es algo que se está observando que hay movimientos complejos de la tierra que destruyen, sin embargo, como se expresa es parte de la leyenda de como se construyó la vida para darle un sentido de pertenencia a la cultura y la ritualidad.

En este mito se reconoce que mediante el sacrificio de los dioses surgió el Quinto Sol, con ello el nacimiento de los hombres en la tierra. La relación de la vida con el mito de creación es sumamente importante para la concepción del mundo, de las sociedades y las eras. Con esto concluimos uno de los mitos más importantes para el entendimiento de la vida, reafirmando la importancia que tienen los mitos para darle significado como sentido a la vida.

Es así que desde tiempos inmemoriales la concepción del mito como del ritual que lo preserve es importante; saber que “Como seres humanos poseemos una particular “afinación con el medio, y esta afinación diferencia notablemente nuestras sensaciones de las propias de cualquier otra especie” (López,1997:470), nuestro medio impacta en la vida de cada persona, el lugar de tu nacimiento marca la pauta de crecimiento que tendrá el desarrollo de un ser humano en la vida, la adaptación a su ambiente, diferenciándose de otras especies. Rescatar que tenemos una fuerte

relación con el entorno permite que se emplee o busque significativamente el contacto en el ritual a través de las prácticas ceremoniales que parte del sagrado contacto con la naturaleza.

El desarrollo del ritual ha sido representado por las sociedades náhuatl o nativas de los distintos poblados en el altiplano de Mesoamérica, se solidifican sobre un concepto importante para estas ceremonias, analizar el *axis mundi* que se refiere indiscutiblemente al lugar sagrado dónde se da la conexión entre lo diferentes niveles del cosmo:

Lugar sacro para realizar las ceremonias, lo podemos reconocer como *axis mundi*, lugar de la creación mítica y contacto entre los ejes vertical y horizontal: cielo, tierra e inframundo y los cuatro rumbos: este, oeste, sur y norte (Luján y Lopez, 1993:55).

Como se comprende en el *axis mundi* era el lugar donde se daba vida a los rituales místicos, en donde converge el cielo, la tierra y el inframundo así como los cuatro rumbos de los que se hablará a detalle más adelante; esta forma ritual está desarrollada todavía en la actualidad en comunidades como grupos que preservan estos rituales, por lo tanto es el punto de conexión con los planos sagrados.

En este lugar se colocaban los altares sagrados que son llamados *momoztli* que para comprensión acertada se tomará a Eduardo Noriega en su libro *Anales de la antropología*:

Altar o adoratorio levantado en el cruce de los camino [...] pequeña plataforma conteniendo ofrendas de alguna naturaleza y colocadas frente al templo principal del lugar, o bien simples plataformas más o menos ornamentadas y situadas también frente al templo y asociadas al mismo. Igualmente pueden ser soportes para sostener alguna escultura (Noriega, 1971:17).

Son las estructuras ceremoniales, montículos o altares sagrados construidos en zonas importantes, son plataformas creadas para ser adornadas por ofrendas para honrar y venerar a los dioses o espíritus de la comunidad. Pueden ser estructuras

que soportan esculturas u objetos sagrados, contribuyendo así a la manifestación ritual dentro de la sociedad.

¿Qué hay en el centro del *axis mundi* como lugar sagrado? El *omphalos* que es el ombligo del mundo o el centro del mundo:

Las plataformas cuadradas que en el centro *omphalos* de las plazas ceremoniales señalaban los cuatro puntos cardinales constituyéndose el propio *momoxtli* en el centro, en el quinto punto cardinal...el carácter de acceso sagrado a los trece cielos donde habitan las diferentes deidades y las nueve regiones inferiores (Sabido,2010:53).

El *axis mundi* puede ser representado por la zona sagrada, puede ser una montaña, se busca en centro de la plaza que es el ombligo o *omphalos*, la estructura construida en adoración, son esos lugares sagrados donde la sociedad comprendió que era la zona específica donde se llevaba su ofrenda, eso es el *momoztli* comprendiendo los cuatro puntos cardinales, que se venera diferentes deidades para hallar también el quinto punto cardinal que es el centro, el carácter de acceso sagrado a los trece cielos donde habitan deidades y nueve regiones inferiores de las cuales más adelante se explicarán, siendo un punto focal de las prácticas ceremoniales como rituales.

Actualmente hay descubrimientos de *momoxtli* en la época contemporánea que son valiosos mencionar:

En agosto de 1987 se encontró el pequeño altar mexica, al que reconocemos formalmente como *momoztli*, durante las excavaciones efectuadas en la esquina oriente de las calles de Palma y Venustiano Carranza del Centro Histórico de la ciudad de México...la estructura se transportó al Museo Nacional de Antropología (Getino y Ortiz, 1988).



Momoztli (Getino, Ortíz, 1997)

Es un hallazgo importante para arqueología como la comprensión de la cultura mexicana, este encuentro proporciona una visión directa de la existencia de las prácticas rituales o ceremoniales de los pueblos antiguos para darle continuidad histórica, la estructura fue trasladada al museo de Antropología asegurando para su preservación.

En el *momoztli* se coloca la ofrenda, los objetos sagrados, pero ¿Cuál es la diferencia entre un *momoztli* y un *axis mundi*? El primero representa el lugar físico o altar físico en donde se presenta la ofrenda que es utilizada en los rituales ceremoniales, mientras que el *axis mundi* es un concepto más amplio que simboliza el lugar total o el centro de conexión del cosmos en muchas culturas.

En las ceremonias nativas las ofrendas se colocaban arriba del *momoztli*, que tenía una relación con la de ofrecer alimentos, plantas, flores, hierbas, pero también las ofrendas son danza, canto y representaciones; a todo ello le llamamos ofrenda o *Huentli* que comentará más adelante. Por ahora es fundamental comprender que, parte de lo que aún se preserva en la actualidad, se debe a los descubrimientos reales que aún existen, es importante tomar de ello la información para representar

las formas más auténticas de la ritualidad, tomando en consideración los pueblos indígenas que aún están en desarrollo como en expansión de la divinidad del vigor, el poderío y la lucidez de esta gran cultura.

2.2.2 CEREMONIAL ¿QUÉ ES HUENTLI?

Una ofrenda puede comprender de gestos rituales, que implican la colocación de objetos de manera sagrada y ordenada, los cuales más allá del valor material tienen un simbolismo que se relaciona con entidades naturales o sobrenaturales. Para ello es necesario usar esta cita del gran antropólogo Arturo Gómez Martínez:

El concepto de ofrenda como un acto de disponer y colocar en un orden preestablecido ciertos objetos, los cuales además de su significado material, tienen una connotación en relación con los seres sobrenaturales. Las ofrendas forman una parte esencial del ritual (Gómez,2009:47).

Las ofrendas son muy importantes para el ritual son una manera sagrada de materializar la relación con los dioses; para el diccionario náhuatl Aulex por lo tanto el *huentli* es “sacrificio o ofrenda” (Diccionario español-náhuatl estándar, <https://aulex.org/nahuatl/?busca=de>). Lo que quiere decir que es una ofrenda o un sacrificio que se hace con un propósito definido, es concreto señalar que el *huentli* será definido según las situaciones para las que se ofrece el tributo, es decir, la ofrenda para celebrar a una deidad o un nacimiento será muy diferente a una ofrenda para despedir a un ser amado. En el primer caso los cantos pueden ser una forma de ofrenda mientras que en la otra es generar los insumos para acompañar a la familia.

En Atlacholoaya, Morelos se mantiene una ofrenda de *huentli* que puede ayudar a comprender la visión total con ese respecto a este concepto náhuatl se define “se tiene la tradición de realizar anualmente entre los meses de abril y mayo, el *Huentli*, ritual que se lleva a cabo en la Cueva Santa, donde se coloca una ofrenda a los aires y a la naturaleza, para dar gracias de todo lo que les ha dado”

(Pacheco,2021:2). Es una ofrenda que se realiza en forma de ceremonia sagrada para dar gracias a la tierra de todo lo que provee, mientras que se pide fertilidad para el nuevo año que empieza, realizándose en tres pueblos nahuas de Morelos, en el municipio de Xochitepec, Alpuyeca y Atlacholoaya.

Comprender que Atlacholoaya es una sociedad náhuatl en donde aún se desarrolla la agricultura como una actividad económica, se siembra cebolla, frijol, caña de azúcar, maíz entre diversos alimentos. Por ello para esta localidad es importante estar en equilibrio con las deidades que controlan el clima para el riego de sus tierras. Es por ello que es importante la ofrenda de *huentli* “Esta festividad es una de las más importantes que se realiza por ser una comunidad agrícola, la cual consiste en llevar y colocar ofrenda en la Cueva Santa, teniendo como finalidad observar el temporal y pedir las condiciones climáticas favorables para la siembra” (Pacheco,2021:2). Es así como se toma con respetabilidad esta ofrenda, ya que es el éxito de las condiciones favorables climáticas para las actividades agrícolas de esta localidad. En una festividad que sucede cuarenta días después de la Semana Santa lo que se puede interpretar como una festividad movable según las descripciones de Fray Bernardino de Sahagún.

El *huentli* en esta ofrenda se ofrece a los cuatro aires, teniendo una similitud con el *axis mundi* que es justo la montaña en donde se da la ritualidad, uniendo al ser humano con la profunda naturaleza:

Es una ofrenda que busca pedir lluvia o pronosticar un clima favorable para la cosecha. Los aires son las entidades que reciben el culto. En ellos se ponen las esperanzas de que, en reciprocidad por las ofrendas acarrean las nubes de agua suficientes para las cosechas (Juárez,2013:335).

Cabe asimilar que en las ofrendas es importante saber a quién o a quiénes se le ofrenda, deidades, dioses, fuerzas cósmicas o fuerzas naturales, en el ejemplo de

esta ofrenda es a los cuatro aires que, como lo dice, ellas reciben este culto. La acción de ofrendar especialmente implica ofrecer objetos que se vuelven sagrados, siguiendo un valor que es otorgado por la “tradición” en este sentido náhuatl. Hay mensajes, peticiones, agradecimientos y compromisos. Los objetos pueden ser una forma de crear un vínculo entre el mundo profano y el mundo sagrado, como lo menciona Victor Turner, por lo tanto:

En los rituales de los indígenas contemporáneos de México, la ofrenda sigue siendo indispensable para establecer vínculos con lo sagrado y obtener favores, así como para asegurar el buen funcionamiento del orden cósmico. La entrega y colocación de las ofrendas se hace bajo complejas expresiones sagradas, donde las oraciones y las plegarias cobran importancia por cohesionar las peticiones de los hombres con el mensaje y la respuesta de los dioses (Gómez, 2013:175-176).

Hay que resaltar el vínculo con lo sagrado, el obtener favores y asegurar el orden cósmico, como si de las ofrendas dependiera que el flujo de la vida sea óptimo, partiendo que es la forma en la que el ser humano puede agradecer a las fuerzas cósmicas y seguir el florecimiento de cada sociedad. Las ofrendas son complejas de comprender, ya que se conforman con grandes expresiones humanas como lo son las oraciones, plegarias que pueden ser cantos, palabras, creando una conexión divina para poder codificar las respuestas de los dioses, en este sentido sé sabe que las peticiones fueron escuchadas o fueron efectivas si hay un periodo de lluvias y buena racha para las cosechas o el pedimento fue cumplido.

En esta ceremonia en la comunidad de Atlacholoaya, el *huentli* consiste en la previa preparación de alimentos, como lo es mole y tamales de *nixtamal*, que es la forma en que celebran esta ofrenda. La comida es una ofrenda sagrada que se le ofrece a las deidades y como le llama la cultura náhuatl, la madre tierra, bendiciendo la cosecha, por ello es preparada por viudas, que para esta región representan la pureza solo ellas pueden preparar con este don los sagrados alimentos que serán llevados y ofrendados en la Cueva Santa. En este sentido “El *huentli* está orientado a la petición de lluvias, se relaciona con el trabajo agrícola tradicional, el culto a los

cerros, al agua y se efectúa en la temporada seca; forma parte de un sistema ritual familiar y comunal de los pueblos” (Pacheco,2021:8). A través del *huentli* las comunidades buscan el éxito de sus cosechas, un gran ejemplo para la asimilación de este tipo de ofrendas, creando un vínculo vital entre el ser humano y la naturaleza, mostrando la importancia de la ritualidad.

La práctica ancestral de las ofrendas, como se observa en el ritual del *huentli*, a través de la disposición de los objetos sagrados significativos y la preparación de alimentos, los miembros de la comunidad expresan la gratitud con las deidades y la tierra por los dones recibidos y solicitan su favor para asegurar el bienestar de sus cosechas y el equilibrio del orden cósmico. A través de estas prácticas náhuatl refuerzan su compromiso con la naturaleza. El mundo necesita más conexión con sus raíces espirituales y naturales, estas ceremonias nos recuerdan honrar y cuidar la tierra que nos sustenta, así como mantener viva la sabiduría ancestral que nos muestra cómo vivir en armonía con el cosmos y además el ejemplo de la ritualidad.

2.2.3 LOS OBJETOS SAGRADOS EN LAS CEREMONIAS NAHUAS

Los objetos materiales dentro de la ritualidad se tornan sagrados, pueden ser cotidianos u objetos de valor que se vuelven simbólicos dentro de un ritual, para la Real Academia Española el objeto es “aquello que sirve de materia o asunto al ejercicio de las facultades mentales” (Diccionario de la lengua española (2001) <https://www.rae.es/drae2001/objeto#>). Con lo cual se menciona que la materia es percibida a través de las facultades como de los procesos mentales para poder percibirlos a través de los sentidos que permiten verlo, interpretarlo y tocarlo.

En este sentido el uso de los objetos sagrados fuera de la cotidianidad, tomando como referencia estudios contemporáneos ¿qué hace que un objeto se convierta en sagrado?, para ello se tomarán las observaciones de Shaday Larios que profundiza en la dimensión del objeto desde el teatro en su texto *Los objetos vivos escenario de la materia indócil* en donde menciona acerca del objeto sagrado “los objetos

cotidianos se tornan poéticos después de ser percibidos durante el estado metafísico clarividente en el que se ha sumergido el pintor-poeta” (Larios,2018:55). Se interpreta como es que en estos estados donde se trasciende lo físico para poder alcanzar la dimensión espiritual, que permite ver a los objetos cotidianos con un significado más profundo como simbólico en este sentido el ejecutante del ritual, el perteneciente a la sociedad náhuatl que busca estar bajo un aspecto de sabiduría o sabio que pueda asumir un carácter vidente, encontrar la sustancia sagrada o metafísica de los objetos cotidianos a través de una mente lúcida y expandida.

Hay objetos sagrados que son muy importantes en las ofrendas de los pueblos náhuatl, hay objetos con mayor valor que siguen un orden para ser ofrendados; se tiene un gran ejemplo en la ceremonia en honor a la deidad de la sanación “los objetos teatrales sagrados reales como la piel del sacrificado que había sido desollado al sufrir la cruel transformación de ser humano a ser parte del dios *Xipec Totec*” (Sabido,2010:75). *Ixiptla* o el representante que en vida asume la responsabilidad de ser el dios que será sacrificado para los dioses, después de su sacrificio y muerte su piel pasa a ser un objeto sagrado dentro de la ofrenda, como medio de comunicación con su deidad, en este sentido, *Xipec Totec*.

Proferir entendimiento de la acción de llevar a cabo una ofrenda es llegar a observar los pasos que se deben seguir para llevar a cabo la ritualidad:

El acto de ofrendar implica instalar objetos, siguiendo criterios ciertamente regidos por la “tradicción” o por un grupo de especialistas. La ofrenda no solo integra a un conjunto de cosas que se ofrecen en el rito, son dones cargados de mensajes y simbolismos, aluden peticiones llevadas, agradecimientos y compromisos; mediante los objetos se concreta el vínculo entre los humanos y el mundo sagrado (Gómez, 2013: 171).

El ofrendar parte desde el orden de colocar objetos, siguiendo así criterios de una tradición, es este sentido náhuatl, la selección de los objetos en relación con la deidad a quien se desea ofrendar; para mencionar un ejemplo, para llamar a la diosa *Xochitlquetzal*, arriba del *momoztli* “hacían unos árboles a mano, muy llenos de flores olorosas, a donde hacían sentar a la diosa” (Sabido,2010:96). Todo esto sucedía mientras ofrendaban danzas hombres vestidos de animales entre pájaros y otros de mariposa Xochitl en náhuatl en el Aulex que es el diccionario de la lengua materna está palabra se significa flor, por lo tanto es coherente que al llamar a esta deidad se utilicen las flores como medio de conexión eso es crear una relación espiritual con las fuerzas de los dioses.

Es por ello que “los objetos ofrendados están estrictamente determinados; su valor simbólico va en relación con los objetos de la petición y en relación con las divinidades que habitan en el cerro. Se relacionan con el cerro, el agua, la tierra, el sol y el cielo” (Broda,2009:52). Los objetos están relacionados con la divinidad a quien se desea llamar, es necesario para ello tanto el entendimiento como la coherencia en todos los sentidos, así la formalidad para poder llevar a cabo las peticiones con respeto para comprender qué y de qué forma llevarlo a cabo.

Los objetos sagrados, tomando en consideración que no son igual es para todos los rituales, convergen con la deidad en cuestión; se hablará de aquellos que se comparten en ceremonias actuales que aún prevalecen e importa para la presente investigación, porque se trata de abordar también de una manera contemporánea lo que aún prevalece en el tiempo para poder hacer uso de esta ritualidad dentro del teatro.

Uno de los principales objetos sagrados que sirve tanto para hacer el llamado como para la invocación de elementos espirituales, como es el viento, es el *Atecocolli* que es la concha de un caracol marino, que ha sido preparada para utilizarse como un instrumento de viento; su sonido se produce al soplar aire a través de una abertura

en la parte superior de la concha provocando una vibración que crea resonancia en el espacio creando un llamado dentro de la sociedad náhuatl. Este objeto sagrado aún se puede ver en los *calpullis* actuales que hacen uso de este gran instrumento.

Del gran libro de *Crónica Mexicana* escrito por Manuel Orozco Berra se tomará una de las más importantes citas para esta investigación, es una cita muy larga e importante por toda la información que comparte, cabe mencionar que esta cita es tomada del autor Clavijero, quién fue un destacado historiador novohispano:

No conocían (los mexicanos) los instrumentos de cuerda. Todos los que usaban se reducían al huehuetl, al teponaztli, a las cornetas, a los caracoles marítimos, y a unas flautillas que despedían un sonido agudísimo. El huehuetl o tambor mexicano, era cilindro de madera, de tres pies de alto, curiosamente labrado, y pintado por la parte exterior, y cubierto en la superior de una piel de ciervo, bien preparada, y extendida, que aflojaban o apretaban de cuando en cuando, para que el sonido fuese más grave, o más agudo. Tocábase con los dedos, y requería gran destreza en el tocador. El teponaztli, que aún usan los indios, es también cilíndrico y hueco, pero todo de madera, y sin piel, y sin otra abertura que dos rayas largas en el medio, paralelas, y poco distantes una de otra. Se toca golpeando en el intervalo que media entre las dos rayas, con dos palos semejantes a los de nuestros tambores, pero cubiertos comúnmente en su extremidad de hule, o resina elástica, para que sea más suave el sonido. El tamaño de este instrumento varía considerablemente; los hay pequeños, que se suspenden al cuello, medianos, y otros de cinco pies de largo. El son que despiden es melancólico, y el de los mayores tan fuerte, que se oye a distancias de más de dos millas (Clavijero, Tomo I: 360).

El siguiente objeto sagrado es el *huehuetl* o tambor mexicano, que como lo menciona la cita anterior es un cilindro de manera cubierto con una piel de ciervo o animal, que es previamente preparada para su uso musical; era decorado, el estiramiento de la piel de ciervo permite que el sonido pase de un estado grave a agudo, lo que posibilita observar dos cosas: la primera, que los materiales utilizados para este instrumento vienen de la naturaleza; la segunda, que el creador, como el músico, tiene una estrecha relación con el instrumento, lo que hace que haya una unión espiritual al colocar distintivos personales al objeto sagrado, la deidad que protege a este instrumento sagrado es Huehuateotl que también es un protector de fuego.

El *teponaztli* es un cilindro de madera, pero este sin piel, tiene dos rayas en el centro sin huecos tocado con dos palos, es un instrumento único que también puede ser tallado con figuras de dioses o deidades. Como se menciona, los antiguos mexicanos no tenían objetos de cuerda, todos eran o de viento o de contacto, tomando en consideración que estos dos objetos son tocados principalmente con las manos creando el sonido a través de la vibración de los objetos.

Otro objeto sagrado que ayuda a aperturar el espíritu del fuego, para purificar, conectar con el dios del fuego *Xiuh tecutli* es el *popochcomitl*:

Otra forma de incensario, llamado *popochcomitl* (vaso de incienso), perteneciente a la especie de perfumador, o pebetero. Úsase hasta hoy colocándolo inmóvil sobre los altares o enfrente de las imágenes. Las labores que presenta son caladas, y sirven para dar salida al humo. La figura adherida a él y que forma uno de sus pies, es una de las varias formas del dios Quetzalcóatl (Ramírez, 2001: 141).

El pebetero es también un objeto donde se quema incienso, es muy similar; la diferencia es que es elaborado en barro o resinas. Con el *popochcomitl* se quema copal, que es una resina aromática obtenida de varias especies de árboles; bursera es un árbol que crecía desde tiempos ancestrales en Mesoamérica para ceremonias religiosas o en rituales, el humo que surge de quemar el copal en el sagrado objeto en forma de dios, es la de hacer un llamado al espíritu del fuego relacionado con *Xiuh tecutli*, el fuego que quema y transmuta. Cabe mencionar que sin fuego no hay ceremonia que no se pueda efectuar, porque en las ceremonias antiguas al inicio de los rituales se hace un llamado a los cuatro elementos, el fuego es primordial, tanto como para abrir como para cerrar portales energéticos que son abiertos durante la ceremonia para efectuar las acciones; el fuego transmuta la energía, por lo tanto es colocado siempre frente a los altares o *momoztli*.

Las flores son también elementos sagrados que principalmente representan la conexión con la tierra; tenemos el ejemplo del *cempasúchil* que son flores amarillas o especie de tonos naranja que ayudan a decorar los espacios sagrados durante la

celebración ritual del día de muertos, simbolizando la vida, la muerte como la trascendencia.

El elemento agua se recoge en lugares naturales como el mar, la lluvia o algún río, es llevada en alguna vasija llamada *tecomitl* que está hecho de cerámica, un material que se popularizó en la región de Mesoamérica para la elaboración de distintos utensilios, entre ellos esta vasija donde se transportan los líquidos sagrados.

Los objetos ayudan a invocar a los cuatro elementos fundamentales para la vida, aire, fuego, tierra y agua, utilizados en las ceremonias náhuatl; sin embargo, como ya se mencionó en otros capítulos, dependerá de la ceremonia que se lleva a cabo; sin embargo, estos cuatro elementos que son el atecocolli, como el *popochcomitl*, las flores y el *tecomitl* son los objetos que serán utilizados con más regularidad porque cada elemento representa un rumbo, un lugar sagrado que debe ser aperturado.

Otro elemento importante son las semillas de diversa variedad de legumbres, como maíz, frijol, lentejas; las semillas dentro de la ofrenda representan la fertilidad de la tierra para poder florecer, germinar nuevas ideas, es una forma simbólica de la abundancia. Con estos elementos tan importantes dentro de la ritualidad náhuatl cerramos este apartado concluyendo que los objetos fortalecen la conexión espiritual entre la persona y su propósito dentro de la función ritualizada de las acciones.

2.3 COSMOGONÍA NÁHUATL: DIOSES Y ARQUETIPOS

La cosmogonía brinda agudeza para conocer el origen del mundo y la evolución del universo. Comenzaré definiendo qué es la cosmogonía. Para la RAE es un “relato mítico relativo a los orígenes del mundo” como la “Teoría científica que trata del origen y la evolución del universo” (Real Academia Española <<https://dle.rae.es>>).

La cosmogonía es la ciencia que estudia los orígenes del mundo, cada cultura tiene una concepción diversa de la creación del mundo, es importante asimilar las

sociedades para razonar de dónde vienen sus mitos, con ello sus rituales o tradiciones. Para ello es necesario describir dos conceptos que se relacionan entre sí “la cosmogonía se refiere al origen del mundo, y la cosmología, a la descripción de su estructura” (Tena,2012:43). Por lo tanto una describe el origen y la cosmología es la que le da estructura al origen.

La organización del panteón mexicana es un concepto que Rafael Tena desarrolla en unos de sus principales libros *La religión mexicana*, en donde expone cómo se establece la jerarquía de los dioses, cuál es la función de cada uno, con qué frecuencia se da la invocación, cómo es la adoración a las deidades en la cuenta de los días; a su vez dónde se encuentran establecidos sus templos sagrados de adoración dentro de Tenochtitlán. La presencia de los dioses nos dice Tena “en la religión oficial mexicana pueden identificarse alrededor de 144 nombres (nahuas o nahuatlizados) que corresponden a dioses distintos o a meras advocaciones de los mismos. De estos nombres, 66 por ciento pertenecen a deidades de sexo masculino y 34 por ciento a deidades de sexo femenino” (Tena,2012:32). Alrededor de ciento cuarenta y cuatro deidades existen dentro de la cultura náhuatl. Sin embargo, existe la concepción de un gran generador de los dioses:

El más antiguo y principal y posiblemente generador de los otros sería el de Omēteotl: el dios de la totalidad que se manifestaba en dos dioses gemelos contradictorios y complementarios...Quetzalcoatl y Tezcatlipoca, cuya acción sobre el hombre, echa a andar el universo (Sabido, 2010: 121-122).

Los Dioses habitaban en la parte más elevada de los cielos, en el lugar sagrado llamado *Omeyocan* que es donde reside la dualidad el *Ometecutli* y el *Omecihuatl* conteniendo en este espacio los cuatro elementos: Fuego, tierra, agua y aire. En este lugar sagrado existía vida, desde árboles, frutos. En el *Omeyocan* “se generaban la fuerza de la generación, por los que estaban sujetos a su voluntad; la lucha, la edad, los cataclismos, las evoluciones y la orientación espacial de los tiempos” (Lara,2004:65). El lugar donde se creaba el origen de todas las cosas, de todos los seres, de todos los eventos de la evolución de la tierra.

Vivían en este sagrado recinto tanto la madre como el padre de nosotros que en la filosofía náhuatl “habla de Dios supremo innominado con la doble advocación genérica de *In Tota in Tonan*, “Nuestro Padre, Nuestra Madre”, y con el término arcaico *Totecuiyo*, “Nuestro Señor” (Tena,2012:30). Por lo tanto es nuestro padre y madre, así es cómo son nombrados en nuestra concepción de la creación de lo que existe en la religión católica se podría asemejar al espíritu santo.

Definir que en la cultura náhuatl había un Dios creador de todas las cosas llamado *Ometeotl*, en el inicio del mundo cuando todo estaba en orden cósmico, la naturaleza, la luz, la atmósfera, sintió tanta soledad se comenzó a cuestionar sobre su propia existencia del estar en soledad con sus pensamientos, hasta que decidió dividirse a sí mismo en otra divinidad “Siendo sólo uno seremos dos. Dos seres dos. Dos seres de igual sustancia, de identidad y de ingénita divinidad” (Lara, 2004: 64). Creando a *Omecihuatl* deidad femenina y a *Ometecutli* que es la parte masculina, siendo los dos, parte dualidad del *Ometeotl* encarnando feminidad, la paz, la tranquilidad el amor como la poesía y también la fuerza masculina.

Omecihuatl y *Ometecutli* tuvieron la fortuna de crear una familia de la cual tendrían hijos, el primero de ellos es: “Tezcatlipoca, el espejo humeante, será dios todo poderoso, multiforme y único, dios protector, él será el bien y el mal, el espíritu y la materia” (Lara, 2004:66). Es uno de los dioses principales en la mitología náhuatl, de los más importantes, representando el inframundo; su punto cardinal es el norte. El segundo hijo es Camaxtle, pero este es un término que lo definen como incierto, simboliza la fortaleza y su color es el rojo correspondiente al oeste. El tercer hijo es *Quetzacoatl*, que es el hijo blanco “será la representación de lo hermoso, lo precioso, será señor de la vida, de la sabiduría” (Lara, 2004:66). Su punto cardinal es el Esté, representado todo el conocimiento trascendental. El cuarto hijo será *Huitzilopochtli* “colibrí zurdo, cosa preciosa, será el hombre fuerte de nuestro mundo, será robusto, de grandes fuerzas y muy belicoso” (Lara,2010:67). Se dice que este hijo nació descarnado, correspondiente al rumbo del sur, el rumbo de la

voluntad, lo que quiere decir que desde que esta deidad nació tuvo que esforzarse por desarrollarse, mantenerse en vida y con ello fortaleció su voluntad.

¿Dónde se veneraban los dioses? Los lugares sagrados en donde se veneraban estos dioses son “los *teocalli*, la casa de los dioses” (Sabido,2010:53) al respecto:

En el lugar de culto, en los templos, se encuentran los espíritus, esas fuerzas que “están en todas partes”, en el cielo y en la tierra. Son todos los fenómenos de la naturaleza, de la vida; son quienes sueltan al temporal (vientos, lluvia, granizo, nieve, sequías). Fuerzas que, según se plantea, piensan y deciden cómo y cuándo actuar; que a capricho hacen y deshacen. Es a estos espíritus a los que los hombres deben escuchar, pues con ellos se trabaja, y hay que complacerlos (King,2013:288-289).

Pero ¿Quiénes hablaban con los dioses? El encargado de poder hablar con los dioses era el *Tlatoani*, era preparado en mente, cuerpo y espíritu para poder escuchar a los dioses; después quién llevaba el mensaje a la sociedad era el *tlatecpanqui* “el *tlatecpanqui* a sus propias necesidades y a las órdenes que el dios abogado transmitía a su *calpulli* a través del diálogo con el gran orador, *Tlahoani*” (Sabido, 2010: 67). Por eso el *Tlatoani* es el gran orador, porque su capacidad para poder comunicarse con los dioses era una gran fortaleza en su camino espiritual.

Hablemos de los Dioses más importantes del panteón mexica que son venerados con más frecuencia en las fiestas: “*Ometéotl*, *Tezcatlipoca*, *Quetzalcóatl*, *Huitzilopochtli*, *Tláloc*, *Xiuhteuctli*, *Tonatiuh*, *Centéotl*, *Xipetotec*, *Mixcóatl*, *Cihuacóatl* y *Mictlanteuctli* (Tena,2012:41). *Tláloc* pertenece a los *Tlaloques* que son los dioses del agua y de la lluvia. *Xiuhtecutli* es la deidad del fuego. *Tonatiuh* es el sol. *Centéotl* la deidad del maíz. *Xipetotec* hace referencia a la sanación, al cambio de piel, de paradigmas. *Mixcóatl* es el Dios de la cacería. *Cihuacóatl* es la Diosa de la guerra y *Mictlanteuctli* el Dios de la muerte, toda esta información es parafraseada de los estudios de Rafael Tena, estas deidades son las principales en la mitología, tomando en cuenta que hay alrededor de ciento cuarenta y cuatro deidades que están a cargo de un elemento en específico, como de energía, fuerza y poder.

Ahora hablaremos de los trece cielos según el *Códice Vaticano Ríos* y la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, estos son, de manera descendente:

Los 13 cielos: 13) la morada de Ometéotl (Omeyocan); 12) el cielo rojo; 11) el cielo amarillo; 10) el cielo blanco; 9) el cielo de los hielos y rayos; 8) el cielo azulverde del viento; 7) el cielo negro del polvo; 6) el cielo de las estrellas de fuego y humo (estrellas, planetas y cometas); 5) la morada de *Huixtocíhuatl* (sal o agua salada y aves); 4) la morada de *Tonatiuh* (Sol y *tzitzimime*, “seres terribles”); 3) la morada de *Citlalinicue* (Vía Láctea); 2) la morada de *Tláloc* (lluvia) y de *Metztli* (Luna), y 1) la tierra habitable (Tena, 2012: 47).

La descripción de los trece cielos en la cosmovisión náhuatl proporciona una estructura tan compleja como abundante del universo. Los humanos habitamos en el uno, pensando de abajo hacia arriba, tomando el más alto, el Omeyocan. Estos cielos representan una jerarquía cósmica compleja, donde cada nivel tiene un papel específico en el equilibrio del universo, la descripción de los cielos tienen un papel importante en los mitos y rituales, guiando las prácticas espirituales en relación con el cosmos.

Existen los cielos altos, sin embargo pensando en la dualidad también tenemos los planos bajos, en el *Códice Vaticano Ríos* comenta:

Aplica a los ocho estratos del inframundo que se hallan bajo la tierra habitable (1) los siguientes nombres metafóricos: 2) el pasaje de las aguas; 3) donde entrecrocán las montañas; 4) el cerro de navajas de obsidiana; 5) el lugar de los vientos helados; 6) donde tremolan las banderas; 7) donde flechan a la gente; 8) donde devoran los corazones de la gente, y 9) el lugar cerrado donde los muertos yacen en tinieblas perpetuas (Tena, 2012: 49).

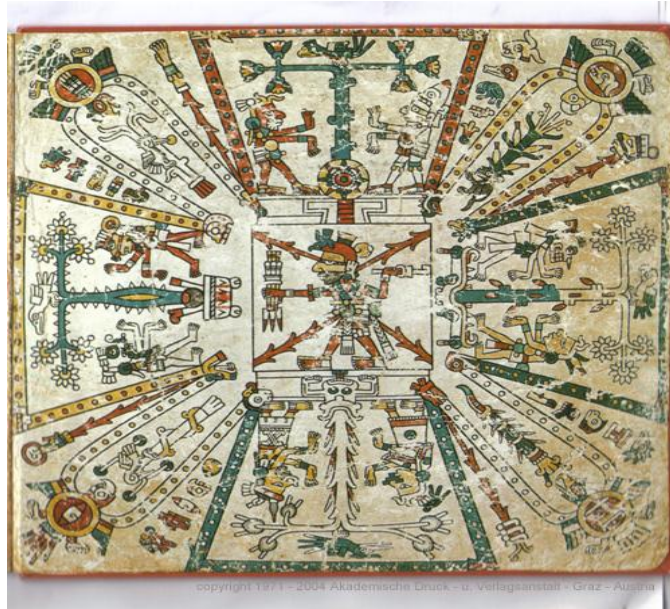
Cada dirección del universo, tiene asignados dioses, distintos guardianes, días como años en la cuenta de los días, colores, fauna y flora, entre diversa información relevante para el entendimiento. Es el punto de trascendencia para descender al

inframundo, cada nivel del inframundo representa poderosas pruebas o desafíos que el espíritu debe superar para llegar al descanso, así como hay un camino a la divinidad y la iluminación hay también un descenso a la oscuridad, la dualidad. Estos niveles profundizan en la parte integral de las creencias religiosas y los rituales funerarios náhuatl. Cada nivel está cargado de simbolismos representando la dualidad de la existencia.

Para concluir, es valioso comprender que parte la cosmología como la cosmogonía parten de la mitología, dándole estructura a la ritualidad que se debe ejercer o llevar a cabo a través de los símbolos, como uso de objetos que son llevados desde lo cotidiano al mundo sagrado, volviendo un acto ritual, en un hecho de conexión con Dioses en forma de petición o comunión para darle sentido a la vida humana, siendo así un lugar de expresión de lo divino, donde el ser puede desfogarse de emociones, sentimientos o sensaciones aportando un sentido a la vida, para transitar con fortaleza. Por ello es importante que las sociedades actuales retornen a la ritualidad, porque hay una fuerte necesidad de buscar expresión con el ser además de conocer los orígenes de lo que somos, fuimos y seremos que son preguntas universales y teatrales.

2.3.1 LOS CUATRO RUMBOS

Este es uno de los apartados más importantes para esta investigación; aquí se transmiten las bases de la ritualidad, la ritualidad que desde los Mesoamericanos desarrollaron hasta la cultura náhuatl es la visión de los cuatro rumbos, que tienen una estrecha relación con los cuatro puntos cardinales.



El centro y los cuatro rumbos del mundo (Códice Fejérváry-Mayer, lám. 1).

Como se ve en la lámina del Códice Fejérváry Mayer, los cuatro rumbos están representados por deidades, colores, energías, elementos que representan, para definir con exactitud:

Los cuatro rumbos de la tierra son: 1) Tlapcopa, “Hacia la luz roja (*tláhuictl*) o hacia el cofre *tlaptli* de donde sale el sol (rumbo cardinal del este; signo anual *ácatl*, “caña” o “flecha”; lo masculino); 2) Mictlampa, “Hacia el lugar de los muertos” (rumbo cardinal del norte; signo anual *técpatl*, “cuchillo de pedernal”; la muerte); 3) Cihuatlampa, “Hacia el lugar de las mujeres” (rumbo cardinal del oeste; signo anual *calli*, “casa”; lo femenino), y 4) Huitztlampa, “Hacia el lugar de las espinas”, o Amilpampa, “Hacia las sementeras de regadío” (rumbo cardinal del sur, hacia el valle de Cuauhnáhuac-Cuernavaca; signo anual *tochtli*, “conejo”; la vida) (Tena, 2012:4).

El primer rumbo es *Tlapcopa* o lugar de donde sale el sol, referido al rumbo del Este, su signo es *ácatl* o caña o flecha, conecta con el sol, con la luz, el renacimiento, el comienzo con el nuevo ciclo, asociado con la energía masculina. Después está el Mictlampa que es el lugar de los muertos, su punto cardinal es el Norte, representado por el *tecpatl* o pedernal, que es un cuchillo de obsidiana que nuestros antiguos usaban para cortar, ya sea de manera real o simbólica, cortando todo

aquello que queremos desterrar de nuestra vida, pensamientos, sentimientos. Asociado con el Mictlán, el inframundo, simboliza el lugar de descanso así como de purificación y transformación. Está también el Cihuatlampa, “Hacia el lugar de las mujeres rumbo cardinal del oeste; signo anual *calli*, “casa”; lo femenino” (Tena,2012:49). Es el refugio femenino, se asocia con la idea del hogar, el calor del hogar que es el *Chantico*, también representa el crepúsculo que en la transición del día a la noche. Por último está el Huitztlampa el Sur, el lugar de las espinas, su signo es *tochtli* o conejo que representa el color azul, la fertilidad y la abundancia. La vida agrícola, representando la prosperidad, simbolizando la cosecha, la vida animal y la voluntad.

Cada rumbo representa una dirección cósmica, un lugar específico en el universo lo cual brinda tanto un enfoque como claridad dentro de la ritualidad; estos rumbos se organizan en espacio tiempo, pero también sirven para la comprensión de las prácticas rituales. La asociación de cada rumbo con elementos naturales, como con las fuerzas cósmicas y aspectos de la vida muestra la conexión entre el mundo natural con la espiritual en la cosmovisión náhuatl.

Partiendo de la conexión de los cuatro puntos cardinales, en el punto donde se entrelazan se encuentra el centro “En el centro, que constituye la quinta dirección del universo, hacia arriba y hacia abajo, está *Tlalxicco*, “El ombligo de la tierra” (Tena,2012:49), que es el lugar donde se manifiestan los trece cielos hacia la sabiduría o la iluminación, los cielos. Se perciben también los nueve niveles del inframundo al descanso o la trascendencia. Es así como damos paso a la comprensión de cómo se formula la ritualidad, estos son sus elementos más simbólicos y característicos de la ritualidad indígena ancestral, daremos paso a un estudio más detallado en cuanto a la teatralidad dentro la ritualidad náhuatl.

2.4 TEATRALIDAD EN LOS RITUALES ANTIGUOS

Cómo se desarrolló este concepto de la teatralidad al inicio de la investigación, es importante retomarlo en esta narrativa para marcar el flujo que tomará este apartado de aquí en adelante en lo que resta de la investigación. Hasta este punto todos los conceptos han ayudado a dar estructura, claridad a la creación de una ritualidad

náhuatl, se comprende así de dónde parte todo, el origen de la vida, el origen de la ritualidad, sin embargo con toda esta abundante información recabada brota la pregunta ¿Por qué es importante la ritualidad dentro del teatro? ¿Por qué es importante la ritualidad para el intérprete? ¿Por qué es necesario que la sociedad retorne al mundo sagrado a la ritualidad?

Para darle respuesta a estas preguntas se necesita profundizar en la experiencia teatral, primero iniciaremos definiendo que es la teatralidad dentro de la ritualidad, es un elemento que se desarrolla con ingenio, es decir que dentro de la ritualidad hay muchos elementos teatrales. Como lo vivimos al inicio de la investigación la teatralidad tiene que ver con todos esos aspectos artísticos que componen a la teatralidad. El primer elemento teatral es la música que se daba al tocar el huehuetl:

El espacio ritual es regido por Huehuetéotl dios del huehuetl o el tambor antiguo y por Xiuhtecuhtli dios del fuego en el punto central se encuentran “los cuatro rumbos cósmicos, presididos por su descendencia divina y reconocidos mediante concepciones diferenciadas: Tezcatlipoca Rojo-Oriente-Día, Tezcatlipoca Negro-Norte-Muerte, Quetzalcóatl-Poniente-Viento y Huitzilopochtli-Sur a la izquierda del Sol (Getino y Ortiz, 1997:128).

Como vemos en esta cita, el *huehuetl* tiene su deidad que lo cuida y protege a quien se llama cuando se toca el tambor, el tambor es un elemento primero ritual y sagrado para después poder asistirlo dentro de la ritualidad, ya que permite la creación de música, con ello también da apertura a dos elementos fundamentales en el teatro, que es el canto y la danza, la ambientación por parte de diversos instrumentos musicales prehispánicos.

La propia presencia de una actuación o una forma física de representación, entre gestos, movimientos, tonalidad, formas, ademanes, figuras, formas de expresión, expresión corporal que da identidad a la representación, todo esto es teatralidad que se da dentro de la representación; sin embargo también esta teatralidad se puede presenciar en la ritualidad, entendiendo que el ritual como el teatro están unidos, entrelazados, siendo el ritual la base del teatro por lo tanto el acto teatral es

sagrado o viene desde la ritualidad, el teatro es la ritualidad creada en técnica y formalidad, es la representación de ritual sagrado en su forma más espiritual, por ello es tan importante retornar a la ritualidad dentro del teatro, porque en esencia eso es, es regresar al origen, nuestros antepasados creaban la ritualidad porque tenían la necesidad de conectar con lo sagrado, por ello es importante representar la ritualidad en el teatro como una forma de poder recrear esta conexión tan directa con los Dioses que hoy en día es importante y necesario para revivir los valores, reivindicar la vida y la dignidad humana como la humanidad en la actual sociedad.

El escenario teatral parte de un lugar específico para la representación, esto implica un espacio decorado, ambientado con luces, telas, formas, colores, todo lo necesario para una representación; la ritualidad como ya lo vimos se da en el *Axis Mundi* frente al *Momoztli* que es el lugar donde se coloca el *Tlamanalli* que es toda la ofrenda realizada con entendimiento de los cuatro puntos cardinales, en donde se ofrenda a los cuatro elementos, a las deidades colocando todo lo necesario de la ofrenda. Partiendo ambas formas de una narrativa que da sentido a las acciones presentadas. Para ello se hace uso de símbolos, metáforas, alegorías que puedan transmitir significados profundos y así poder transmitir a los espectadores o a todos los participantes del ritual. Ambos actos buscan tener un impacto significativo en la vida de quien lo presencia: interiorizar, profundizar y con ello transformar, cómo reordenar o reformar la realidad.

El uso de vestuario es un elemento que también es importante mencionar, el vestuario dentro del teatro, como de la ritualidad es importante, ya que caracteriza, aporta personalidad, dando cualidades al ejecutante sin embargo de este tema se profundizará en el próximo capítulo. Tanto en la ritualidad como en el teatro se asumen roles o personajes o se personifican deidades, siendo apoyados en la expresión corporal y vocal. La utilización de la zona corporal y la palabra para expresar conmociones, intenciones como los estados profundos por los que pasa una persona. La teatralidad se da dentro del ritual, es por ello que para esta investigación es importante el comprender cómo es que estos dos universos se

entrelazan al unísono en la conexión con la espiritualidad y el ser de vital importancia para la sociedad actual contemporánea.

2.5 REFLEXIONES DEL CAPÍTULO

Afortunadamente con la comprensión de todos los elementos anteriores, hay abundantes reflexiones que nutrirán la dirección de esta investigación, la primera de ellas es que se logró delimitar lo que llamamos cultura náhuatl, entendiéndose como todas aquellas culturas que tienen por lengua el náhuatl o se desarrollan con la estructura con base en esta lengua. La lengua náhuatl es una filosofía de vida, por lo tanto su entendimiento es complejo, hay que asimilar su construcción en su estructura gramatical para comprender que parte de un lenguaje poético y subjetivo. Por lo tanto la cultura náhuatl se basa en la cuenta de los días, entendiéndose una cuenta diferente al calendario gregoriano, lo cual nos va introduciendo a una realidad distinta. Esta cuenta de los días da claridad y destino a la vida de las personas, como en el itinerario de fiestas místicas o rituales que importan a esta investigación; para focalizar o hallar el teatro náhuatl es relevante comprender la ritualidad, donde se encuentra la ritualidad está el origen del teatro; hay que observar cómo nace la ritualidad para conocer cuál es el tipo de teatro que desarrollaban, un tipo de teatro ceremonial.

Comprender cuál es la estructura del ritual y a todo lo que está sujeto, como a la cosmovisión náhuatl con todos sus dioses y deidades. Ante quién se presenta esta ritualidad consumando el acto con ofrendas que van desde los alimentos hasta las prácticas que conllevan teatralidad como el canto, la danza, la música, la representación. Es oportuno comprender que para darle un entendimiento profundo al teatro es importante comprender la ritualidad como una forma también de representación, como de conocimiento para tener coherencia de las energías con las que se conectan, las energías que se despiertan acorde a las fiestas estipuladas en el calendario antiguo.

Por lo tanto la investigación está en el punto más álgido de entendimiento al encontrarse en la expansión del teatro náhuatl, de todo lo que se puede aún hallar, para poder generar una teatralidad con una identidad nacional mexicana, siendo una propuesta de la forma en la que llevaban a cabo la ritualidad nuestros antepasados de modo que se pueda así hallar los puntos en común con la ritualidad griega que también creaban formas de teatro ceremonial o ritual, aunque pertenecen a culturas muy diferentes tanto de tiempo como de espacio, presentan paralelismos en la forma de estructura, sobre todo en la forma en la que desarrollan el mundo espiritual, la política y la cultura.

Ambas culturas tenían lugares ceremoniales en donde había una consciente conexión con los dioses, en la cultura náhuatl estaban los templos mayores en Grecia el templo de Delfos. En ambas culturas había sacrificios en la cultura náhuatl eran humanos con los griegos se comprende que eran animales, sin embargo, en ambas culturas le daban un papel fundamental al sacrificio como una forma de ofrecer a las deidades y obtener el favor divino. En la cultura náhuatl los rituales eran profundamente comunitarios, es decir involucrando a toda la sociedad, eran celebraciones sociales, en la cultura griega también tenían una dimensión comunitaria importante. En el teatro como en el ritual náhuatl no existía un equivalente directo al teatro griego, porque los rituales náhuatl estaban llenos de dramatizaciones que creaban simbología, integraban la danza, los mitos, así como acontecimientos divinos y naturales. En Grecia antigua estaba el teatro vinculado de forma directa a la religión, particularmente con el culto a Dionisio, el teatro era una exploración de las relaciones entre los dioses y los humanos, creando una catarsis ritual que les permitía conectar con la divinidad, cómo podemos ver es estas dos culturas que están alejadas, también hay una cercanía directa con la forma en la que se estructura la ritualidad, convendría hacer un estudio más puntual de esta última reflexión.

CAPÍTULO III EL TEATRO COMO UN EJERCICIO RITUAL

Iniciar el último capítulo de esta investigación estará dirigido hacia el objeto de estudio, el Teatro Náhuatl, en donde explorarán todos los diversos elementos fundamentales que lo integran. En los anteriores capítulos se analizó la cultura desde una visión más antropológica, filosófica y teórica con el objetivo de adquirir los conceptos fundamentales para la comprensión de la ritualidad náhuatl.

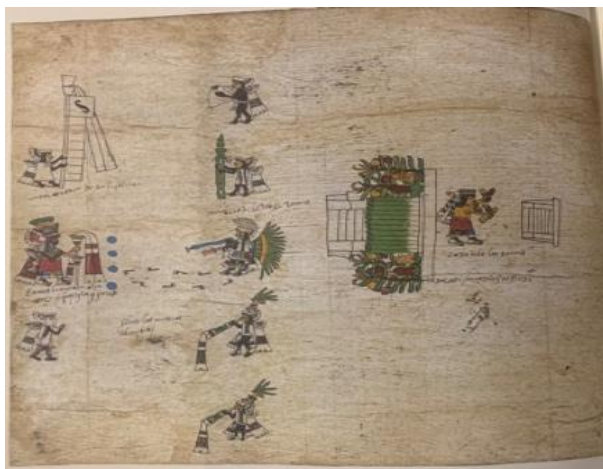
Es por ello que en este apartado se dirige hacia el estudio de la ritualidad, con ello el origen del teatro náhuatl, ya que es la línea más importante a desarrollar, tomando en cuenta las distintas perspectivas con las que se observa, ayudando a tener mayor entendimiento de los elementos rituales; por lo tanto, ¿cuál sería el inicio del teatro náhuatl? Retomando los capítulos anteriores en todas las culturas que existen a través del mundo, el inicio del teatro tiene que ver con la ritualidad, ya que surgió antes que el teatro, la necesidad humana de conectar con la naturaleza, su creador y su conexión con la fuente de vida. En estos tres elementos se mueve el ser humano, su entorno, la vida espiritual y el contacto con la naturaleza. Por lo tanto el teatro náhuatl nació con la ritualidad, para comprender el teatro de cada nación es importante indagar en la historia para comprender sus representaciones artísticas.

La ritualidad náhuatl se realiza en presencia durante las fiestas tradicionales o fiestas de veintenas enfocadas en los distintos calendarios o cuentas de los días que se hacían en honor a dioses, deidades y a la propia naturaleza, en esta concepción está asentadas las bases de lo que puede o pudo haber sido el teatro mexicano antiguo. A diferencia de lo que es el Teatro Occidental en donde hay una importancia en la ficción, de un espectador que observe la representación, el teatro sirve al público, el ritual a las fuerzas espirituales por lo tanto, aunque uno surge por consecuencia del otro, es importante asimilar esta abismal diferencia para poder continuar con la investigación.

En los centros ceremoniales sagrados como Teotihuacan, se realizaban ofrendas para las fiestas ceremoniales que eran señaladas por la cuenta de los días de cada cultura, la manera en la que contaban el tiempo, señalaba la veintena, como la trece, así como los años; con ello se marcaba el dios o diosa que se veneraba durante la veintena, trecena o año, generando fiestas alrededor de la deidad con la coherencia de elementos acorde a cada celebración marcada por el *xiuhpohualli* y *tonalpohualli* con este conocimiento se creaba toda una ceremonia ritual.

El teatro antes de la invasión española era sólido “Este sistema representacional trascendía con enorme ventaja al europeo del siglo XVI y solo podía ser comparado con el griego” (Sabido,2010:75), es decir que estas formas de representación presuponen un alto nivel de conexión con el cosmos, la inteligencia y el arraigo de las fuerzas espirituales, por lo tanto el teatro náhuatl no servía como entretenimiento, este no era su objetivo, sino que era un medio por el cual se transmitían conocimientos, valores, creencias, en los espacios sagrados donde se integraban distintas artes que enriquecía a la representación. Al igual que en Grecia donde se dio el inicio del teatro, en Mesoamérica se reforzaba la cosmovisión, la estructura social de los pueblos náhuatl, mostrando la complejidad de sus tradiciones.

El teatro náhuatl está profundamente arraigado a las prácticas rituales, como lo menciona Miguel León Portilla en su texto *Teatro Náhuatl* “Pienso que es posible afirmar que, así como hubo estas representaciones en el ámbito de los mexicas, también debió haberlas entre otros pueblos mucho más antiguos, como los toltecas y teotihuacanos” (Portilla,2019:26), de los cuales Miguel Portilla comentó más adelante que hay pinturas murales que se resguardan en el Códice Borbónico.



Escenificación de la fiesta de Ochpaniztli en el Códice Borbónico.
(Portilla,2019:22)

En esta pintura mural Miguel Portilla comenta al respecto:

Se presenta una pequeña edificación cubierta con hierba verde, frente a ella hay cinco sacerdotes de Tláloc, en medio uno ricamente ataviado, del cual salen algunas huellas de pie que indican que marcha al encuentro de otro personaje que es Chicomecóatl-Xilonen, que representa a la diosa Siete-Serpiente y a Xilonen, la deidad femenina del maíz tierno. Ella aparece acompañada por dos sacerdotes vestidos de blanco de forma muy semejante, uno de los cuales lleva una gran bandera, ambos parecen estar atentos a lo que ocurre con aquellos que se aproximan a la diosa (Portilla,2019:21).

De dónde se puede afirmar tres cosas la primera: que en épocas antiguas había escenificaciones con intervenciones semejantes a la actuación de índole religiosa como lo menciona Portilla y a su vez teatral, eso lleva afirmar el segundo punto: las representaciones equivalentes al teatro en los pueblos náhuatl se realizaban dentro de las fiestas celebradas alrededor de todo un año. Por lo tanto el tercer punto es: la ritualidad estaba relacionada con diversos elementos tal es la cosmovisión, la religión, la política y el rol de cada ser dentro de su sociedad dentro de la propia ritualidad que eran una veneración a las deidades correspondientes según el tiempo que vivían.

El teatro se manifiesta como un ejercicio ritual. Se toman elementos de la ritualidad de forma que pasa por un proceso interno, en coherencia con las acciones para crear la escenificación ritual, por ello, “pienso que puede sostenerse que el universo de la fiesta y el teatro en el ámbito del altiplano central tiene una muy larga trayectoria” (Portilla,2019:26). Lo que quiere decir con altiplano central es el Valle de México, por lo tanto a este tipo de ritualidad lo podemos llamar Teatro-Fiesta, que son dos conceptos distintos, pero a la vez entrelazados, teniendo un gran desarrollo como lo menciona: “En sitios como Teotihuacan y Tlapacoyan es más probable que éstas actuaciones se hayan producido por lo menos desde poco después de los orígenes de la era cristiana” (Portilla,2019:26), estos lugares ya existían y se tenían poblaciones como avanzadas que coinciden con el inicio de la era cristiana, en el siglo I d.C. porque ya que éstas sociedades alcanzaron un nivel de desarrollo en distintos ámbitos y con ello en la diversidad cultural. Tratar de comprender el teatro náhuatl con la perspectiva desde los eurocentristas occidentales es un parteaguas, ya que no se puede encasillar en la clasificación occidental, porque son culturas que se desarrollaron en ambientes distintos, hay que comprender la teatralidad entendida desde una concepción mesoamericana o latina.

Por ello se ha considerado a este tipo de teatro representaciones parateatrales que son la “Actividad dramática, teatral en sentido amplio, que recurre a procedimientos tomados del teatro, pero que no aspira a una realización estética y se sitúa al margen de la institución” (Pavis,1998:26). Es decir, se desarrolla con un carácter de representación, tomando diversos elementos teatrales, sin embargo no tiene como objetivo la estética teatral, ni la de presentarse en un teatro de manera formal. Sin embargo, catalogarlo como parateatralidad es limitarlo en este concepto, sin dar la oportunidad de indagar, para conocer la forma en la que los antiguos náhuatl le llamaban a las formas que podrían tener similitud al teatro europeo que no es necesario, con este concepto de ficción, una falsa realidad donde el que representa sabe que está actuando, siguiendo una estructura específica que las formas tradicionales de teatro establecen.

Comprender qué elementos dramáticos dentro de un ritual o una representación náhuatl pueden ir más allá de la parateatralidad es importante; por ello conviene destacar que en México, antes de su colonización, ya había una ritualidad con amplios tintes de teatralidad. Nos adentraremos en este estudio en el campo de la representación teatral, visto desde toda aquella ritualidad que existió antes de la colonización, lo que todavía se preserva, lo que algunos maestros instruidos en la materia podrán compartirnos desde su experiencia, hasta poder hablar con algún intérprete que esté desarrollándose en este campo teatral para que nos diga qué es el teatro náhuatl y cómo se podría llevar esto a la sociedad actual mediante la representación ritual como un ejercicio teatral. Para expandir la información acerca de cómo seguir desarrollando esta ritualidad que a los antiguos mexicanos les ayudó a tener una mayor conciencia, estructura en todos los ámbitos de la sociedad, hasta tener grandes avances con el propio uso de la naturaleza, respetando la vida y la creación natural y humana.

Es así como la representación ritual representada en el teatro puede potenciar estas prácticas milenarias al ser ejecutado frente al público mexicano, al que le corresponde por nacer en territorios mesoamericanos el entendimiento de su historia, como lo hacen las diversas culturas alrededor del mundo, jamás como una obligación si no un deber de honrar la semblanza de México, hablando acerca de la cosmología, para la creación de formas que comuniquen y proyecten en la sociedad la filosofía náhuatl, una lengua bella, poética y llena de conocimiento.

3.1 LOS FRAILES COMO MEDIO DE EVANGELIZACIÓN DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS

La llegada de los colonizadores europeos al continente americano o lo que era Anáhuac en el siglo XVI, marcó un antes y un después en los pueblos indígenas. La Corona Española apoyó y dirigió el proceso de evangelización de los pueblos antiguos a través de los frailes que eran los miembros religiosos que asumieron un papel importante en este proceso, transmitieron la nueva religión y los valores

Europeos a las poblaciones nativas. Con respecto a este hecho visto desde la visión náhuatl se entiende que hubo un presagio en los antiguos mexicanos que vislumbraron que una situación estaba por suceder.

Con testimonios los ancianos, los antiguos textos en náhuatl registran que hubo presagios y portentos que -así se creyó- anunciaron lo que iba a suceder: hubo un cometa que se dejó ver en el cielo, en la mollera de un ave se encontró un espejo en el que se veían hombres montados en unas raras especies como de venados, y se escuchaba por las noches el llanto de una mujer. Pronto se supo que por las costas del Golfo habían aparecido hombres blancos y barbados que venían en embarcaciones grandes como montañas. Fue el principio de lo que sucedería (Portilla,2019:49)

Esta cita hace referencia a los presagios que se dieron según las tradiciones indígenas, siendo una forma de anticipar la llegada de los invasores, siendo esta una visión profundamente religiosa y mítica. Describen señales sobrenaturales que dejan ver la relación tan fuerte y simbólica que tenían con la naturaleza como las concepciones humanas. Este presagio causó temor en las sociedades indígenas, siendo el cielo o los cometas un medio de interpretar el mundo como el destino. Los venados podrían ser una forma de hablar de los animales desconocidos a los que llegaron y el llanto de la mujer posiblemente es la forma temprana de la leyenda de la llorona. Los presagios se confirman cuando los españoles llegan al Golfo de México y con ello se da la caída de las civilizaciones indígenas y a su vez la evangelización.

A la llegada de los españoles el *Tlatoani Moctezuma* estaba al mando de *Tenochtitlán*, entraron como visitantes a México sin embargo detrás de la visita ya estaba la estrategia para dominar a los antiguos nahuas. Por lo tanto Moctezuma al reconocer la invasión comenta Miguel Portilla “Si ello causó temor y afligió no solo a Moctezuma, sino al pueblo en general, más habían de angustiarse con lo que luego ocurrió” (Portilla,2019:49), en ese momento la sociedad estaba a cargo de Moctezuma quién al enterarse de la invasión causaría temor por la forma en que se presentaban los invasores, que sucedió después:

Y así las cosas, luego se disparó un cañón: como que se confundió todo. Se corría sin rumbo, se dispersaba la gente sin ton ni son, se dispersaba la gente, como si los persiguieran de prisa. Todo esto era así como si todos hubieran comido hongos estupefacientes, como si hubieran visto algo espantoso. Dominaba en todos el terror, como si todo el mundo estuviera descorazonado. Y cuando anochecía, era grande el espanto, el pavor se tendía sobre todos, el miedo dominaba a todos, se les iba el sueño, por el temor (Portilla,2020:82)

Usaron la fuerza, las armas, la violencia, la mentira para poder apoderarse del territorio, ¿Qué hubiera sido de México si se hubiera llegado a un acuerdo de paz, de convivio, de poder compartir desde la libertad? Los españoles codiciaron la riqueza que encontraron, para después despojar las riquezas como el oro, collares con piedras preciosas, coronas, adueñándose de todo, apropiando como suyo el propio territorio de los prehispánicos, para imponer su cultura y religión.

Otro personaje mítico fue Hernán Cortés que hizo prisionero a *Moctezuma*, aunque no fue fácil la caída de Tenochtitlan, la ciudad cayó porque algunos pueblos indígenas entre ellos los Tlaxcaltecas, ya que eran enemigos de los Mexicas que en ese momento gobernaban, se aliaron con los españoles para lograr vencer y lograr así la caída de Tenochtitlán, la derrota se dio durante una de las fiestas más importantes en honor al Dios Huitzilopochtli, la fiesta de veintena *Toxcatl* donde los españoles siguieron su estrategia barbara “Vienen a cerrar las salidas, los pasos, las entradas: la Entrada del Águila, en el palacio menor; la de Acatl iyacapan (Punta de la Caña), la de Tezcacoac (Serpiente de espejos) . Y luego que hubieron cerrado, en todas ellas se apostaron: ya nadie pudo salir” (Portilla,2020:91). Desgarrados quedaron los mexicas después de ir poco a poco limitando su poder hasta ser desarmados, por lo tanto la participación de los pueblos nahuas fueron fundamental para el éxito militar de Hernán Cortés, ya que el conocimiento del territorio, así como el gran número de ejército indígena ayudaría a los españoles a lograr la caída de Tenochtitlan en 1521.

Todo esto suscita que muchos pueblos indígenas buscarán seguir vigentes, permanecieron, resistieron pese a la prohibición de la propia cultura; se logró la

evangelización, tanto es así que en la actualidad en México se habla español, sin embargo, no se colonizó de manera total o absoluta, porque actualmente aún en Latinoamérica y en México se hablan diversas lenguas indígenas como el náhuatl, el otomí, el mazahua entre otras. Esto afirma que se creó una mezcla de culturas, pero las antiguas formas también han resistido más de quinientos años gracias al conocimiento transmitido de generación en generación lo cual es sumamente valioso conocer, proteger y expandir.

Para ello la forma en la que buscaron colonizar a los indígenas fue a través de la fe católica, era la única forma de paz a la que se podía recurrir si se quería adoctrinar, los Frailes fueron un medio muy importante para este fin. Los frailes que llegaron a México, se acercaron a los indígenas en primera para poder enseñar el español y ellos aprender el náhuatl, lo que contribuiría a todos los estudios escritos por la visión franciscana, dominica y agustinos que hasta hoy prevalecen, llegaron unos años después del dominio del territorio, instalándose en las escuelas creadas por los españoles para enseñar el español, buscando instruir a los indígenas en la fe católica, ese era su principal propósito el de llegar a México “Los doce primeros franciscanos llegaron a México en 1524 y algunos *tlamatinime*, sabios indígenas sobrevivientes a la conquista” (Portilla,2006:11) muchos *tlamatinime* fueron silenciados, los que quedaron vivos sirvieron como traductores del español.

El *tlamatinime* era un hombre sabio de la cultura náhuatl que servía como un hombre capaz de describir las costumbres, la filosofía, la cultura nahua, es el hombre más sabio del *calpulli*. La expresión prehispánica es una forma de referirse a la cultura antes de ser una mezcla, en su estado más natural posible, por eso en algunos textos, a los indígenas los mencionan como naturales.

La Corona Española buscó implementar la religión católica en los nahuas, para ello utilizó el teatro, que para España era un género dramático que ya se desarrollaba a

través de la ficción, formas muy alejadas de las que se realizaban en los antiguos mexicanos.

Los misioneros se proponen, a través del teatro, cambiar la mentalidad de pueblos que no conocen la religión que traen los europeos...De la noche a la mañana, los indígenas, que veinte años antes habían adorado a Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, deben enterarse y creer en Adán y Eva...Por medio del teatro también deben aprender un nuevo código moral y aceptar toda una serie de rasgos culturales nuevos (Horcasitas,1974:53).

El teatro fue la forma que se empleó para asentar la religión católica, los misioneros aprovecharon esta herramienta de una forma pedagógica y didáctica para transmitir los conceptos morales como religiosos, a la población indígena que tenía una cultura completamente diferente “Las creencias, las ceremonias, las antiguas actuaciones a lo largo de las dieciocho veintenas de días quedaron proscritas por considerarse inspiradas por los llamados demonios” lo que quiere decir que quedaron sentenciadas a prácticas prohibidas, cargadas de una dualidad inminente a lo que las costumbres antiguas señalaban.

Entre los que había llegado estaban los frailes, en particular los franciscanos, quienes, al condenar las creencias y prácticas antiguas, se empeñaron en cambiarlas por otras de acuerdo con su manera de pensar y creer, idearon otro universo de la fiesta para sustituir al antiguo y reemplazaron el teatro perpetuo del ciclo agrícola por otro inspirado en su religión. Así nació el teatro evangelizador en la Nueva España (Portilla,2019:49)

El teatro, ya siendo un género dramático que estaba bien desarrollado en España, ofrece una forma perspicaz a través de una efectiva comunicación. A través de las representaciones teatrales, que son llamadas autos sacramentales en donde se presentaban historias de la biblia, enseña un nuevo código moral, presentando los valores europeos de manera clara a los indígenas, buscando instruir, como la aceptación de la nueva religión y cultura que impacta en las prácticas rituales de los antiguos nahuas. Creando así formas de relacionar el culto antiguo con las nuevas formas un ejemplo de eso es la danza conchera que son las formas antiguas pero

con la mezcla de la religión española creando una ritualidad alrededor de los santos cristianos pero conservando la danza ritual antigua basándose principalmente en instrumentos de cuerda a cambio de tambor antiguo, ya que los españoles introducirán los instrumentos de cuerda llevando el toque del huehuetl al toque de la guitarra por mencionar alguno. Incluso el culto a la Guadalupana que hay toda una ritualidad y simbología con deidades prehispánicas.

3.2 TEATRO NÁHUATL

La ritualidad en los antiguos náhuatl estaba ampliamente desarrollada y ligada a las festividades, por la falta de información es complejo descifrar si había algo tal cual llamado teatro en el México antiguo, sin embargo existía una ritualidad de la que se puede fundamentar las raíces del teatro náhuatl. Definitivamente existió una actividad ceremonial náhuatl antes de la llegada de los españoles a México. En España formalmente se desarrollaba el teatro con todos los elementos que lo integran, entre la ficción, como el uso de un texto, en un lugar establecido, visto por un espectador, sin embargo la ritualidad, era dirigida a los dioses, era ejecutada como una comunión con la naturaleza y además con el proceso de siembra.

En varios códices algunos de origen prehispánico, se representan con pinturas y signos glíficos diversas actuaciones que tuvieron lugar a lo largo del año. Estas integraban una especie de teatro perpetuo en términos del ciclo agrícola, que se distribuía en función de las dieciocho veintenas de días que daban forma al calendario (Portilla,2019:17).

Es de entristecerse por la pérdida que se vivió en México para poder reconocer con seguridad, si existió algún tipo de representación ficcional que estuviera fuera de la ritualidad que pudiera semejar al teatro. Esta podría ser la puerta al entendimiento, a la sabiduría teatral náhuatl, lo verdaderamente lamentable es que existan pocos registros en códices prehispánicos la mayoría de los códices son desarrollados después de la llegada de los españoles o escritos poéticos en náhuatl de lo que podía ser este elemento artístico. Lo que sí se puede afirmar es que había una

ritualidad prehispánica que estaba relacionada con las festividades religiosas y agrícolas basadas en los calendarios que daban un amplio conocimiento de la vida.

Existe un teatro europeo que ya se desarrolla desde la Edad media, tomando en consideración que el teatro como lo conocemos nació en Grecia, por ello para los europeos la concepción de teatro es la siguiente:

Tradicionalmente el Occidente ha considerado que una obra teatral se compone de 1) Un diálogo entre dos o más actores, 2) Realizando en un escenario ad hoc, y 3) Con un argumento, conflicto o acción que se resolverá de alguna manera en la escena final (Horcasitas,1974:33).

Estas son las reglas básicas del teatro, un diálogo que va dirigido entre actores que simulan, un escenario acorde, con escenografía y elementos específicos, con un conflicto que se buscará resolver hasta llegar al final de la obra, por ello todo aquello que no pertenezca a esta concepción de teatro es difícil aceptar que lo sea; a su vez el teatro náhuatl parte principalmente de una concepción única y auténtica. Hablar de teatro náhuatl es referirnos a las formas artísticas desarrolladas por diversas culturas como los aztecas, los mexicas, los teotihuacanos, toltecas, tlaxcaltecas, entre diversas culturas que su lengua materna es el náhuatl, sin embargo se parte de la ritualidad, sabemos que entre la ritualidad y la teatralidad hay una unión, pero entre el ritual y el teatro a una línea que divide, se puede hablar de un teatro náhuatl respetando las formas antiguas, pero siempre respetando la ritualidad con la seriedad necesaria, sabiendo que se puede hacer una representación de esa ritualidad sin caer en creer que la ritualidad es teatro.

Indagar sobre si había la existencia de un teatro náhuatl es reconocer la ritualidad que con seguridad se daba: “en todas las fiestas aztecas abundaba el sentido dramático, no solo en las ceremonias, procesiones, cantos, danzas, trajes y escenificaciones, sino también en su contenido emotivo” (Horcasitas,1974:36). Las fiestas parten de la cuenta de los días que indican la manera de desarrollo de cada celebración dependiendo de la deidad a la que invocaban, no se pueda declarar con

exactitud una forma teatral a la manera europea, pero lo que sí se puede confirmar es que parte de esta ritualidad estaba impregnada de las formas dramáticas, porque había danza, canto, música, elementos que resultan teatrales, por lo tanto había una forma en la que se estaba en contacto con diversas formas de expresión humana.

Estas representaciones pueden ir en el camino de las artes; sin embargo, lo que hacían nuestros antiguos antepasados era realizar cada acto ritual desde la ferviente verdad presente, el llamado, la invocación, la comunicación con los seres espirituales, sin pensar en la posibilidad de la existencia de una ficción, esto es lo que diferencia a la ritualidad del teatro. Para Fernando Horcasitas, que es uno de los primeros etnógrafos que hizo estudios en el campo de la lengua náhuatl en su libro *El Teatro Náhuatl. Épocas Novohispanas y Modernas*, describe una forma de teatro náhuatl que está íntimamente mezclada con las concepciones europeas. Visto el teatro a partir de la mezcla de culturas, cuando llegan a México los españoles, unos años después con la llegada de los frailes se comienza a desarrollar el teatro como lo hacían en España.

Consumada la conquista de México, algunas de las expresiones de la antigua palabra náhuatl fueron prohibidas y sustituidas por otros géneros literarios provenientes de Occidente, o se crearon nuevos textos basados en estos géneros extranjeros, como aconteció con el teatro de evangelización, que resultó un gran trabajo de adaptación de los conceptos e ideas cristianas a la cultura y la lengua nahuas (Portilla,2019:29).

Para el momento de la conquista, el teatro europeo estaba en pleno auge sobre todo con un teatro religioso que transmite conceptos y valores cristianos por lo tanto, con la caída de Tenochtitlán estos espectáculos teatrales son introducidos al Nuevo Mundo, un teatro que combinaba pasajes en náhuatl con los auto sacramentales, una forma de crear afinidad siendo comprendidos por las comunidades, obras de teatro que representaban momentos de la biblia, pero representados en náhuatl para poder ser comprendidos por los indígenas.

Todos los elementos esenciales del teatro estaban presentes en este espectáculo: actores (Quetzalcóatl y los sacerdotes), espectadores partícipes (la gente del pueblo), escenario (el templo y las calles), un tema (la ruta del hombre que va de la vida placentera hacia la muerte), todo acompañado de diálogos, canto y baile (Horcasitas, 1974:38).

Con esta cita se puede transitar en dos direcciones: la primera es que la ritualidad manejaba elementos que eran utilizados en el teatro con otras connotaciones muy distintas, por ello se delimita que podría ser teatro; sin embargo, la segunda línea es reconocer que no se puede llamar teatro a esta forma de representación, pues es importante considerar este tipo de ritualidad donde existen los *ixiptla* que son *macehuales*, hombres del pueblo, que aspiraban a representar en carne a los dioses, no actuaban, si no vivían, escenificaban; los *tonalpouhqui*, que son los sacerdotes que interpretan la vida, eran quienes descifraron la manera en la cual se debían llevar estas ceremonias, desde la elección hasta las ceremonias de inicio, de desarrollo hasta las ceremonias de término. En este caso, todo se llevaba a cabo en los templos sagrados o ceremoniales, frente *momoztli* que es la estructura sagrada donde se coloca el *tlamanalli* u ofrenda en agradecimiento a la tierra por la abundancia, llevando el *huentli* que es toda la ofrenda en unidad.

Frente a estos lugares sagrados se llevaban a cabo todos los elementos rituales, los temas principales de las fiestas ceremoniales en honor a los dioses, por lo tanto se reconocía cómo estos ejecutantes reencarnaban en vida a los dioses. Durante algún tiempo prolongado, como un año, lo que hace reconocer en la sociedad que los dioses están entre nosotros. El *ixiptla* al final de su representación se sacrificaban, se ofrendaban para la deidad a la que ha servido, este tipo de actos ceremoniales llevan una gran sabiduría e información a la sociedad porque así es como las deidades espirituales se comunicaban con los humanos a través de procesos mentales o espirituales a los que un ser humano se podía someterse de modo que use toda su capacidad psíquica, mental para poder crear una conexión profunda con la energía que pueda recibir mensajes, ideas, claridad y enfoque. Cabe decir que los preparaban a los *ixiptla* y durante el tiempo en el que esto surgía

eran alistados por los sacerdotes sabios que conocían técnicas, formas para poder conectar con las fuerzas de conocimiento.

A todo esto, había una forma de representación que era escrita: ¿quiénes son los dramaturgos prehispánicos?, ¿qué era lo que escribían? En la siguiente cita se afirma que eran los sacerdotes o *tonalpouhqui* los que creaban comedias que eran aprendidas por los estudiantes en las escuelas especializadas para ser representadas ante el público, es admirable entender que los que estaban a cargo de la proliferación de la sabiduría eran sacerdotes, personas estudiadas con un alto entendimiento en la vida humana, la naturaleza, vida y muerte.

Los dramaturgos prehispánicos eran los sacerdotes y monjes de los monasterios y escuelas. No habrán escrito los textos en escritura glífica, tal vez, pero sí sabemos que invitaban o componían comedias cortas, que eran memorizadas y representadas ante el público. Algunas eran de tipo religioso, o semi-religioso, otras de tipo profano (Horcasitas, 1974:38-39).

Lo cual supone una interpretación, determinando que había un tipo de representación que podría ir hacia el campo del drama y que era escenificada llevadas desde un plano religioso, profano o una combinación de las dos formas, pero es solo una interpretación, no se puede asegurar porque no hay glifos que puedan confirmar con seguridad que éstas representaciones se realizaron. Se reconoce que no hay escritos de estas obras o todo este material se pudo haber quemado o perdido a la llegada de los españoles que buscaban el exterminio de una cultura y con ello de la civilización; no quedaron escritos en náhuatl que existan, pero lo que sí se puede afirmar es que había diversas representaciones con diferentes intenciones, como por ejemplo el sentido del humor que se ha desarrollado en todas las culturas pues es necesaria la estimulación de los sentidos a través de la risa y el entendimiento; nos podríamos referir a los elementos cómicos como aquellas representaciones que se daban en Europa para entretener como las comedias, situaciones muy distintas a las representaciones en México antiguo que iban más hacia un respeto a la naturaleza y a la conexión con la vida.

Miguel León Portilla, quién fue un gran historiador de la cultura náhuatl, logró ser un reformador del teatro náhuatl, pues hizo estudios formales de esta cultura, recapitular las formas rituales en la visión de propuestas teatrales, proponiendo en todos los elementos de sus investigaciones una forma escénica teatral, tomando los elementos más esenciales prehispánicos:

Según León Portilla los dramas y sus textos se pueden dividir en cuatro categorías: 1) Las más antiguas formas de representaciones en las fiestas religiosas nahuas...2) Varias formas de actuación cómica y de divertimento en el mundo náhuatl...3) La escenificación de los mitos y leyendas nahuas...4) Representaciones de tema relacionado con problemas de la vida social y familiar (Horcasitas,1974:45).

Las formas más antiguas de representación son las fiestas religiosas en lengua náhuatl, estas son el inicio del teatro o donde se puede asumir el origen o asentarse las bases si se quiere recrear un teatro náhuatl, para ello es importante conocer sobre el *tonalámatl*, el *tonalpohualli* y el *xiuhpohualli* que son tanto la forma de contar el tiempo, los días y el destino de los hombres, lo cual pueden dar forma como entendimiento a estas ceremonias rituales. La comedia era una forma de estímulo, aunque los temas podrían ser diversos, era importante escenificar la mitología, las leyendas, la concepción nahua porque estos eran sus valores morales religiosos, se trataban de temas relacionados con la sociedad, los asuntos familiares, como una forma de comprensión de la vida.

Sin embargo, para delimitar la primera obra de teatro náhuatl desarrollada en México es muy difícil determinar “no nos revelarán cuándo apareció la obra por primera vez en México, pero en algunos casos indicará la época en que fue escrito el texto que hoy conocemos” (Horcasitas,1974:52). Se puede indicar el tiempo en que fueron escritas, siendo aproximado. Sin embargo todo esto es incierto y carece de sustento, no hay una primera obra y sí la hay, se perdió en el tiempo.

Los dramas más antiguos de los nahuas parten del *huehuetlatolli* que es la "Plática de los viejos. Se llamaba así a la instrucción oral que daban en las escuelas a los niños y jóvenes, y en la que se contenía todo lo referente a ritos, costumbres, modales, etcétera" (Díaz,1995:6). Todas las enseñanzas en náhuatl que daban los viejos, que un viejo era a partir de los cincuenta y dos años a esa edad se podía considerar un viejo sabio, a los niños como a los jóvenes, se le impartían estas charlas cargadas de significación filosófica en los *calmecac*, que eran las escuelas en donde se impartía el conocimiento, por lo tanto a través de esta plática se formulan:

Los dramas más antiguos del siglo XVI, en los que claramente se observan reminiscencias del lenguaje prehispánico. Por sus metáforas y dinamismo, por su ritmo y fraseología, son herederos en cierto sentido de los discursos llamados *huehuetlatolli* y de la antigua poesía azteca (Horcasitas,1974:58).

Este es un dato que data del siglo XVI, estamos hablando del periodo de 1500, lo que quiere decir que los registros más actuales de teatro en México, con las connotaciones que se tienen alrededor de lo que se llama teatro, se desarrollan con la llegada de toda la ideología española que llega a Anáhuac, lo que hizo que se pensara en las representaciones de la misma manera en la que se llevaban el teatro con los poetas españoles. Cabe rescatar que lo que se escenificaba eran las palabras que se expresaban en estos diálogos, dentro de la sabiduría ancestral, con el conocimiento se hicieron escritos, con las discusiones filosóficas acerca de la vida social, cultural y poética, convirtiendo los *huehuetlatolli* en pasajes o en dramas que serían representados, siendo estos textos un símbolo de filosofía y valores náhuatl.

Es así como se puede comprender que las formas teatrales en los antiguos nahuas son complejas de vislumbrar por la falta de información, pero con seguridad a la llegada de los españoles, claro que se instaló el teatro en México como se conocía en España, a su vez se puede hablar de un teatro que tenía la fusión de occidente adoctrinar bajo conceptos europeos, se colonizó con la lengua materna de modo

que era un medio para poder crear entendimiento partiendo de la lengua náhuatl y ser entendida por los nativos náhuatl.

3.2.1 LOS IXIPTLA, LOS REPRESENTANTES DE LOS DIOS

En el teatro existe el actor según; Patrice Pavis “Es el vínculo vivo entre el texto del autor, las orientaciones interpretativas del director y la mirada y el oído del espectador” (Pavis,1998:33). La concepción del actor a lo largo del tiempo ha ido transformándose, pero en esencia finge ser otro, partiendo de un texto, con la idea de un director, el cual es observado por un público, entendiendo esto como la parte esencial del teatro, encontrando durante la investigación que hay una relación con los *ixiptla* porque también interpretaban exclusivamente a los dioses:

Ixiptlas, sacerdotes, que representaban a los dioses profesionales del rito que ahora podemos llamar actores profesionales, quienes representaban por una noche a esos dioses... sufrir una peripecia tan trágica como la de Hamlet o la de Antígona: pasar de ser vivo a ser muerto, para poder convertirse en el Dios (Sabido,2010:85)

Aquí se menciona que el *ixiptla* son los actores o los profesionales del rito, interpretaba por una noche la vida de un dios o una deidad, sin embargo para llegar a esa transustanciación que es una palabra que expresa cuando un ser se convierte en la deidad, pasando por un proceso de un año completo donde se educaba, se ornamentaba de manera similar a como lo hacían los dioses, eran adorados por el pueblo, no como un actor, sino como el mismo dios, creando tanto respeto como devoción. Esta celebración se daba alrededor de la veintena *toxcatl* en donde se veneraba a Tezcatlipoca, toda la preparación era un año antes de que llegara esta veintena, en el onceavo mes; se casaba con cuatro doncellas las cuales correspondían a los cuatro rumbos cósmicos. Cinco días antes hacían fiestas por diferentes barrios con distintas actividades, que resaltan la figura divina que encarnaba:

Se escogía un mancebo sin tacha para convertirse en el *ixiptla*, del dios Tezcatlipoca. *Ixiptla* es un término no difícil de comprender en la actualidad, ya que empezaba siendo el ser humano que iba a representar al Dios, se iba transformando en el propio Dios y al final de su evolución era el Dios y compartía con él la brutal carga de lo sagrado, que habría de destruirlo finalmente (Sabido,2010:86).

Un hombre del pueblo que tuviera una conducta admirable, digna, en él se creaban los votos de devoción, formulando toda una ritualidad que llevaba tiempo en la preparación hasta la culminación. El *ixiptla* usaba una vestimenta muy parecida al ropaje de los dioses, con plumas de águila, con un gran penacho construido, llevando un cuchillo de obsidiana, uno de los máximos elementos del dios Tezcatlipoca; es así que para el sacrificio estaba vestido con grandes atuendos prehispánicos, es decir que sabían que iban a ser sacrificados, podría hacerse una similitud con las técnicas actorales de Stanislavski desde lo vivencial, pero ese es tema para otra investigación, es así que:

Para verle de matar componíanlo con unos papeles todos pintados, con unas ruedas negras, y una mitra en la cabeza hecha de plumas de águila, con muchos penachos en la punta y en medio de los penachos llevaban un cuchillo de pedernal... llevaba unos cascabeles de oro atados a las piernas (Sahagún, 1982:87).

Un mancebo era un hombre del pueblo que no estaba manchado por sus acciones, que era digno de representar, que estaba dispuesto a ofrendarse al final de las fiestas ceremoniales en honor a Tezcatlipoca interpretado por él, de modo que la concepción de estas representaciones, que eran lo que más se podrían asemejar a un hecho teatral, eran un proceso de transustanciación muy intenso para el ser interpretado, dejando muy atrás la ficción, ya que en el teatro se simula la muerte; en este ritual se daba la vida como un acto muy grande de virtud y honor. Para nuestra actualidad esto puede resultar grotesco, pero la realidad es que para los indígenas que vivían estos procesos, el ofrendar la vida a las grandes deidades, era todo un acto ceremonioso de admirar tanto para él como para toda la sociedad.

3.2.2 LA HUIDA DE QUETZALCÓATL DE MIGUEL LEÓN PORTILLA

Como se comprendió, en el teatro náhuatl, no hay textos palpables escritos antes de 1521, por lo cual no se pueda vislumbrar un punto de inicio, en primera porque gran parte de la historia fue destruida; en segunda, no hay escritos físicos que guarden los dramas en náhuatl. Miguel León Portilla, uno de los principales exponentes de los estudios indígenas, recabó información en diversas investigaciones serias acerca de la filosofía y los modos náhuatl. Tomando en consideración todos estos elementos, formuló un teatro náhuatl, donde buscó mostrar una propuesta teatral tomando a una de las principales deidades de los toltecas y mexicas: Quetzalcoatl. Creó una obra con fundamentos teóricos acerca de la historia de su vida de cómo transita en su camino, pasando por la confrontación consigo mismo hasta llegar a la muerte de esta gran deidad de la Toltecáyotl palabra que surge de todo el conocimiento de los toltecas.

Con La huida de Quetzalcóatl, Miguel León Portilla nos muestra una faceta más de su vastísima obra: se trata de una pieza teatral constituida por un prólogo y tres actos que recrean las inquietudes existenciales de los hombres de Anáhuac (Garibay y Portilla, 2003:520).

Es una obra escrita donde narra la vida como obra del gran Quetzalcoatl, en la que hace uso de una estructura dramática teatral, escrita en actos, utilizando un personaje con una vasta personalidad, con grandes atributos en la vida para hablar sobre el tiempo, la vida y la muerte; en la obra “particulariza el conflicto del hombre de todas latitudes, en un personaje de ricos atributos, creador de la Toltecáyotl, a quien se debió la bonanza y la felicidad de los toltecas” (Garibay y Portilla, 2003:521). El toltecáyotl es una filosofía náhuatl, ya que los toltecas de Tula también hablaban náhuatl, por lo tanto son parte fundamental de la concepción. ¿Qué era lo que mostraba Portilla a través de Quetzalcoatl en el drama?

A través de legendario Quetzalcóatl hacedor de una portentosa cultura, inventor de finos trabajo en oro y jade, y del cultivo de alimentos esenciales para su pueblo, el autor revive el drama de la transitoriedad de la vida, de la

incertidumbre constante por su interrupción definitiva (Garibay y Portilla, 2003:520).

El desarrollo de una gran cultura, la toltequidad, entre trabajos manuales de oro y jade, explicando cómo cultivar, cómo mantener una sociedad entre alimentos y vivienda, cómo transita la vida del fundador de una cultura, hasta su muerte y trascendencia. Por lo tanto es importante asimilar que para poder expresar esta gran obra, es importante comprender que se tiene que hacer uso de la reflexión acerca de mito:

El mito es nuestro, pero es universal. Huye Quetzalcóatl de sí mismo. Huye de sus obras. Así huyó el hombre. Y no sabe a dónde va. Su fin es ilusión, pero busca, con sed de extraviado en el desierto, la ilusión. Los pueblos antiguos crearon el mito. Y en él crearon toda la filosofía de su pensamiento. Era necesario traducirlo al lenguaje de hoy. La huida de Quetzalcóatl es una preciosa vestidura para exponer la huida del hombre. Primero, de sí mismo; después de sus obras (Portilla,2001:7).

El mito de Quetzalcoatl, permite explorar la condición humana, con la tendencia a escapar de sí mismo de sus propias responsabilidades. Los mitos son la forma en la que se asienta toda una filosofía, comprender la mitología como metáfora para hallar el sentido de la humanidad, con la lucha constante de conocerse a uno mismo. Durante la lectura de esta gran obra, Quetzalcoatl es confrontado al ser obligado a verse a sí mismo a través de una piedra de obsidiana por la cual se confronta consigo mismo, para darse cuenta cómo ha pasado el tiempo en él porque ha envejecido.

Crear el mito permite que a través de esta narración se pueden rescatar relatos que pueden servir para asentar la filosofía, como el pensamiento de la época de los toltecas, para que posteriormente las generaciones venideras puedan llegar estas ideas de contexto propio. En el caso de la obra de Quetzalcoatl, más allá del gran mito que desarrolla, como la historia, esta obra es un ejemplo claro de cómo se ha buscado crear o recrear teatro náhuatl con la intención de fortalecer la filosofía

indígena, lo que hace a Miguel Portilla un visionario en este campo para dar paso a la proliferación digna de las historias prehispánicas lo que pueda ser un punto de partida para poder seguir la línea que él ha desarrollado para crear diversas obras de teatro ya con este enfoque, tomando en cuenta que para la actualidad ya podemos hablar de un teatro náhuatl, con la intención de mostrar parte de la sabiduría que tenemos en nuestra cultura, hasta nuestros días.

Es por ello que esta obra está construida sobre un mito “Un mito que tiene dos grandes riquezas: ser nuestro y no haber sido aún tocado por la elaboración artística que lo modernice” (Portilla,2001:7). Es decir el mito es un estado más puro de narración; nuestro porque pertenece a la cultura de México, sin haber sido trastocado, lo cual es un buen punto para la creación, la mitología, la filosofía se frenó, provocando el que se haya detenido, pero a la vez no ha vivido transformación en el campo de las artes por lo que se pueden llevar los mitos de manera más fidedigna posible.

3.3 CEREMONIA, MÚSICA, CANTO, DANZA, TEATRALIDAD EN LA RITUALIDAD NÁHUATL

En el diccionario de la Real Academia Española, la ceremonia es un “Acto solemne que sigue unas reglas establecidas” (Lara,2004:99). Un acto solemne se conecta fervientemente con la religión, la cultura o la filosofía, tiene un alto compromiso, es serio, es una forma de brindar respeto e importancia “se destacan las ceremonias rituales y sus correspondientes festividades eran espectáculos celebraciones donde se incluían la danza” (Lara,2004:99). Es decir que los náhuatl le llamaban ceremonias a las formas de danzas, de verdad era un acto de mucha reverencia, ya que correspondían a sus festividades en honor a sus deidades.

Parte de estas ceremonias se podían desarrollar de noche y de día, de noche se tenía a *Meztli* que es la luna y en el día a *Tonatiuh*, el sol. Así mismo “gran parte de las ceremonias se efectuaban durante la noche, iluminaban el ambiente con antorchas y grandes fuegos, o al inicio del amanecer, antes de que surgiera el sol”

(Lara,2004:100). El trabajo durante la noche era importante, ya que en la noche estaba la vigilia que también era una forma de ofrenda, el no dormir para ofrendar a las deidades, para poder lograr una conexión más directa con los ancestros recibiendo claridad y visión nocturna. Los trabajos de día iban enfocados al sol, a la sabiduría, a la parte dual de la noche, la luz, todo el conocimiento. Actualmente hay un gran número de danzas que se realizan al sol o de día, lo que hace que sean trabajos en favor a la sabiduría; de noche se trabajan las sombras, el *Tezcatlipoca* como energía que es la parte de donde surgen los poderes internos místicos.

Cabe afirmar que así como el desarrollo de la danza fue muy importante para los nahuas, también otras formas de expresión como la música y el canto lograron florecimiento y expansión “se puede afirmar que la danza, al igual que la música y el canto, alcanzó un gran desarrollo en el México antiguo” (Lara,2004:100). Lo que quiere decir es que para que existiera el canto surgió la música que se hacía con el *huehuetl*, que son los instrumentos de viento que ayudaban a crear música prehispánica; las sonajas son elementos que generan sonidos bellos permitiendo así los cantos con palabras sabias en náhuatl principalmente de los cuales también son un llamado a elementales. Los dioses, la fuente, la divinidad, la música y la danza estaban estrechamente relacionadas para que viviera la danza; tenía que permitirse el uso del *huehuetl* tocado por personas que realizaban estudios pertinentes en esta área.

Por lo tanto, dentro de una ceremonia se incluiría la danza, el canto y la música, pero con respecto a la teatralidad, como se vio en el primer capítulo, la teatralidad corresponde a toda la expresión fuera del teatro que va desde todos los elementos que pueden corresponder al teatro, desde el uso de una máscara, el vestuario, la expresión facial; la ritualidad es muy teatral, pero no es teatro. La expresión corporal dentro de una ceremonia es amplia, por ejemplo representar la danza de *mazatl* o venado, el uso de alguna máscara, como el uso de la piel del animal es la vestimenta que va creando un ejecutante teatral, ya que se formulara en torno a una personalidad o un carácter que es el destino de la creación en este caso del venado,

lo que permite afirmar que dentro de la ritualidad hay formas de teatro sutiles a lo que llamamos teatralidad, lo cual se entiende como expresiones humanas. Sin embargo el teatro no es ritual, el teatro vive con otras connotaciones aunque parten del mismo origen.

3.3.1 MACEHUALIZTLI: DANZA RITUAL Y EL INTÉRPRETE

En los estudios sobre danza se menciona a Everardo Lara González en su texto *Paso, camino y danzo con la cuenta de la armonía*. Este es un estudio bastante complejo de todos los elementos que componen la danza antigua mostrando cinco clasificaciones primordiales o, como él lo llama, estilos de danza; el primero de ellos surge en el periodo:

Preclásico con los olmecas: Figuras desnudas, rebosantes de humanismo y alegría, prevalece la presencia de acróbatas y contorsionistas que realizan danzas como la de los zancos o la de un hombre que bailaba sosteniendo a dos individuos sobre sus hombros (Lara, 2004:47).

Esté estilo de danza llevaba una complejidad enorme en cuanto a fuerza y habilidades físicas, acrobáticas como contorsionistas, realizando maniobras que requerían una gran ejecución corporal. Por lo tanto, los olmecas eran grandes acróbatas, actos que se realizaban entre grupos para poder crear grandes acrobacias que permitieran un gran desarrollo tanto físico como mental.

El segundo estilo parte de los teotihuacanos, que son los habitantes de Teotihuacan, la gran ciudad sagrada “El segundo estilo de danza viene de los *Teotihuacanos*: Danzas rituales o solemnes sacerdotales” (Lara,2004:78). Eran danzas con un estilo más apaciguado, culto y ceremonial, danzas rituales que buscaban la conexión, la perfección con sentido religioso de los teotihuacanos danzando en la gran ciudad ceremonial, por lo tanto la danza tenía un sentido más sagrado.

La tercera categoría es la cultura “*Maya*: Representa la escuela depurada, expresiva y disciplinada de danza de gran categoría” (Lara,2004:98). Los Mayas eran grandes

artistas, esta civilización tenía escuelas donde se estudiaba la expresión, buscando el perfeccionamiento de técnicas, se buscaba hacer del danzante un hombre de voluntad y disciplina, por lo tanto se puede resaltar para crear danza de gran categoría dancística.

La cuarta es la “*Totonaca*: Danzantes exaltados por la alegría de vivir. Muestran importantes detalles de humanismo”. (Lara,2004:99). Le daban una gran importancia a las emociones humanas, festivas, resaltando las emociones de alegría, compartiendo la humanidad entre los danzantes.

Por último están los “*Nahuas y zapotecos*: Con un fuerte carácter estilizado, de extrema solemnidad” (Lara,2004,99). El carácter estilizado parte de las formas bellas, una expresión que va más hacia lo religioso, al rango espiritual elevado. La solemnidad, como lo estilizado de su forma de expresión, refleja la danza con una profunda conexión entre lo espiritual y lo religioso, mostrando una dimensión más seria y elevada de la cultura. Esta es la forma en la que los antiguos náhuatl nos heredaron su forma de movimiento corporal.

Para poder definir la palabra danza en el vocablo náhuatl se hace uso de la siguiente referencia:

En el idioma *náhuatl* a la danza como acto meritorio para trascender se le designa con dos palabras para clasificarla: *Macehualiztli*, que quiere decir danzar para merecer, o los que se ofrendan a sí mismos, aunado esto a la acción de voluntad para desarrollar el crecimiento interior con esfuerzo, físico mental y espiritual (Lara, 2004:102).

A la danza la definen como *macehualiztli* que es la danza que hace merecer o merece, es una danza ritual, que permite el merecimiento de diversos dones, necesidades, experiencias, visión y claridad. Para todo ello, el danzante necesita voluntad para poder contribuir al florecimiento de su capacidad mental y física. La danza es un gran complemento entre cuerpo, mente y espíritu.

Continúa con la cita:

La danza para merecer es aquella en la que el individuo tiene una estricta formación impartida en los centros educativos, que lo incorporan a las ceremonias rituales y a las correspondientes celebraciones que se realizaban en las plazas de los centros ceremoniales o paisajes rituales (Lara, 2004:102).

La danza se merecía y para otorgarse había que ser parte de la formación en los *calmecac*, escuelas sagradas que brindaban el conocimiento, siendo las que realizan las iniciaciones a contribuir a este gran arte de bailar. Estas representaciones se añadían a las celebraciones rituales que se realizaban en las plazas o templos sagrados. Los rituales eran llevados por las cuentas exactas de los calendarios por los *tlamatinime* quienes llevaban una cuenta del tiempo.

También existía otro tipo de danza que evocaba más los sentimientos de disfrutar del placer de la vida, en actos más familiares como bodas o ceremonias de nacimiento, si bien también son religiosas o sagradas, pero van más hacia un sentido social o transitoria con los individuos en comunidad:

Había otro tipo de danzas que llevaban otro sentido la danza del placer, *Netotiliztli* es la palabra en el idioma náhuatl empleada para definir la danza cuando se lleva a cabo en actos de regocijo o placer, en eventos privados como: matrimonio, bautizos y otras fiestas particulares (Lara, 2004:102).

A diferencia de la danza *Macehualiztli*, que es una danza más ceremonial, la danza *Netotiliztli* es más social, es necesario mencionar que hay una gran diferencia entre estas dos formas de danza: una, por un lado es más sagrada y la otra social, siendo estas dos formas importantes para la danza ritual.

Todas las danzas son importantes, hay danzas que son elementales dentro de una fiesta ritual como lo es el caso de la danza del recuerdo del origen “se le llama del permiso a los cuatro vientos” (Lara, 2004:175); es una danza que se realiza frente al *tlamanalli* la ofrenda “antes de la realización de cada danza se lleva a cabo la que

representa el recuerdo del origen del Universo y que se le llama el permiso a los cuatro vientos y su deformación simplemente firma” (Lara,2004:175). Es una danza que se realiza antes de cualquier otra por mencionar algunas, antes de danzar *Coatlicue* la energía de la tierra, se realiza tanto al iniciar la danza como al finalizar, es decir que es una forma de recordar el cosmos o de recordar el comienzo, que a su vez es una marca, un distintivo, la intención con la que el danzante realiza su expresión corporal.

Es el permiso que se le pide tanto al universo como a la tierra para poder dar inicio a la danza; Fray Durán se refiere a esta danza:

...De allí tuve relación que tenían un dios de los bailes a quien pedían licencia para pedir licencia antes de que empezaran su baile, y primero componían al ídolo a la manera de que ellos sacaban el disfraz y dándole rosas en la mano y al cuello con algunas plumas que le ponían a las espaldas como los indios acostumbraban a llevar en los bailes (Durán,1951:227).

Se muestra la forma en la que pedían permiso, con su atuendo, para después dar la ofrenda a sus dioses, Durán, cronista hispano que escribió acerca de la ritualidad, afirmó que esto era un gran distintivo en los bailes, como él los llama; sin embargo, son danzas las que se realizan en grandes expresiones de teatralidad.



Representación de danza (Portilla,2019:7).

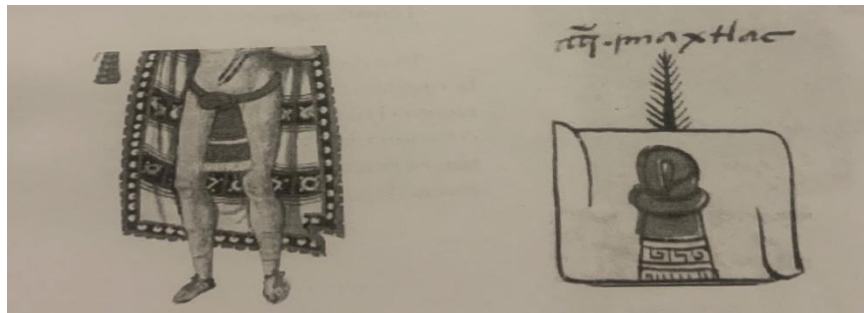
3.4 EL ATUENDO MASCULINO Y FEMENINO

El atuendo masculino y femenino es un elemento que brinda identidad para un hombre que es un sacerdote o guerrero o *tlatoani*, había elementos distintivos que marcaban la diferencia entre los rangos.

En el México antiguo, el atuendo cumple su finalidad primordial de abrigo para convertirse posteriormente en un elemento distintivo de la jerarquía que cumple todo individuo en la organización socio-cultural del Anáhuac (Lara, 2004:143).

Como lo menciona primero se busca el abrigo, una necesidad corporal para después pasar a ser un distintivo de la cultura náhuatl o mexicana, cumpliendo con la jerarquía de la forma de organización social política y religiosa. Por lo tanto el atuendo va acorde con la forma de vestir del cargo que desarrolle cada individuo dentro de su *calpulli*.

En el atuendo masculino estaba el *maxtla* o taparrabo: es una de las prendas más importantes en la vestimenta: “consiste en un lienzo de tela que cubre los genitales, pasa por entre las piernas y se ata a la cintura, en la mayoría de los casos los extremos del lienzo cuelgan al frente o atrás del cuerpo” (Lara,2004:143). Podrían considerarse telas naturales, que permiten cubrir las zonas íntimas de los hombres, mostrando parte de las piernas.



Códice Ixtlilxochitl (Lara,2010:143)

Códice Mendocino (Lara,2010:143)

Otro elemento es el enredomasculino que va en conjunto con el *mixtla* “consiste en un lienzo de tela cuadrado o rectangular que se dobla y sujeta a la cintura”

(Lara,2004:144), lo que permite que el taparrabo sea una especie de fajilla de los genitales y el enredomasculino el que cubra esta prenda cubriendo gran parte de la cadera para dejar al descubierto parte de las piernas.



Códice Mendocino (Lara,2010:144)

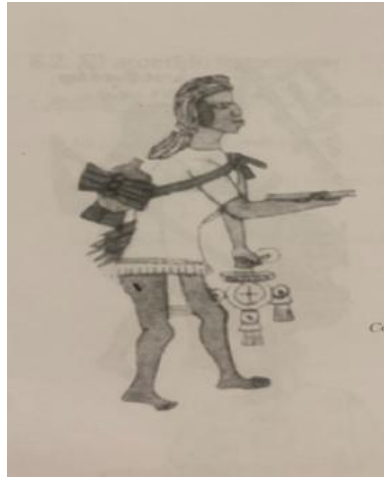
La *tilma* también es llamada “El *tilmatli* o capa esta prenda indica jerarquía en la organización socio-cultural, el cronista Durán dice que la fibra, decoración y largo de las tilmas estaban estrictamente controlados por severas leyes suntuarias” (Lara, 2004:144). Esta prenda permite crear una distinción en la jerarquía social y cultural mostrando estatus; en los códices, como por ejemplo en el Códice Florentino se aprecia que hay hombres con *tilmatli* que son de una categoría más elevada como un *tonalpouhqui* o *tlatoani*.



Códice Ixtlilxochitl (Lara,2010:144)

Los militares hacían uso de “el *xicolli*: este atuendo de carácter militar es una camisa corta, sin mangas, con una banda en el extremo inferior como adorno” (Lara,

2004:145). Con la que se les permitía crear una distinción con el cargo que realizan dentro de la jerarquía política.



Códice Mendocino (Lara,2010: 145)

Para el uso de “la faldilla prenda masculina: es de uso exclusivo de *tlatoani*, *tecutli*, *tlamatinie* o deidades” (Lara,2004:145); con la que por lo tanto esta faldilla permite crear un distintivo los sabios, los hombres de sabiduría, además solo a ellos se les permitía usar esta vestimenta por el cargo que sostenían.



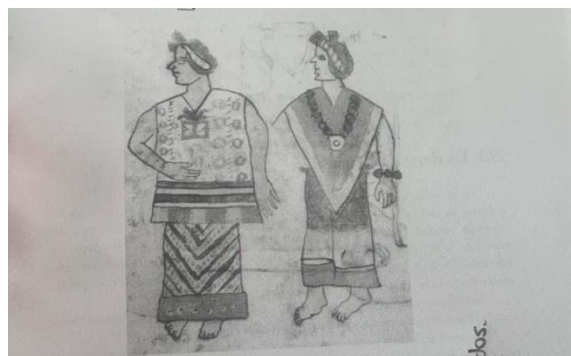
Códice Ixtlilxochitl (Lara,2010:145)

Había otro traje completo “esta prenda corresponde a una jerarquía especial guerrera, como es el jaguar, águila o coyote” (Lara,2004:146). El guerrero jaguar usaba un traje completo, que lo protegía en las batallas campales.



Códice Mendocino (Lara,2010:146)

Por lo tanto el recuento del vestir masculino dependerá del rol que desempeñen en el *calpulli* lo que va a determinar la forma de atuendo, para las mujeres es más sencillo porque únicamente cuenta con dos prendas básicas: “el *huipil*: Túnica suelta sin mangas, compuestas de dos o más lienzos añadidos” (Lara,2004:147). El “*Quechquemitl*: Pieza formada por dos rectángulos unidos con caída al frente y atrás” (Lara,2004:147).



Códice Vaticano A (Lara,2010:147)

Está vestimenta hasta el día de hoy se ve en algunas mujeres en pueblos indígenas; algunas de estas prendas son elaboradas a mano y son tejidas con diferentes diseños bordados entre formas y colores folclóricos mexicanos. Hay que tener presente la vestimenta náhuatl, tanto de hombre como de mujeres, para recordar

que son lo que dan identidad, lo cual son una forma de reconocer las culturas dentro del teatro como un elemento simbólico que permite identificar qué cultura se está representado con el atuendo. Es un orgullo poder portar estos elementos desde nuestros antepasados hasta nuestros días.

Por lo tanto la vestimenta en la ritualidad correspondía al rol que cada participante realizaba dentro de la ceremonia es decir el *tlatoni* vestía con *tilma* mientras las mujeres con sus prendas necesarias, así como los guerreros o los hombres del pueblo con taparrabos, había que entender que parte de la ritualidad estaba condicionada a la forma en la que los dioses vestían y los elementos que ellos portaban eran muy importantes recrear estas vestimentas sagradas en la forma de acordarse para llevar a cabo la ritualidad señalada.

3.4.1 LA MÁSCARA Y EL ARTE PLUMARIO

La máscara es un objeto sagrado, construido para brindar erudición a quien la porta, es una forma física que permite indagar sobre una identidad mitológica, una deidad, animales o una figura, todo ello en la cosmovisión náhuatl. Cuando un intérprete utiliza una máscara, este se permite acceder a los planos exploratorios, de fuerzas, caracteres, energías o cualidades simbólicas que la máscara que está representando. Por ello:

La máscara es un elemento artístico para expresar la búsqueda de la sabiduría mediante la representación de las deidades, personajes mitológicos o cualidades simbólicas de animales, creando así ese poder de sugestión sobre la imaginación (Lara,2004:59).

El poder de la sugestión cómo un proceso mental se activa al ponerse la máscara, esto desencadena la imaginación, que es la facultad clave para mantener la imaginación, cuanto más grande y vivida se está la imaginación, mayor será la sugestión, fortaleciendo así en vínculo sagrado con la máscara. En la filosofía náhuatl “La máscara sigue estando estrechamente ligada a la danza” (Lara,2004:60), está completamente relacionada con la danza, lo que permite crear

una unidad entre el movimiento corporal, expresión corporal y la máscara, que le da profundidad al rol que se interpreta.

Dentro de la coreografía náhuatl el uso de la máscara resulta fundamental, siendo la forma ritual antigua de personificar dentro de una danza, ritual, ceremonial tomando en cuenta que estos tres términos se entrelazan en la mayoría de las festividades, brindando una gran ceremonia ritual, con elementos teatrales como no teatrales o ritualistas por ello la:

Danza-máscara y rito ceremonia siguen afortunadamente vinculadas en nuestros días, aunque el danzante, en su gran mayoría haya olvidado el propósito original: representar un rostro en busca de la perfección” (Lara,2004:60).

La máscara representa la perfección es decir los dioses y las deidades principalmente.

Por ello las máscaras son un elemento ceremonial muy importante que debe estar inmerso en un acto ritual y, por lo tanto, en el teatro sagrado náhuatl visto desde la perspectiva de la construcción específica de ciertas deidades; de modo que, tanto para el intérprete como para el practicante del ritual y para el observador o espectador resulte clara la simbología de lo que está siendo propuesto por los diversos elementos en favor al entendimiento total de la representación teatral como del acto ritual en su totalidad.



Teatro Náhuatl. Máscara (Portilla,2019:8)

3.4.2 PINTURA FACIAL Y CORPORAL EN LA ESCENIFICACIÓN

Iniciamos este apartado con esta cita:

“En la búsqueda de significados y símbolos que representen la formación de rostros sabios a través del fortalecimiento del corazón que florece en el crecimiento interior, se crea una de las manifestaciones del arte de nuestros pueblos, el pintado facial, el cual queda plasmado en piezas de orfebrería” (Lara,2004:58).

Este recurso simboliza el proceso de desarrollo personal y espiritual, reflejándose así en la apariencia externa. La pintura facial es una forma de indicar tanto la profundidad del conocimiento como del entendimiento que se ha creado dentro de cada hombre de arte; por ello, la pintura facial es una forma de expresión artística.

¿Cómo se crea una capacidad de desarrollar una fortaleza emocional y espiritual de una manera interna significativa? El pintado facial es el acto de decorar la forma del rostro con pigmentos, permitiendo un valor estético y simbólico dentro de lo que se quiere representar, creando una identidad con cualidades que permiten mostrar el estado interno de las personas o de quien se toma como referencia para la creación, es decir pintarte de jaguar, de águila o como Huitzilopochtli. Esta forma de pintura facial también se podía presentar en todo el cuerpo, creando una identidad aún más fuerte. Estas prácticas reflejan cómo las culturas prehispánicas integraban el arte con la espiritualidad y la filosofía náhuatl pues eran mucho más que adornos corporales o faciales, eran expresiones profundas de una conciencia de crecimiento interior de la sabiduría que presenciaban los danzantes, los actores o los intérpretes; era una forma tangible de mostrar esta madurez interna en una forma tangible y visible siendo un medio de admiración dentro de los círculos de creación.

3.5 ENTREVISTAS

Las entrevistas son una forma oral de comprender la información, de transferir el conocimiento de generación en generación. Aunque durante toda la investigación se haya comprendido que lo que quedan son vestigios, lo cierto es que hay

escombros, de los escombros se ha construido la historia; pero no solo quedaron vestigios existe aún la cultura mexicana, resiste en los pueblos indígenas que aún prevalecen en pleno siglo XXI; es importante abrir una línea de investigación respecto a los pueblos indígenas existentes que nos confirman que la cultura mexicana está viva.

Aun cuando la historia se quiso destruir, no se logró; la cultura existe, persiste, en ello se debe de reconstruir a partir de lo real, de los orígenes mesoamericanos y mexicanos. En esta primera entrevista se habló con el *Temachtiani Chimalli Wash* que es un maestro de tradición náhuatl que compartió varios puntos importantes esta entrevista se realizó el 15 de julio del 2024. En el primero de ellos nos comenta acerca de la información escrita por los Frailes:

A veces la investigación de los pueblos se basa en lo que realizaron los frailes, historiadores; se aleja de la oportunidad de aprender directamente de los pueblos y la tradición oral, porque toda la historia, las visiones y las interpretaciones parcial o personal de acuerdo con ellos, con lo que ellos percibieron, vieron. Cuando no se vive la cultura en su ritualidad, en su festividad, se está lejos de entenderla. Saberla es muy difícil porque ya no se puede comprobar muchas cosas, por el tiempo que ha pasado. Pero si usted lo vive, lo va a entender, va a ser parte, después lo va a poder compartir y transmitir. Pero a veces este punto es muy importante; queremos entender la cultura basándonos en las fuentes históricas o las interpretaciones que se han hecho, pero estamos lejos de entenderla. De ahí, si no se vive, no se va a la profundidad del origen de los pueblos.

El maestro *Chimalli Wash* motiva hacer varias observaciones a partir de su aportación, entre ellas que los frailes parten de una interpretación de lo visto, vivido y observado, lo cual no significa que sea la verdad misma. Aun así, todo lo escrito es una de las fuentes primeras para el entendimiento de los pueblos prehispánicos; por lo tanto, la información es importante; sin embargo, *Chimalli* señala considerar como prioridad compartir con los pueblos indígenas, con el conocimiento oral, para primero conocer, saber, para después apropiarse para poder compartir, se tiene que vivir en las comunidades indígenas para saber cuáles son los modos, las formas en las que se expresa la ritualidad, las costumbres y las tradiciones.

Los pueblos indígenas siguen vigentes, por lo tanto las culturas antiguas mexicanas también; los indígenas han tolerado buscado la manera de seguir a pesar del aislamiento, la censura y la exclusión, social, política, cultural y económica; han subsistido a través de los años. El mundo académico es importante, conviviendo con el mundo real, con los pueblos existentes. Más adelante, nuestro entrevistado habla de los pueblos originarios y la academia:

Los pueblos originarios son abandonados, no se les da el reconocimiento, no se les invita a que sean parte de esa enseñanza, porque hay una academia, porque hay un esquema de enseñarle a los estudiantes la antropología, la arqueología, la historia, el mismo teatro, con conceptos de forma europea y no indígenas, estamos en medio.

Lo que quiere decir que los pueblos indígenas tiene el conocimiento de la cultura, pero por esta marginación no se les abren las puertas de las academias que están condicionadas a estructuras europeas, no porque esté bien o mal, simplemente así como hay estructuras occidentales, se debe apelar por los sistemas indígenas dentro de la educación, lo que puede enriquecer la cultura de México. Además hay una falta de reconocimiento, no porque no se quiera aprender, sino porque falta que estas estructuras estén fuertes dentro del sistema educativo del Estado de México y de todo el país.

Respecto a los quinientos años de [la caída de Tenochtitlán] afirmó: “No hay el sistema para que lo quiera aprender, ha habido una programación de quinientos años de escasez de alejamiento, de no identidad, de lo tuyo” lo cual, en el año 2024, desde la caída han pasado quinientos tres años, como lo dice el *temachtiani* de reprogramación, de no contacto con las raíces prehispánicas, lo que ha dado pauta a la debilidad de las culturas, pero no para todos los sectores, hablando por el sector capitalista, urbano, que tiene acceso a una educación ya sea pública o privada. La historia se enseña desde la escasez y la confusión sirviendo a estructuras europeas; pero no se trata de rechazar una u otra, se trata de aceptar el mestizaje y fortalecer

las raíces nahuas que también son tan importantes como todas las culturas del mundo.

Entre sus recomendaciones habló sobre visitar Milpa Alta, es un pueblo al sur de la Ciudad de México en donde menciona que los pueblos originarios de este lugar hablan náhuatl clásico como él lo menciona, asegurando que su profesor de náhuatl es de esta localidad. En este lugar aún se preservan tradiciones y costumbres siendo una comunidad náhuatl vigente; sería de suma importancia visitar esta grandiosa comunidad de habla náhuatl para nutrir la investigación.

Chimalli Wash habló del concepto de Anahuac:

Se refiere a una geografía, que quiere decir, lo que está rodeado de agua, hasta Nicaragua, hasta ahí llegaba esa área esta región del Anáhuac donde había calpullis, pueblos que compartían una misma forma del idioma del sentir y el pensar basado en el agua, en la memoria del agua, ahí se desarrolla una cultura grandiosa.

Habló de la memoria del agua, como punto importante para conectar, asegurando que las raíces están en el contacto con el agua; somos una civilización de agua cuya raíz está en este gran elemento y Anáhuac es, como lo mencionó, la inmensidad, el agua. Hemos sido olmecas, anahuacas, tenochcas, mexicas, toltecas, chichimecas que son etapas o períodos en el tiempo, que son justas transformaciones espirituales que se han tenido en los pueblos antiguos que convergen en nuestro presente.

En 1821, con la liberación de México reconociéndose libre, se quiso aprender o retomar las formas prehispánicas; pero ya se llevaban muchos años de inactividad, de pérdida, de no darle una continuidad. Para entonces, mucha información se perdió y la que aún se conserva en las fuentes bibliográficas parece manejada por intereses; sin embargo son fuentes primarias de información.

Durante los siguientes continuó la difusión de las culturas prehispánicas, sobre todo la resistencia de los pueblos originarios. En 1992 es un año muy importante; menciona al respecto:

En 1992 se cumplen los 500 años de resistencia indígena y vinieron de todo el mundo a México, a Tenochtitlan. Como una era que le abría un camino de apertura de conciencia para activar muchas cosas que quedaron guardadas y ocultas, esperando su tiempo.

Durante este año, como se menciona, se cumplían 500 años de la resistencia indígena, era una celebración. Sin embargo, se quería celebrar la colonización, hubo mucho movimiento para impedirlo, por lo tanto, entre marchas, mítines, movimientos políticos, sociales, se comienza a reactivar el conocimiento prehispánico.

Después de este año, surgieron grupos que comenzaban a enfocarse en aprender las formas antiguas, entre danza, música, cantos, costumbres y tradiciones. El profesor menciona que ya se permite tocar el huehuetl, la danza, y los rituales se comienzan a representar, aunque asegura que estas formas nunca se perdieron, más bien se hacían las danzas de maneras ocultas o privadas. Profundiza en una visión más espiritual “Es una cuestión cósmica, energética, el universo se mueve y trae cambios; como hubo cambios de destrucción y oscuridad, llega el cambio del florecimiento”. Sin duda este año es un punto en la historia de México, se retoma el conocimiento ancestral; desde este año se ha ido incorporando con mayor ímpetu la voluntad de saber y conocer nuestra cultura a través de diversos autores que realizaron grandes como Antonio Velasco Piña, Miguel León Portilla y Ángel María Garibay, entre otros.

Termino este apartado con una reflexión el *Temachtiani Chimalli Wash*, quien aporta acerca de porque las raíces prehispánicas en el teatro, asegurando que ahí está nuestra raíz; se requiere mostrar “Lo que es usted, mostrar su esencia, eso tendrá un impacto en lo que se vaya a hacer, en lo que se enseña partiendo de lo que se

es". Esta parte permitió asimilar las raíces, las formas, empezando por reconocer que se debe ser para poder actuar, despertar este linaje, esta memoria ancestral que vive dentro de los mexicanos; y considero que el teatro es una forma de hacerlo, por ello esta investigación apela por reconstruir el ritual como la forma de teatro prehispánico antiguo que es de suma importancia presentar para fortalecer la identidad que hoy en día es necesario e importante reencontrar y valorar.

3.5.1 DANZA PREHISPÁNICA ENTENDIDO DESDE LA ACTUALIDAD

La siguiente información recabada se tomó de la entrevista con el profesor Yaehecatl quien es historiador de la Escuela Nacional de Antropología e Historia; es maestro y danzante de la cultura azteca; se enfoca en los saberes del México antiguo ancestral. En su propia vida define el año de 1987 o 1988 como el punto de partida, donde da inicio a su formación dentro de la sabiduría ancestral, lo cual es un punto de reflexión e interés. Para este año ya habían sucedido varios hechos históricos, como el movimiento estudiantil de 1968 que, para algunos autores como Antonio Velasco Piña, era el despertar de la cultura mexicana, el libro de *Regina 2 de octubre no se olvida* es el primer libro que Yaehecatl leyó en estos años, Regina es la protagonista de esta obra representando una figura mítica, siendo una mujer dotada de poderes y dones espirituales, que tiene como misión guiar al pueblo de México al despertar de conciencia para la transformación ancestral y con el cual iniciaría su interés y gusto por saber sobre el conocimiento prehispánico menciona al respecto:

Regina, está ligada con el México Antiguo, con el México ancestral; la experiencia que ella vive en Teotihuacan y luego su lucha por despertar la conciencia de los mexicanos. Que los mexicanos se den cuenta de quién son ellos realmente, del linaje que corre por nuestras venas. Este libro me impactó mucho.

Cuando menciona quien realmente somos, un pueblo con una gran lengua y cultura con un conocimiento profundo de la naturaleza y la tierra, este libro sería el inicio de su investigación bibliográfica para pasar a la lectura de otros libros del mismo autor, siguiendo con su línea de escritura y narración, por mencionar algunos *Los aztecas*

entre los aztecas, Carta a Elizabeth. Siguió con la lectura de libros que hablarán de la relación del México antiguo, lo cual, menciona, asegura y afirma que su primer referente de búsqueda fueron los libros escritos.

Después toma algunos estudios formales en lengua náhuatl en el Centro Cultural “José Martí” y comienza a asistir a las fiestas patronales, a las ceremonias, a las danzas; interesado en observar la ritualidad refiere:

En el año de 1990 comenzaba a salir a ver las ceremonias dancísticas iba yo a la danza de tradición conchera que era lo que más había, lo encontrabas en las fiestas patronales, entonces iba yo a las fiestas patronales a observar las danzas, me llamaba mucho la atención.

Los chichimecas que posteriormente fueron llamados concheros, son una sociedad del México antiguo que se resistía la colonización durante la invasión de occidente; es de valor mencionarlos, ya que durante la evangelización estos nativos adoptaron sus tradiciones a los saberes occidentales; cito:

Los grupos chichimecas continuaban oponiendo resistencia al dominio español y esto le representaba a la Corona Española inversión de recursos económicos, muerte de soldados y más tiempo para consolidar el triunfo, por lo que tuvieron que recurrir a los servicios de misioneros religiosos para hacer la paz a través del diseño de la consolidación de creencias llamado sincretismo (Lara,2004:149).

De este sincretismo es que aún existe la danza de tradición que también vivió esta transformación. La danza de tradición es la danza ancestral unida a la fe católica, entendiendo la ritualidad dentro de las festividades religiosas de la iglesia católica; la ritualidad ancestral con las formas españolas, lo que da paso a la mezcla de culturas.

Los concheros son católicos y le danzan a la virgen, van a danzar a los atrios...los concheros jóvenes de los principios del 1990 son los que son trastocados de no a los festejos de los 500 años de conquista y entonces ellos se convierten en un puente entre el conocimiento de la danza de

tradición conchera y los grupos de danza que van a surgir...que van a hacer los *calpullis*.

Este es el inicio de las danzas en México, llevando ensayos, rituales, formas desde los *calpullis* creados por personas que se han negado a vincularse con la religión católica, teniendo como maestros a los danzantes concheros, pero tienen este interés de fortalecer más las raíces ancestrales. El maestro Yao propone la visión de que, así como se danzaba en los atrios en la iglesia, es importante ir a danzar a los lugares sagrados ceremoniales, como Teotihuacan, Malinalco, Teotenango, por mencionar algunos.

Tanto el maestro *Yaohecatl* como *Chimalli*, en ambas entrevistas los *temachtiani* señalan que en 1992, México vivió un año muy importante de transformación:

Tanto Europa como América se estaban preparando para festejar los 500 años del descubrimiento de América realizado por Cristóbal Colón... En España estaban organizando eventos para festejar estos 500 años, la Iglesia Católica y el Vaticano... En América hubo todo un movimiento, un despertar de conciencia de los mexicanos, un sector y de otros países latinoamericanos; tal es el caso de Perú, Centroamérica, islas del Caribe y otros lugares a donde llegaron los españoles.

Esto ocasionó marchas, protestas, negaciones, buscando formas de exponer la inconformidad de la realización de estos festejos por parte de los mexicanos, exponiendo que estos festejos por parte de la iglesia apoyaban la evangelización de los pueblos indígenas en América, recalcando el genocidio, masacre, el dolor sufrido de arrancar, destruir y romper una cultura para evangelizar; los españoles “Vinieron con ambiciones, no vinieron de la manera más pacífica, no les importó que tuvieran que destruir las sociedades, las culturas; ellos lo que querían era el oro, la riqueza, los territorios”. Para poder vislumbrar la dimensión de esta gran inconformidad que ya se vivía desde años antes, el 12 de octubre en 1992 se celebra el día de la raza, menciona que las protestas se realizaron sobre Reforma, donde se quiso derribar la estatua de Cristóbal Colón como símbolo de inconformidad, lo cual causó revuelta, violencia y represión.

Yaohecatl refiere una rectificación de información “Con el tiempo, en la carrera de Historia, muchos años después, se sabría que la Pirámide del Sol en Teotihuacan... Está dedicada a Tláloc” lo cual explica también sobre la pirámide de la Luna “no está dedicada a la Luna, está dedicada a Chalchitlicue” por lo tanto Teotihuacan es una ciudad que está dedicada a las fuerzas del agua.

La mexicanidad o la Mexicayotl:

No fue totalmente destruido ni lo material, ni lo ideológico, ni lo cultural, bajo los escombros que quedaron, con lo que quedó oculto y escondido se pudo hacer una reconstrucción; muchas cosas quedaron en un estado de supervivencia y eso era lo que había que buscar. Tú como mexicano o mexicana, eso era lo que había que buscar, ese era el trabajo, muchas cosas se encuentran ocultas todavía, esto requiere mucho trabajo, para remover los escombros, para encontrar lo que es tuyo, lo que te pertenece.

Remover escombros, descubrir tus raíces, reencontrar tu identidad y fortalecerte como mexicano. Refiere que después de estos movimientos hubo un gran periodo florido entre 1992 y principios de los 2000; los jóvenes y la sociedad estaba muy interesada en conocer las costumbres del México antiguo; la forma de vestir también cambió tomando cortes indígenas en las prendas, formas, el uso de huipil, símbolos mexicanos, una piedra solar, un venado, formas que se identifiquen con la cultura prehispánica. Surgiendo los *calpullis* actuales.

Por lo tanto para terminar con este apartado el profesor Yao nos comenta:

La danza azteca está compuesta principalmente por estas dos vertientes, la de tradición conchera, su pilar es la religión, ellos no son concheros sin las formas católicas... Las personas nuevas que se integraron para saber sobre el México antiguo; dimos fuerzas a la creación de grupos de danza que son los calpullis con otra vertiente la de la mexicanidad, mexicayotl.

Querer ser danzante sin las formas de los concheros si no con las formas mexicanas, son dos vertientes mientras los concheros son las formas antiguas mezcladas con la religión y las formas católicas mientras que la mexicayotl o toltecayotl son las culturas mexicas y toltecas llevadas al contexto actual.

3.5.2 ENTREVISTA: REIVINDICAR EL TEATRO NÁHUATL EN MÉXICO

Estudiar la ritualidad, entendido como lo fue antes de la conquista, es de suma importancia para esta investigación comprendiendo dos cosas: la primera es que como todo origen teatral en México también la ritualidad es el inicio a las representaciones; y la segunda, que diferencia hay entre estos dos universos la el ritual y el teatro que son complementarios y a su vez paralelos. La siguiente entrevista realizada a Michel Esparza en (23 de julio del 2024), tiene estudios profesionales en Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Una de las preguntas más importantes fue ¿Cuál es el contexto general de Teatro Náhuatl en México?

El teatro se está comenzando a desarrollar, no existió algo que se llamará teatro, en las culturas precolombinas o prehispánicas... Pero estoy segura de que existía el teatro aunque no era llamado de esa manera... Si no se hubiera quemado la información había registro de eso, eso es una desventaja porque no tenemos cómo se vivieron estas manifestaciones artísticas dentro de las culturas prehispánicas.

Para darle un contexto en la actualidad se preguntó ¿Actualmente qué es lo que se representa en el teatro Náhuatl? Nos comenta Michel:

El teatro náhuatl se está recreando con las líneas de investigación que se tienen, se puede reflexionar, por ejemplo de las energías creadoras, Ometeotl o Omecihuatl, Omitecutli y de ahí se puede empezar a crear, es con lo poco que sabemos y la gran información que tenemos que se puede crear teatro náhuatl.

Reflexiona señalando que es muy importante difundir la información de nuestra cultura prehispánica, ya que es sublime; es vital compartir y desarrollar estas

prácticas. Las costumbres del México antiguo se pueden llevar al escenario, hay que interiorizar la información, para luego enseñarla de forma que se vayan cimentando técnicas formales: “Sin embargo, falta que se empiece de una manera formal esta técnica de trabajo”. Ella señala que dentro del teatro náhuatl falta o es necesario proponer técnicas formales de teatro o líneas de investigación donde se lleve a la praxis toda la sabiduría ancestral de México en la que se pueda desarrollar o cimentar el teatro náhuatl. Por lo tanto, para poder seguir con la vinculación entre la ritualidad con el teatro se expresa que “Los rituales son muy teatrales, pero no es teatro, el teatro tiene un elemento fundamental que es la ficción, en el ritual no existe ese elemento, el ritual es en un momento de presencia... El teatro contiene el ritual”. Por lo tanto, el ritual puede fomentarse desde la teatralidad, pero se debe respetar su individualidad; mientras que el teatro no debería de contener necesariamente la ritualidad porque cada uno sirve a elementos distintos.

Por ello es importante retomar la perspectiva de la forma de teatro sagrado propuesta por Artaud y Peter Brook en donde ambos teóricos marcan que hay un teatro sagrado que está íntimamente relacionado con la ritualidad; pero esta es una concepción europea, lo que se pretende es que a partir de la información se pueda concebir una forma de teatro muy contundente que se relacione con todos estos conocimientos. Para destacar un punto de separación, la profesora comenta “el teatro es un acto total de presencia, el teatro está dentro de una ficción que también está en un momento presente, pero hay una división...El ritual tiene que ver con lo sagrado, con la fe, el teatro está muy ligado a estas prácticas rituales”, se sigue delimitando en donde termina uno, para comenzar el otro, cuál es su verdadero enfoque y cómo los dos se relacionan.

Es importante destacar que para que funcione cada uno en la vida de un individuo, la ritualidad debe permitir la reflexión interna; el teatro se proyecta ante un público llevando un mensaje con el que se quiere generar un diálogo interno que pueda provocar un cambio o una reflexión en el espectador: “La ritualidad se hace para la transformación interna...El teatro genera una gran reflexión que si la persona

interioriza va a ir transformando su vida”. El ritual es realizado sin importar quién lo mira y porque el ritual transforma al que lleva a cabo la ritualidad, mientras que en el teatro el actor también pasa por un proceso de cambio para poder impactar en quien lo mira. El teatro está hecho para ser visto, el ritual está creado para la concentración y la vivencia de ser como de estar.

El teatro se hace para un espectador, para ser visto por un público, para ser compartido; en cambio la ritualidad idealmente no compromete al espectador, es un acto sagrado que se puede hacer tanto en soledad como en conjunto con la sociedad, pero la relación más importante es entre el ser y la deidad, el ser y las fuerzas naturales, no está la exigencia del actor como en el teatro, el ritual es un acto más íntimo, más recóndito. ¿Por qué es importante la ritualidad dentro del teatro? “La ritualidad le funciona al actor, le ayudaría a tener claridad de saber quién es, a donde va, de donde viene como personaje... Le ayuda a estar presente en ese espacio y a saber cómo funcionan todos los elementos... Lo entrenaría de una forma increíble como intérprete”. Es importante fortalecer dentro de la teatralidad el proceso de ritual que el actor puede hacer antes de entrar a la escena, que va desde una ritualidad de conectarse con el espacio sagrado, con las energías, con las fuerzas creadoras, llevar alguna ofrenda o colocar algún elemento natural para conectar con las divinidades; saber que se lleva a cabo el teatro con conciencia, de modo que se tome con responsabilidad lo que se está interpretando para el intérprete vaya incorporando la ritualidad.

Es así que para potenciar lo humano y lo sagrado es necesario ver el “Vínculo entre lo humano y sagrado para dejar mensajes, reflexiones, sensaciones poderosas, eso requiere otro tipo de entrenamiento con más contacto con los elementos de la naturaleza”, es decir que, para que haya un teatro con estas características, se debe trabajar conscientemente con los elementos prioritarios como el generar concentración, tener un contacto fuerte con la conciencia, con la presencia.

Si el intérprete se mueve en este sentido “al público le va a llegar un mensaje muy preciso, eficaz, el sentido de la obra va a lograr trascender también, va a dejar de ser solamente una versión del ego para ser una versión universal, un lenguaje universal”, el intérprete supone un canal receptivo que recibe la información pues, a través de la interpretación, permite portar el mensaje para que se pueda llegar a la transformación tanto del actor como del espectador, lo que hace del teatro náhuatl, una forma de mostrar la filosofía y como modificar a los seres humanos, con base en una visión más clara de la cultura de la cual formamos parte.

3.6 PROPUESTA DE TEATRO NÁHUATL UNA PERSPECTIVA TEATRAL

Como una aportación de esta investigación, se va a apelar por una representación ritual llevada a la forma de teatro que se presenta en la actualidad respetando siempre la cultura ancestral. Me queda claro que el ritual sucede desde tiempos ancestrales para tener conexión con el cosmos, con el universo; los elementos rituales funcionan para darle sentido y profundidad al acto ceremonial; sin embargo, cuando la humanidad comenzó a evolucionar, todo se transformó también. Con ello, a partir de la ritualidad (que contenía elementos teatrales, como la música, el canto, la danza, la gestualidad), todo ello comenzó a tomar otro sentido: aunque tenía un enfoque enraizado en la ritualidad, el teatro comenzó a suceder de manera separada, integraba algo que se llama ficción: que es:

Forma de discurso que hace referencia a personajes y a cosas que solo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador. El discurso ficcional es un discurso no serio, que no compromete a nada y que es planteado como tal por el autor: El criterio de identificación que permite reconocer si un texto es o no una obra de ficción debe residir necesariamente en las intenciones ilocutivas del autor (Searle, 1982:109).

Por esencia una representación teatral corresponde a un mensaje que es articulado por un director o dramaturgo que busca crear cierta reflexión, impacto, como transformación en quien lo observa; es ejecutado por un actor, quién tiene la responsabilidad de recrear movimientos y sonidos, así utilizar elementos escénicos

que le permitan llevar de forma armónica el mensaje que cumpla con un propósito o un fin desde un inicio y que es pensado para después ser plasmado y ser compartido con el espectador.

¿Qué diferencia al teatro de la ritualidad? La ficción, por lo tanto, el teatro es parte del ritual codificado en acciones que permiten la representación de estas formas ceremoniales, pero siempre en relación con la ficción. El intérprete tiene la idea de que está actuando, lo sabe; con esta afirmación se conduce en la representación teatral, mientras que el que pertenece a la ritualidad es parte del *calpulli*, lo que le hace estar dentro de una jerarquía social, política, cultural y religiosa. Hay que saber que la forma en la que se hacía ritualidad en la sociedad náhuatl se enseñaba y se aprendía en las escuelas especializadas, como el *calmecac*, en donde se aprendían los usos y costumbres de las festividades que corresponden a la cuenta de los días que era leída por el *tonalpouhque* en la piedra de sol, por lo tanto la ritualidad estaba íntimamente ligada a las festividades que la cuenta de los días brindaba.

La propuesta que se propone en este estudio es la de retomar los estudios del *tonalmatl* y *tonalpohualli*, primeramente como una guía, como lo hacían los antiguos mexicanos. Eso dará entendimiento, sabiduría con respecto a las festividades, relacionadas con los dioses y energías correspondientes al tiempo. Se pretende retomar desde una formación de teatro náhuatl, entendiendo la lengua como una forma de filosofía; por lo tanto a través del lenguaje tanto a poético y simbólico como directo, se representarán textos en náhuatl dentro de la escena, sin perder la esencia del español, porque al final somos la fusión de las dos culturas y es necesario aceptarlo, para poder avanzar y crecer como comunidad. Lo que se va a presentar es una representación teatral de cómo se desarrolla la ritualidad de modo que se difunda la información entre la sociedad, siempre respetando las formas antiguas, basándose en las fuentes de información que prevalecen, para representar actos dignos de ser mostrados, basados en información certera, responsable y respetuosa.

Hay obras de teatro, hay textos en náhuatl, hay fragmentos que se pueden retomar, en las representaciones teatrales que pueden ayudar a seguir fortaleciendo a México desde sus raíces y orígenes. Ser coherente con tiempo, para saber qué deidad se mueve en el presente, con ello fortalecer un teatro con intención de contribuir a la proliferación de la información, aunque el teatro es ficción, se le habla a los dioses, se le habla a las deidades, se despierta energía directamente es la relación entre humano y fuerzas cósmicas. En el teatro se llaman los dioses para que el espectador entienda la profundidad de la existencia, para que haga un contacto sobrehumano con la sabiduría para aprender sobre la divinidad y después ser llevada por libre albedrío a su propia vida.

Es el entendimiento de las formas antiguas, a través del teatro, que pretende que las personas se fortalezcan como mexicanos, comprendiendo que somos una fusión de culturas, así como aprendemos de otras, es necesario saber de los nahuas. En el teatro se debe hablar a los dioses, con mucho respeto, entendiendo que es ficción, pero en esta ficción debe haber demasiada responsabilidad y se debe hacer de una manera madura para tener un cuidado de todo lo que se hace, a quién se invoca, qué se despierta. Sin embargo, el teatro sirve al espectador y es para él para lo que se ejecuta todo un universo alterno.

3.7 REFLEXIONES DEL CAPÍTULO

Es un arduo compromiso el poder desarrollar un teatro náhuatl con interpretaciones, más que con información, que afirme que existió un teatro indígena mexicano o de qué forma se daba el teatro que claramente no es nombrado de esta forma. El modo espectacular en la que se conoce este tipo de teatro es una concepción occidental de las formas, de modo que lo sé que vivió en Mesoamérica es una forma ritual que enlazaba elementos que tomó el teatro en sus orígenes.

Para hablar de teatro en México, se debe reconocer que una forma de teatralidad existió antes de la conquista llamada de alguna otra manera desconocida en lengua náhuatl y que por falta de registros es difícil nombrar con exactitud. Lo que sí se

puede afirmar con seguridad es que existía la ritualidad y estaba íntimamente ligada con las festividades religiosas en las que participaba todo el *calpulli*, desde los sacerdotes hasta los niños. Esta ritualidad existe hasta nuestros días; es de suma importancia identificar estas raíces para saber quiénes somos y hacia dónde vamos y con ello, recrear lo que pudo haber sido el teatro náhuatl, retomando en primera instancia la ritualidad para escenificar las representaciones más fidedignas acorde con las festividades de los antiguos náhuatl; la intención será retornar a lo sagrado o a las formas sacras, de modo que se vaya gestando un teatro náhuatl a la manera de los prehispánicos, comprendiendo que es una reproducción de lo que, en su momento ocurrió en México antiguo.

Hay que establecer la esperanza de que se fortalezca la identidad teatral de un teatro sagrado náhuatl, así como diversos autores han escrito acerca de ello, es necesario fomentar la ritualidad náhuatl en México, primero documentando lo necesario la perspectiva para después representarlo. Cómo es que existe y cómo influye en las sociedades mexicanas, para saber qué se puede hacer. Esta es una forma de mostrar lo sagrado para volver con ello a la raíz, al origen. Si el mexicano se vuelve a unificar con su cultura va a crecer, va a madurar como sociedad en esta concepción de recordar toda la sabiduría que ya existía en nuestro pasado, reconocer nuestra cultura nos hará volver de ese estado de confusión, dará claridad en la vida comunitaria porque habrá claridad en las formas, en las acciones llevando así a una sociedad más unificada e integrada, de modo que aunque cada uno en su libre albedrío puede seguir otras culturas o filosofías, se comprenderá que así de importante son las culturas indígenas en México, tal como una cultura occidental o del Medio Oriente.

Las formas artísticas prehispánicas permiten el retorno a elementos sagrados en donde el uso de elementos importantes como el *huehuetl* o limpiar los espacios con copal, ofrendar, pedir permiso a los cuatro rumbos importantes, expandir, liberar las energías necesarias para poder compartir una representación teatral de lo que eran estas formas milenarias; de modo que se puede evocar cómo es que se despiertan

estos poderes superiores que nos llevan a tener una conexión mágica con Dios, con las deidades, logrando así que la sociedad mexicana tenga más conciencia de dónde viene. Hacer uso de todos estos elementos, que son parte de nosotros, estableceré más la relación profunda con el cosmos, con el universo y cómo despertar la energía dentro de nosotros que nos ayude saber nuestro destino para darle claridad a nuestra vida.

CONCLUSIONES

El punto de inicio de este estudio fue comprender las aportaciones así como la primera perspectiva que tienen diversos profesionales para hablar principalmente de todas aquellas ceremonias que están relacionados con los ritos de paso, tanto eso como los procesos que permiten al individuo transitar por diversos roles dentro de la sociedad. A través de esta exploración se puede argumentar que la ritualidad es un elemento primordial para la comprensión de la historia, principalmente al saber que en todas las culturas existe una ritualidad que está íntimamente ligada al cambio y la transformación, por ello conocer desde este hecho que la ritualidad es necesaria primordial para el desarrollo de cada cultura.

En el análisis de los distintos autores consultados a lo largo de la investigación, se definió el término de la palabra mito en dos puntos importantes: el primero fue que las diversas definiciones de los autores lograron amplificar la comprensión de lo que es la mitología y el mito contribuyendo a un entendimiento más íntegro y completo, segunda mostrar cómo en la raíz de las civilizaciones como en la ritualidad y en el teatro tienen como procedencia el mito, el origen de todas las culturas se basa en lo que seres sobrenaturales perpetran para dar vida a la vida humana.

Para ello se va a destacar a un sobresaliente autor que ha reflexionado acerca del mito de manera profunda a través mostrando que las leyendas son la forma de dar una explicación de como inicio la vida humana en las culturas antiguas, Mircea Eliade (1907-1986) de nacionalidad Rumana, fue historiador principalmente de las sendas religiosas, por la forma de llevar el pensamiento se puede apreciar que era

un gran filósofo que dedicó su vida al estudio de las experiencias místicas, lo que lo llevaría a comprender el significado de lo que se delimita como sagrado en la naturaleza humana. Para Mircea Eliade el mito es:

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. (Eliade, 1991:7).

Es una anécdota sagrada narrada que hace referencia a acontecimientos que ocurrieron en un tiempo que va más allá de la vida humana actual. Es el tiempo de los comienzos, que puede ser como lo menciona el universo, cómo se creó una civilización, una especie, vegetal, animal o humana. Lo que hace tan especial al mito es como lo señala Mircea Eliade son hazañas de seres mitológicos (como dioses, héroes, entes o deidades) que comulgan en realidades alternas que preceden el tiempo presente para dar explicación a cómo surge la vida de manera consecuente, puede parecer una ficción o fantasía, sin embargo va más allá de eso, es una interpretación simbólica de cómo se formula el inicio de todo, conectando con los planos religiosos y espirituales de la comunidad.

En este texto de manera muy interesante habla de una mitología indígena, comprendiendo que cada cultura actual tiene sus raíces en los pueblos antiguos, por lo tanto cada cultura buscada darle una interpretación a la vida actual haciendo un recuento de la vida pasada, esto quiere decir que todo acto de apreciación se inicia haciendo el recuento profundo de los pueblos antiguos de cada civilización. Es importante mostrar con actos y hechos toda una narración simbólica de modo que se comprende en su totalidad la mitología por un grupo de personas, lo más importante de los mitos es la fe con la que se profesan dentro de la comunidad.

Una de las máximas civilizaciones que dentro de su ritualidad estaba la adoración a los dioses lo vemos con los griegos que más tarde esta ritualidad se convirtió en

un proceso profesional para darle vida a lo que hoy conocemos por teatro sabiendo que de la ritualidad parte. Por ello la ritualidad náhuatl está cargada de alegorías antiguas, entrelazadas y tejidas íntimamente pues se afirma una diversidad de culturas o *calpulli* que coexistieron compartiendo espacios geográficos delimitados a manera de compartir toda una visión del mundo, religión espiritual porque trasciende en el interior, principios éticos y morales que dirigen a un individuo a ser parte de una familia, una comunidad con ello una cultura. La ritualidad se cimentó en estos conocimientos empezando principalmente con las formas en las que la comunidad hacían la conexión con las entidades llamadas dioses o deidades, siendo llamados estos entes de infinitas maneras y formas espléndidas que al consagrar una ofrenda los seres místicos escuchan el llamado, permitiendo así la petición, plegaria o ruego del consultante.

Ante mis ojos pude constatar cómo la ritualidad está cargada a lo largo de la historia de teatralidad que permite sustentar de esta manera un teatro náhuatl, los fundamentos que tomó esta investigación fue partir de los conocimientos más certeros, claros y precisos que dejan entrever que se puede crear lo teatral con las formas rituales indígenas, partiendo primero de la premisa de recrear las ceremonias sagradas. Lo divino es sumamente importante visibilizar justamente como las culturas antiguas lo realizaban, se tenía un gran aprecio y respeto por estas acciones tan perfectas que llevaban a crear seres humanos dignos de ser verdaderos líderes que objetaban por los valores sociales antes que aprovecharse del poder, hombre y mujeres con educación que integraba, el ser, la mente y el cuerpo haciendo de la educación la fuente de la cultura.

Esta investigación no formuló enfocarse en una región en específico para hacer el estudio porque lo que se buscó principalmente es comprender que la lengua materna que es el náhuatl es la madre de diversas culturas que compartían las bases del dialecto en combinación con otros creando así afinidad para la creación de diversos modos de comunicación como de acentos que crean esta cohesión social de la que se habló en la investigación para la formación de sociedades. El enfoque principal fue hacer el recorrido de manera primero histórica de diversas

culturas que en esencia comparten conocimientos afines, para que en principio de manera gradual se llegará a comprender la función principal del arte en la cultura náhuatl, entendiendo el arte como la exteriorización de las emociones y sentimientos que un ser humano muestra a través de las diversas maneras el canto, la danza, la pintura, la poesía por mencionar algunas, las formas de llevar un mensaje a la comunidad de modo que el arte sirve a la transformación como a la proliferación de conocimiento de generación en generación, la preservación de estos rituales son los componentes culturales primordiales para conformar la identidad teatral en lo que ahora es México.

Los objetivos principales de esta investigación se cumplieron entre ellos dar un recuento del inicio de lo que puede y es el teatro náhuatl mostrando a través de diversos códices como es que en México ya existía desde tiempos antiguos la creación de una teatralidad dentro de la ritualidad de la que se trató durante todo el estudio mostrando que efectivamente existe un teatro perpetuo antiguo del cual su inicio si bien es el ritual, pero a su vez es el impulso necesario para la expansión de un teatro náhuatl basado principalmente en la lengua, el uso de diversos objetos sagrados, vestimenta, intenciones y sobre todo la conexión profunda con las deidades, comprendiendo que el llamado de estas tiene formas específicas que deben ser representadas con el objetivo de mostrar, informar y compartir para poder seguir fortaleciendo la identidad nacional. Siendo la identidad una forma de crear fortaleza y cohesión en la sociedad, entre mayor enfoque tenga la comunidad a las formas sagradas mayor será el entendimiento del mundo que vivimos y mayores cosas podemos hacer con ello, empezando por el respeto.

Otro de los objetivos era el de profundizar en las raíces mexicanas lo cual se exploró de manera muy amplia para poco a poco llegar a la particularidad de México, comprendiendo así que durante el desarrollo humano en un espacio compartiendo muchas ideologías, religiones y saberes, pero lo más importante es el impacto que tienen aún las comunidades indígenas de las cuales esté estudio es el primer paso para poder acercarme a las comunidades naturales vigentes que se encuentran en

inicio el Estado de México porque es el lugar que me compete y posteriormente el gran bagaje que tiene México de estas grandes comunidades, que atesoran el conocimiento antiguo transmitido de generación en generación, se necesita mucho intereses, pero sobre todo se necesita más difundir y explicar.

Cabe resaltar que diversos pensadores se interesaron indagar sobre el saber antiguo de México porque está lleno de riqueza, pero también de dudas como de confusión, la antropóloga Ikram Antaki en su texto *El pueblo que no quería crecer* habla al respecto: “En México, asistimos al estallido de una cultura que prohíbe la síntesis. Esta exige valentía y audacia a la vez que mucha práctica. Muchos de ellos, recibían información, no sabían. Y aún con la información, no lograban amar la práctica del pensamiento” (Antaki,2012:64). La sociedad mexicana vista desde visión de la autora transcribe varios puntos importantes, el primero de ellos es que señala que la sociedad mexicana se encuentra tan carente poder hacer la unión de conceptos, ideas o para comprender conceptos porque en primera no hay ese interés por practicar por reconocer esté pensamiento profundo, puesto que se requiere un gran esfuerzo y voluntad para poder llegar a la verdad de las cosas, es como si faltase este amor por el conocimiento ese interés genuino, por eso en su texto señala cómo diversas culturas y específicamente en México la falta de comprensión del pasado al presente causa no solamente una inmadurez social sino que también un estancamiento por parte de todas las personas que no se interesan por conocer su pasado para poder interpretar su presente y con ello el futuro.

Con esto voy a reforzar la fiel convicción que tengo de abrir espacios de diálogo y reflexión interna sobre la sabiduría ancestral llevada objetivamente a la representación teatral para poder mostrar a través del teatro las formas sagradas en las que la vida humana trasciende de modo que todo el conocimiento impartido pueda ser el puente entre dos universos las culturas indígenas y el mundo en su mezcla creando así la conexión para lograr que se pueda apreciar los valores que acompañan a la sabiduría ancestral así se pueda fortalecer la identidad nacional de

modo que el ser sea parte de su comunidad y pueda entender de dónde viene y hacia dónde va.

Se asimiló así de qué manera el teatro se fue desarrollando en la perspectiva de teatro sagrado, comprendiendo que Antonin Artaud, comenzó hablando sobre esta forma teatral en donde se valora un teatro de la crueldad, ya que había creído que el teatro occidental de su tiempo había olvidado el poder de la transformación espiritual, mismo pensamiento que tomaría años más adelante Peter Brook para darle continuidad a comprender de qué manera se va formulando el teatro ritual, cuáles son sus parámetros, sus delimitaciones, es por ello que durante la investigación se creó un retorno teórico acerca de las raíces rituales principalmente haciendo una relación directa con la cultura náhuatl principalmente del Valle de México.

En la hipótesis de esta investigación plantea las siguientes preguntas quién soy, de dónde vengo, hacia dónde voy mismas preguntas que fueron respondidas de manera exponencial y específica durante la investigación, somos el resultado de diversas culturas entrelazadas, para ello se inicia por los saberes antiguos que se da continuidad en el presente pese a los años de prohibiciones, somos herederos de una cultura, de una civilización que estaba en contacto directo con el cosmos lo que permite observar cuán importante es la comunicación con los planos místicos para comprender así el destino de cada persona como de la comunidad. Se señala así que la ritualidad es la forma más antigua del teatro, esto también se logró contrastar asimilando que así es el inicio del teatro son a través de estas ceremonias religiosas, cargadas de significados.

También se logró constatar que hay una cantidad abundante de información, diversas fuentes que dejan un gran conocimiento de las culturas antiguas, lo que hace ver que es necesario la comprensión de los textos y de las fuentes para formar la línea que hay que seguir para poder crear un teatro indígena basado no en suposiciones sino en datos que fueron descritos por autores como los propios frailes

que aunque hay diversas disputas por la orientación religiosa católica, habría esto ha sido el causante de alterar la información o verlo bajo un entendimiento distinto de los propios naturales, lo cierto es que estos escritos son tan acertados que permiten mostrar cómo y de qué forma se llama esta ritualidad, lo cual aporta el sustento teórico para poder sentar las bases de manera segura y certera.

Para concluir con este gran estudio hay que causar asombro, hay que despertar en el espectador el interés por ver algo más allá de lo habitual, despertar en sentido sagrado de las cosas, formas y acciones puede incrementar la conciencia en las personas en primera para reconocer quién eres y después para poder hacer uso correcto de las fuerzas espirituales respetando así el libre albedrío con el que cada ser se mueve en este espacio, haciendo del teatro una forma sagrada de darle entendimiento y forma la vida diaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado Tezozomoc F. (2021). Crónica Mexicana. (México). Universidad Autónoma del Estado de México.
- Antaki Ikram. (2012). El pueblo que no quería crecer. (México). Planeta Mexicana S.A de C.V. (Obra original publicada en 1996).
- Arriaga Ornelas J. Marcial Jiménez R. (2017). Antonin Artaud y su “teatro de la crueldad” como antropologización del arte. (México). La colmena.
- Artaud Antonin. (2011). El teatro y su doble. Enrique Alonso y Abelenda F. Trad. México. Ediciones Incógnita.
- Austin López A. (1997). La cosmovisión mesoamericana. (México) Instituto Nacional de las Artes.
- Barba Solano, Carlo. (2011). Revisión teórica del concepto de cohesión social: hacia una perspectiva normativa para América Latina. Fuente: Reconocimiento-Nocomercial-Sinobrasderivadas2.0Genérica<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.e>
- Brook Peter. (1969) El espacio vacío, Ramón Novales Gil Trad. (Barcelona) Ediciones Península
- Civallero Edgardo. (2017). Los trazos sobre ámatl. Revista de la biblioteca y archivo histórico de la asamblea legislativa plurinacional de Bolivia. "Bibliotecario". <http://biblio-tecario.blogspot.com.es/>
- Clavijero Javier F. (2021). Historia Antigua de México. (México). Editorial Porrúa.
- Diego de Miguel.I (2002). Las vanguardias y Meyerhold [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RRXJ6y151c8>
- Durkheim E. (2017). Antología Teoría sociológica clásica. (México). Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 1997).
- Eliade M. (1991). Mito y realidad. Gil L. Trad. (España) Editorial Labor. S.A.
- Gennep Van Arnold. (2008). Los ritos de paso. Aranzadi Martínez J.R. Trad. Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1969).

- Gilbert Adrian y Cotterell Maurice (1996), Las Profecías Mayas. (México) Grijalbo
- González Lara Everardo. (2004). Paso, camino y danzo con la cuenta en armonía. (México). El angelito.
- Guadarrama Brito Baltazar. (2023). El códice Boturini o tira de la peregrinación. (México). Fondo de Cultura Económica.
- Huizinga Johan. (2007) Homo Ludens, Eugenio Imaz Trad. (Madrid). El libro de bolsillo Historia Alianza Editorial (Obra original publicada en 1972).
- Horcasitas Fernando. (1974). El teatro náhuatl épocas novohispanas y modernas. (México). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jiménez Moreno Wigberto, "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica", Esplendor del México Antiguo. (México). Centro de Investigaciones Antropológicas, 1959, t. II, p. 1054.
- Larios Shaday. (2018). Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil. (México). Paso de gato.
- León Portilla Miguel. (2004). Evolución cultural de Mesoamérica. (México). Universidad Nacional Autónoma de México. El colegio Nacional.
- León Portilla M. (2019). Teatro Náhuatl: Prehispánico, colonial y moderno. (México). El colegio Nacional.
- León Portilla M. (2019). Teatro Náhuatl: Prehispánico, colonial y moderno. (México). El colegio Nacional.
- León Portilla M. (2001). Obras Históricas Tomo I. Época prehispánica. (México). Universidad Nacional Autónoma de México.
- León Portilla Miguel. (2006). La filosofía náhuatl. (México). Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original escrita en 1956).
- León Portilla M. (2003). Visión de los vencidos. (México). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Montana A. (2016). Ditirambo [Archivo Word]. Scribd. <https://es.scribd.com/doc/315589892/Ditirambo>
- Pavis Patrice. (1998) Diccionario de Teatro, Jaume Melendre Trad. (España) Paidós

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>.
- Sabido Miguel. (2014). Teatro sagrado Los “coloquios” de México. (México) Siglo veintiuno.
- Sánchez José Antonio. (2010). El teatro en el campo expandido. Quaderns portatils.
- Sahagún Fray Bernardino. (1938). Historia General de las cosas de la Nueva España. (México). Pedro Robredo.
- Schechner Richard. (2012). Estudios de la representación, Rafael Segovia Albán Trad. (México). Fondo de Cultura Económica (Obra original publicada en 2002)
- Sistema de información cultural. (2020). Náhuatl. Gobierno del Estado de México. http://sic.gob.mx/ficha.php?table=inali_li&table_id=5.
- Tena Rafael. (2012). La religión mexicana. (México). Instituto Nacional de Antropología e Historia. (Obra original publicada en 1936).
- Toriz Proenza Martha J. (2011). Teatralidad y poder en el México antiguo. (México) Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Turner, Victor. (1988) El proceso ritual. Beatriz García Rios, Trad. (Nueva York). Taurus (Obra original publicada en 1969).
- Turner, Victor. (1988) El proceso ritual. Beatriz García Rios, Trad. (Nueva York). Taurus (Obra original publicada en 1969).