

Teatro Evangelizador: memoria, repertorios y prácticas culturales en México hacia el siglo XVI. (Actos en/de transferencia)

Carlos Dimeo
ATH Akademia Techniczno-Humanistyczna de Bielsko-Biała

(Así vino a perecer Huexotzinco)
Estoy embriagado,
Está embriagado mi corazón:
Se yergue la aurora,
Ya canta el ave zaguán,
Sobre el vallado de escudos,
Sobre el vallado de dardos.

[CANTO DE NEZAHUALPILLI.]
(Fragmento del poema Azteca, s. XV)

1. ACTOS DE/EN TRANSFERENCIA

Teatralidades, espectáculo y experiencias religiosas son las minas y las fuentes de nuestra memoria, de los repertorios y de las prácticas culturales que nos persiguen desde tiempos de la colonización. Un cuerpo no sucinto de representaciones teatrales y parateatrales a partir de las cuales se instalaron una serie de formas y mecanismos con el objeto de que se diera un proceso de transcul-

turación el cual prontamente adquirió una fuerza de onda expansiva sobre nuestro continente. En especial si nos referimos al primer periodo de la conquista española. De manera que el teatro sirvió para dar cuenta y explicar, cómo se efectuaron y se realizaron estos procesos, así como también de cuál manera se ejecutaron ciertos actos en (y) de transferencia en todos los operadores identitarios y culturales de la época. En este sentido podemos afirmar que todo teatro es una manera de resignificación de la cultura y la teatralidad que conlleva cada época teatral así lo confirma. Ya que las primeras son cónsonas con las segundas; escenificación, escena, puesta en práctica de los hechos escénicos parecen responder igualmente a criterios políticos, ideológicos y culturales. El teatro tal como lo define Diana Taylor es: “*Spectacle, I agree with Guy Debord, is not an image but a series of social relations mediated by images*”¹.

Todo espectáculo significa en tanto éste mismo, una reconfiguración de los diferentes sistemas de «narración» y de «renarración»² que se ciernen sobre las ideas, la política, la vida, etc.; por lo tanto en principio tiene implicancias que se colocan tanto en el orden de lo comunicacional, así como también en las estructuras de formación de una «falsa conciencia»³, puesto que todo teatro es en sí una forma de ideología, es decir aquella que atribuye y representa, asegura un nuevo mundo que subyace no sólo en el «espíritu» de los hombres, sino también en su creencia sobre algo posterior. En términos lacanianos, el teatro siempre será una interrogación sobre el «sujeto deseante»⁴, sobre el ello, el súper-ego y el ego, y como consecuencia de todas estas interrogantes una al menos tendrá que ver con la construcción de un “saber”.

A partir de allí se producen dos interrogantes, una de ellas está referida a los términos interpuestos entre “Las palabras y las cosas”⁵ tal como lo explica Foucault cuando afirma: «el lenguaje en cuanto tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas, como enlace indispensable entre la representación y los seres [...]»⁶. Y el teatro novohispano del siglo XVI se convirtió en una fuente representacional en tanto los objetos y sus contenidos encontraron también un cierto punto de encuentro con los seres. Aún más, el teatro desarrollado durante este periodo significó mucho más que un recurso de los cuerpos estéticos, de cuerpos que se buscaban unos a otros con la figura de un reconocerse. En realidad, la conquista política, cultural, militar de España sobre la mayor parte de

¹ DIANA TAYLOR 2003: 50.

² HERMANN HERLINGHAUS 2004.

³ Según la definición que nos ofrece Marx en: Karl Marx. *Miseria de la filosofía: respuesta a la «Filosofía de la Miseria» del señor Proudhon*. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1896.

⁴ LACAN 1978.

⁵ FOUCAULT 1982.

⁶ FOUCAULT 1982: 8.

América no significó la constitución de un reconocimiento a la diferencia, sino la destrucción de un otro mundo que resultaba imposible para el pensamiento español de la época comprenderlo. Fue también la fragancia de una operación sistemática de control y ejercicio de la comunicación y sus poderes, que quedaba subyacente todavía en el inconsciente de los franciscanos, inclusive dominicos, jesuitas y en general de los religiosos que impusieron en muchísimas ocasiones a sangre y garrote el proyecto cultural de la España colonial. Visto desde esta perspectiva es imprescindible mirar el asunto desde otro ángulo; en este sentido Horcasitas apunta:

Cuando el cristianismo, desde el siglo primero hasta el décimo, se fue difundiendo del oriente del Mediterráneo hacia occidente [...] y hacia el norte [...] los misioneros utilizaron varios sistemas para ganarse adeptos: la predicación, la lectura de los Evangelios, el ejemplo personal, la incorporación de elementos religiosos locales ya existentes – hasta se utilizó la misma fuerza física –. Sin embargo, no sé de un caso en que el teatro haya servido de arma para el proselitismo. El drama que existió en Europa durante la Edad Media no tenía el fin de convertir a tribus paganas, sino de reforzar la fe de pueblos que ya habían sido cristianos durante muchas generaciones⁷.

Desde lo que intentamos plantear, aquí subyace a nuestro juicio una de las primeras omisiones de la nota de Horcasitas, no intencionales quizá; y es que, en la Europa del Mediterráneo, toda la fuerza sobre la carga de ese imaginario ya funcionaba perfectamente bien mucho antes de que el teatro pudiera ingresar en el fuero de aquellos dominios. Digamos que la fe era “una máquina bien aceiteada” de control y orden político e ideológico. Además, todavía muy entrada en la Europa renacentista, diferentes órdenes clericales ejercían mucha fuerza de poder. En cambio, y por ende totalmente al contrario del ejemplo europeo, en el contexto hispanoamericano, los españoles y la conquista tuvieron inevitablemente la necesidad y obligación de configurar y modelar un nuevo «mapa» religioso con el objeto de desarrollar su empresa ideológica en tanto la necesitaba con urgencia la colonización. Como se observa, todo ello con el fin de cubrir sistema y orden de manera que la colonización no sólo se sustentara sobre la base de una ocupación territorial y de un poder militar, sino también de un poder cultural y por ende un cuerpo de transferencia de saberes. Para los miembros del clero de aquel momento, fue el objetivo del ejercicio de una ley⁸, aquella que se autoregiría en el marco del poder de la fe. Por supuesto, para el mundo «indio» esta fe se convertiría en lo que simbólicamente podemos llamar

⁷ FERNANDO HORCASITAS 1975:17–18.

⁸ En el sentido que Lacan lo define desde el psicoanálisis en el trabajo de Franck Chaumon. *La ley, el sujeto y el goce: Lacan y el campo jurídico*. Buenos Aires: Nueva visión, 2005.

como: la voz del padre. Voz que se afirma plenamente presente en Europa, pero totalmente ausente en el mundo indígena. Así surgió la consunción de un saber indígena, a la vez incomprensible para el mundo conquistador y uno que trata de instalar el férreo acero de la conquista. Ahora bien, es este el punto que parece generar la piedra fundacional del porqué surgiría la imperiosa necesidad de crear un teatro «evangelizador». En este sentido, lo que nos asegura Mónica Ruiz Bañuls en su artículo «*El huehuetlatolli: como discurso sincrético en el proceso evangelizador novohispano el siglo XVI*», reafirma la presencia de un teatro propagandístico, didáctico, moralizante, etc. Veamos lo que apunta:

Toda la empresa misional de los religiosos que llegaron a Nueva España tras los pasos de Cortés se planteó con “*el doble objetivo de extirpar la idolatría y convencer al indígena para la aceptación de la fe cristiana*”⁹ y, a continuación, insertarlo plenamente en la nueva religiosidad a través de la catequesis y la práctica sacramental. Sin embargo, los naturales se negarían durante años a escuchar los sermones de los religiosos. Fue Fray Pedro de Gante, quien encontró una solución para darse a entender con los naturales [...] Se iba a iniciar de este modo la mezcla de teatralidad indígena y doctrina cristiana que caracterizaría todo el teatro evangelizador de las primeras décadas del siglo XVI, convirtiéndose a la vez la tradición teatral y retórica náhuatl en elementos determinantes en la conformación del drama misionero en Nueva España durante las primeras décadas de la Colonia. El esfuerzo de adaptación al nuevo contexto americano que realizaron los religiosos franciscanos al componer estas obras implicó una importante presencia de referentes culturales indígenas que abarcaron, además de la lengua, diversos elementos de la puesta en escena e incluso del mismo contenido de estas piezas teatrales, aspecto que se llevó a cabo sobre todo gracias al aprovechamiento de un género literario prehispánico no teatral: el *huehuetlatolli*.¹⁰

Beatriz Aracil Varón en su trabajo «Teatro evangelizador y poder colonial en México»¹¹ apunta que al menos la intencionalidad del clero al utilizar un teatro evangelizador fue en primer lugar: convertir la representación escénica en un medio, un instrumento de difusión masiva del mensaje bíblico, pero y ante todo crear la base para generar un instrumento de adoctrinamiento que fuera lo más eficaz posible frente a sus objetivos, particularmente no religiosos sino más bien políticos, a través de los cuales se llevaría a cabo la transmisión del mensaje de la conquista. Tal como apuntan los estudios de investigadores como Horcasitas, Aracil Varón o Martha Toriz entre otros; los frailes franciscanos en contra de la marcada postura ortodoxa de la orden mendicante de los domini-

⁹ Las cursivas son nuestras.

¹⁰ BAÑULS 2011.

¹¹ VARÓN 2008: 220–234.

cos entendieron que el teatro les permitiría hallar un punto de «comunicación» y de «encuentro» entre conquistador e indígena. Por otro lado, debido a la marcada tendencia que tuvieron las etnias a la realización de festividades, cantos o bailes, los franciscanos asumieron que el teatro les abriría un amplio espacio para plantearse y consolidarse ideológicamente. En tal sentido que lo que inicialmente nos anuncia Aracil Varón: «[a]quel teatro representado por los indígenas en su propia lengua bajo la tutela de los frailes asumió [...] transmitir determinados planteamientos ideológico-políticos relacionados sobre todo con el problema de la conquista y su influencia en la posterior organización del poder colonial»¹².

Así, con el objeto de hacer un balance en torno a los métodos de organización cultural e ideológica que se planteó la colonización, se llevan a cabo dos objetivos imprescindibles a entender: por un lado analizar el efecto de producción que tendrían esas representaciones escénicas de los hechos bíblicos, la catequesis y que ahora se volcarían necesariamente a la lengua náhuatl para hacerlas más «efectivas» en el sentido comunicacional de su objeto, y por otro lugar, hacer perdurar el avance y despliegue de la empresa cultural que arraigó la conquista como objeto de su «deseo» ulterior, es decir; no sólo la dominación por vía efectiva del cuerpo, sino también del pensamiento. Por supuesto que tan ardua tarea de representación debería obligatoriamente estar acompañada de su respectivo texto, el cual finalmente sería necesario traducir a la lengua indígena para que cumpliera con sus objetivos a cabalidad. Efectivamente, tal como nos lo afirma Martha Toriz en su artículo “El teatro de evangelización”¹³: «La Orden franciscana revestía características tales que sus miembros estaban convencidos de realizar una tarea evangelizadora en lengua náhuatl y por un medio que lograra *convover a los nativos: la representación en vivo de pasajes del Evangelio*»¹⁴. Y si «[...] los frailes [...] creyeron que el castellano, por su carácter y estructura, era muy diferente de las lenguas indígenas y que difícilmente podría ser asimilado por la mayoría de los indios, en particular ya adultos»¹⁵, pues entonces obviamente llevarlos a la lengua primera era una vasta empresa que conculcaba con las pretensiones más íntimas de una parte del parecer español; en conclusión hacer del «indio» un hombre adecuado y educado para aceptar a la regencia y dominación española como único bastión de su existencia. El teatro pues surgiría así como un medio de propaganda y de política. Visto de esta manera es para nosotros el mismo sentido con aquel que Erwin Piscator nos definió una nueva cosmovisión de los sistemas escénicos, para quién: «lo

¹² VARÓN 2008: 221.

¹³ PROENZA: 2010

¹⁴ Las cursivas son nuestras; Proenza, 2010: 1

¹⁵ RICARD citado por TORIZ en: PROENZA 1986: 39.

formal no es más que un medio de expresión de una determinada actitud espiritual»¹⁶. Y en este sentido podríamos afirmar que para los franciscanos, lo formal escénico fue exactamente eso: un medio que se evidenciaba recursivo de su «actitud espiritual». Aún más podemos agregar lo que nos plantea Germán Viveros cuando afirma:

La actividad escénica novohispana, de esencia europeizante, surgió hacia fines del primer tercio del siglo XVI, por medio de la dramaturgia cultivada por los franciscanos para evangelizar a los indios apenas introducidos en el cristianismo. Se trató pues, de una teatralidad didáctico-religiosa, que en esencia no pretendió ofrecer un espectáculo por sí mismo ni mucho menos con un propósito estético-literario, aunque en ocasiones y marginalmente la tramoya franciscana haya derivado hacia el atractivo visual [...]

Viéndolo pues desde este enfoque y tomándolo en el sentido de construcciones y representaciones culturales, lo que propone Luis Quevedo en su artículo: «Comunicación de las instituciones culturales»¹⁷ refiriéndose expresamente al tema de la «comunicación institucional» nos lleva a pensar que en el fondo resulta quedar bastante claro cuál era el sentido que debía adoptar la realidad clerical en el siglo XVI, en especial si querían hacer de su orden una plataforma de cristianización y evangelización, y como tal también de ideologización. Puesto que uno de los principios básicos de toda comunicación institucional está referido al soporte o medio a través de los cuales articulamos todo proyecto cultural, toda gestión comunicacional de cualquier proyecto en sí convoca inevitablemente a su medio de transmisión. En este sentido, para aquellos religiosos que se habían instalado en el mundo novohispano, colocaban de manifiesto estos medios en sus dos formas más poderosas y efectivas: la lengua (en especial a través de las traducciones hechas de los textos) y por supuesto en segunda instancia usando al teatro como poderoso andamiaje de «transporte» visual y auditivo para vehicular la historia religiosa del cristianismo. Es en este particular que podemos afirmar que lo planteado por Luis Alberto Quevedo se ajusta a nuestra tesis ya que tal como en su texto explica:

Un tema importante de la comunicación en general es distinguir *los soportes de la comunicación de los contenidos de la comunicación*. [...] Pero muchas veces olvidamos que los soportes también comunican. Solemos preocuparnos mucho más por definir los contenidos y no pensar en los instrumentos y los canales de comunicación. *Sin embargo la dinámica entre los contenidos y los soportes es muy importante*. Los soportes comunican en sí mismos, producen una impresión también. Es como la

¹⁶ PISCATOR 1976: 104.

¹⁷ QUEVEDO 2010.

tarjeta de presentación personal, hay algunas tarjetas que impresionan y que me hablan de la persona que me la entrega¹⁸.

La puesta en práctica de cierta producción de sentido, y ciertas prácticas de significado auguradas en la nota de Quevedo, nos anuncia que en muchas ocasiones priman más ciertos soportes de comunicación antes que contenidos. Quevedo nos trae a colación un replanteo de la fórmula que ya apoyaba McLuhan y el cual a su vez nos lleva directamente por el sendero de: «el medio es el mensaje». En consecuencia, puesto que: «“el medio es el mensaje” porque es el medio el que modela y controla la escala y forma de las asociaciones y trabajo humanos [...]»¹⁹, por ello también el teatro se transforma en un «administrículo» de uso más que en lo que gesta su propio universo territorial, la teatralidad. La teatralidad que ejerció el teatro novohispano está formada más bien por una presentación que podríamos calificar mediadora entre los conquistadores y sus espectadores-actores, los indígenas. Es decir, que los franciscanos abandonaron lo que en el teatro es propiamente escénico, y lo transformaron en un arma de elevación ideológica. No obstante, deberíamos hacernos todavía algunas preguntas que parece esencial plantearnos: ¿Fueron importantes los contenidos en el teatro novohispano? Efectivamente sí, pero para los clérigos estaba más que claro cuál era la intención y lo que deseaban comunicar de esos contenidos, por lo tanto la barrera, la distancia estaba sentada precisamente sobre la base de los soportes. Como el teatro podría resultar un mecanismo efectivo, porque las “etnias” tenían ciertos actos representados en distintas formas de “actuación”, eso establecía un primer y amplio puente de comunicación.

El segundo elemento más importante fue que, llegado el momento, las representaciones estuvieron a cargo de los indígenas mismos, porque estos obviamente conocían su lengua mucho mejor que los sacerdotes, y con ello podría asimilarse más rápidamente un gran proceso de identificación entre espectador y representador²⁰. Miguel León Portilla o Fernando de Horcasitas entre muchos otros, elaboran registros que podemos considerar bastante particulares y relacionarlos con este tema del soporte que se halla dentro de un proceso de gestión comunicacional. Así nos lo refiere Portilla:

¹⁸ Las cursivas son nuestras. QUEVEDO 2010: 10.

¹⁹ McLuhan 1996: 31.

²⁰ No decimos aquí actor, porque pensamos que estos no fueron actores en sentido estricto de la palabra, ni siquiera aún si la tomáramos en consideración más libérrima de su definición. Antes bien, que clasificarlos como actores podemos llamarlos «representadores de oficio» quienes inclusive fueron educados en el arte de la confección de vestuarios, interpretación de textos, música, etc. Tal como lo explica Germán Riveros, los franciscanos usaban toda suerte de accesorios necesarios, inclusive animales si así lo necesitasen. Para la mención de Riveros véase: RIVEROS 2004: 45.

Pero además de todos esos libros indígenas, el rescate llevado a cabo por sabios nativos y frailes humanistas abarcó muchos textos preservados por tradición oral. En la etapa prehispánica la educación en los calmécac (los centros donde se preparaban principalmente los pipiltin), incluía la memorización sistemática de una amplia gama de textos. [...] muchos de los textos que ellos conocían se transcribieran en la misma lengua náhuatl, valiéndose ya del alfabeto latino. En algunos casos tal tarea fue realizada por los mismos indígenas que recordaban esos textos²¹.

El Renacimiento europeo fue un proceso fecundo en nuevas ideas y experiencias; y que en cierta forma podríamos decir de apertura hacia nuevas conquistas, aunque ello significara instaurar un mundo hecho a imagen y semejanza de los propios conquistadores. Dos referencias de Octavio Paz lo aclaran perfectamente, la primera de ellas explica: «[l]as colonias alcanzaron en poco tiempo una complejidad y perfección que contrasta con el lento desarrollo de las fundadas por otros países»²². Para nosotros esto significa que comprendieron perfectamente las formas como vehicular y desarrollar su propia cultura; y la segunda expresa lo siguiente: «[l]a previa existencia de sociedades estables y maduras facilitó, sin duda, la tarea de los españoles, pero es evidente la voluntad hispana de crear un mundo a su imagen»²³. Pues, desde aquí a su vez se enlaza con la propuesta de Carlos Moreno sobre los temas centrales del patrimonio: «El patrimonio cultural en su materialidad, es el soporte de un mensaje espiritual que trascendió a su momento histórico»²⁴. Los textos teatralizados son la materialidad de aquello que otrora fuera soporte, como hemos dicho, puramente “espiritual”, lo que estaba en el espíritu de los españoles tiene muchas concreciones y representaciones o soportes materiales, aparte de estos textos la fe religiosa y cristiana y por supuesto la lengua.

2. EJES DE LA TRANSMISIÓN / TRANSFORMACIÓN / TRANSCULTURACIÓN CULTURAL

En relación con los actos performativos tenemos el acto de dar nombre, otorgar nombre a los modos de representaciones es un tema propio de la cultura. La cuestión radica en que estos «nombres» han sido derivados del pensamiento de la modernidad y de su historia cultural, y además de las ideologías dominantes y dominadoras que han construido modelos (derruyendo otros) por

²¹ PORTILLA 1978: 24.

²² PAZ 1967: 90.

²³ PAZ 1967: 90.

²⁴ MORENO 2010.

vía generalmente de la imposición ideológica-cultural o de los procesos de transculturación. Para nuestro planteamiento cierta construcción de pensamiento como historia cultural y transposición de valores, nos remite directamente a la idea de «transplante» o de «hipóstasis cultural»²⁵. El problema planteado en este aspecto se define de esta manera, a partir de la pregunta: ¿Cómo se ha creado este poderoso proceso deconstructivo? La cuestión no es sólo un tema de orden filosófico, también se desplaza a los campos de la producción de sentido y prácticas de significado. Aquí intentamos entonces desentramar cuáles fueron los órdenes culturales y los ejes de transmisión, transformación y transculturación que operaron durante la colonia, específicamente a través de las representaciones franciscanas en lengua náhuatl hechas durante el siglo XVI.

Quisiera sugerir dos modos de conceptualización de los métodos a partir de los cuales podríamos interpretar esta forma de construcción de la comunicación y proyección de las culturas en el marco del teatro novohispano desarrollado durante el siglo XVI. Los franciscanos habrían instituido no sólo un nuevo modelo cultural e ideológico, sino también construcción de identidades, narraciones, «fuerzas», «energías» que fluyeron entre los indígenas y que proyectaron otro mundo y otro pensamiento. De esta manera, ambos modos de conceptualización derivan de la tesis de Herlinghaus, a partir de su libro *Renarración y descentramiento: mapas alternativos de la imaginación en América Latina*²⁶. Lo que se pone en juego sería lo siguiente: «Hacer estudios culturales implica a mi juicio insertarse en la historicidad política de los conceptos. La historización conceptual es un arma crítica y no debe ser descartada como mero asunto de historiadores»²⁷, y más adelante agrega: «sugiero distinguir, en un sentido epistemológico, entre, ‘discurso’ y ‘narración’. Me refiero a dos conceptos claves cuya jerarquización moderna se expresa, dicho con Lyotard, en la marginalización de un saber narrativo por las formaciones discursivas establecidas como saber científico o explicativo. Según la razón dualista los ‘saberes narrativos’ se superan en el proceso de especialización y autonomización del conocimiento»²⁸.

El teatro, por supuesto, está constituido más que por saberes científicos, por formas narrativas y metanarrativas, las cuales inspiran los modelos definidos por Herlinghaus. Allí partiendo de la base de este teatro “evangelizador” se plantean conflictos y puestas en juego de discursos que nos remiten a la construcción de estas memorias, de los repertorios y de prácticas culturales y comunicacionales que se han dado históricamente en América Latina. Una de

²⁵ BAUDRILLARD 1993.

²⁶ HERLINGHAUS 2000.

²⁷ HERLINGHAUS 2000: 40.

²⁸ HERLINGHAUS 2000: 40.

esas formas que se plantearon los franciscanos también puso en práctica una de las bases de todo proceso de gestión comunicacional, puesto que tenían claro que la estrategia de «invasión» cultural exigía un primer proceso de asimilación, esto era parecerse al otro, camuflarse, para posteriormente convertirlo a un «como yo» (en palabras de Herlinghaus diríamos narrar y reparar), y los franciscanos con su teatro frecuentaron (inconscientemente) este modelo; en el texto presentado en los documentos del postgrado por Luciana Grandi, «Comunicación, reputación y responsabilidad»²⁹, se puede leer:

Según Gibnicow, una institución cultural debe tener muy claro a qué tipo o tipos distintos de público se dirige y en función de eso elaborar y poner en marcha un plan estratégico de comunicación dirigido a esos públicos. “Claramente lo que primero construye “buena imagen” es la programación, la calidad de los contenidos. Luego, saber cómo y dónde comunicarlos, con qué medios asociarse y con cuáles no. En museos de arte, Malba tiene muy buena imagen. Su edificio, su colección, sus exposiciones temporarias, su tienda, su restaurante, su programación de cine, todo esto ha hecho que la gente vea con buenos ojos este emprendimiento que goza de gran prestigio entre la comunidad. Creo que este es el mejor ejemplo de los últimos años en la Argentina, donde se ha profesionalizado la gestión cultural mirando modelos internacionales. Pedirle a una persona que te nombre un museo al azar y que te conteste “Malba” no es poca cosa. Haber logrado eso en 9 años es impresionante³⁰.

Sobre la base de todo esto se apoya parte de nuestra tesis, la que además se sustenta sobre los trabajos de investigación que realizara Fernando Horcasitas y en base a los textos traducidos por los franciscanos para la catequesis llevada a través del teatro Náhuatl³¹ donde apunta cuál fue la fuente primordial por la que, y a través de ella, los franciscanos pusieron en marcha esta compleja campaña. Comprenderlo para el mundo religioso supuso un cambio cuantioso y poderoso; motivo entonces que justificó todo el proyecto intelectual y cultural desarrollado. Tanto la traducción como la formación a través de los textos reescritos por los frailes; en este libro Horcasitas nos abre la experiencia y nos la clarifica:

El primero fue escrito por fray Blas de la Torre por el año 1650. En Cholula eran re-presentados los neixcuitiles los domingos de cuaresma; “para que conmoviesen a los otros e indujesen al arrepentimiento de sus culpas y hacer o incitar las devociones que ellos se representaban, según la cabalidad o caso de dicho neixcuitiles, caso necesarísimo al indio, que

²⁹ LUCIANA 2010.

³⁰ LUCIANA 2010.

³¹ HORCASITAS 1975.

sólo se mueve por los ejemplos, especialmente de representaciones. Aquí eran traídos como por fuerza a la doctrina y misa, en especial al cholulteco, menos estable que otros y más orgullosos que ninguno, en que se reconoce la dificultad y trabajo que costaría aquí a los fundadores asentar el evangelio [...] Esto (el teatro) instituyeron los primitivos padres, porque como los naturales no tienen más entendimiento que los ojos, les ponen a la vista los misterios para que queden en la fe más firmes [...]»³².

Estamos ante el primer gran eje de transmisión de la cultura. A lo que aspiraban los franciscanos era a que las formas de transmisión de poder y de la cultura, se forjaran en el pensamiento de las etnias. De esta manera lograr una poderosísima efectividad del proyecto y la campaña colonial. Por ello a partir de ese momento no hubo casi oposición, casi resistencia de parte del mundo indígena frente a la puesta en marcha del proyecto ideológico del imperio. Y más bien al contrario de lo que podríamos pensar, no se generó un proceso de lucha contracultural, sino que se asentó este proceso de asimilación de la “cultura grande”, de la cultura dominadora, de la cultura hegemónica. Hegemonías que lograron desplazar y descolocar a la otra cultura. A la vez la robustez del mundo Azteca proveyó a los clérigos y a los colonizadores de una vía fuerte para reafirmar su conquista y la de sus luchas.

2.1. TEATRALIDAD Y ENCUENTRO: FORMAS DE REPRESENTACIÓN Y EVANGELIZACIÓN (PROCESOS DE TRANSMISIÓN DE LA CULTURA)

La intención inicial de este trabajo tiene un punto de partida que pareciera difuso a la luz de las dinámicas culturales y sus prácticas contemporáneas. Ese punto de fuga, esa retirada del pensamiento no es inocua frente a nuestros ojos; digamos que; no es casual y además, ha pasado a ubicarse en un lugar tan recóndito de nuestro «espíritu» que esa memoria colectiva (en el sentido de Levi Strauss, Agamben; et. al.) resulta ya totalmente incomprensible e inabarcable. Digamos que, por lo menos, yace en el sustrato más profundo y puro del inconsciente, se convierte en una «criptomnesia»³³. No por ello, este concepto que ahonda en el nuevo proyecto estético posmoderno de los estudios de la «cultura de la comunicación», no se activa en el imaginario colectivo de las prácticas culturales contemporáneas y también en lo que se refiere a toda la

³² Ambas citas pertenecen al texto de Fernando Horcasitas en: HORCASITAS 1975: 79. A su vez resulta necesario destacar que Horcasitas cita allí mismo a Francisco De la Maza en: DE LA MAZA. 1964:5-21.

³³ JUNG 1974.

América Hispánica. Precisamente allí está nuestro eje central, es asentar que: la producción cultural de la hispanización consistió en construir en cierto modo el tejido, el proceso hacia el cual las etnias se podrían evangelizar, en este caso usando como medio el teatro; pero que a la postre fueron sin lugar a dudas una abigarrada experiencia comunicacional, cultural. Y un proceso, por supuesto en lo que atañe a cualquier proceso de gestión de la comunicación, que forjó una cantera fecunda para la construcción del poder colonial y los objetivos ideológicos que el imperio español de entonces se había trazado. Y esto se sucedió no solamente por una vía, sino por dos o más, puesto que en los siglos XVII y XVIII se desarrollaron, ahora sí efectivamente, en el México ya evangelizado, una fuerte industria teatral. En sí, que durante el siglo XVI, avistamos a un nuevo modo de pensamiento, a un otro nuevo proyecto cultural, a una nueva geografía comunicacional a partir de la cual se gestó en los «indios» el trazo de imperativo categórico³⁴ que dejó el proyecto hispánico y que tendría su caudal ideológico en manos del poder eclesiástico, como sustrato psíquico de una época. Bien nos lo reafirma el título del cuadro de Francisco de Goya: «la letra con sangre entra». Volviendo al texto de Riveros, en su introducción presenta algunos de los detalles que impulsaron esta gran industria cultural de los franciscanos, Riveros apunta lo siguiente:

La actividad escénica novohispana, de esencia europeizante, surgió hacia fines del primer tercio del siglo XVI, por medio de la dramaturgia cultivada por los franciscanos para evangelizar a los indios apenas introducidos en el cristianismo. Se trató, pues, de una teatralidad didáctico-religiosa, que en esencia no pretendió ofrecer un espectáculo por sí mismo ni mucho menos con un propósito estético-literario, aunque en ocasiones y marginalmente la tramoya franciscana haya derivado hacia el atractivo visual, a través de elementos de la naturaleza (animales vivos y vegetación), del vestuario colorido y de la utilización de fuegos artificiales, todo ello con el afán de atraer indígenas que eran objeto de evangelización. No obstante, el teatro franciscano en ningún momento perdió su idiosincrasia sacra y formadora de indígenas cristianizables, que, por otra parte, intervenían fundamental y directamente en la creación teatral, como actores, músicos, danzantes o escenógrafos, además de ocuparse tal vez de la traducción, redacción o revisión de los textos en náhuatl, que resultaban imprescindibles para satisfacer la intención evangelizadora³⁵.

Tratar de enlazar las ideas que proyectaron los franciscanos y tantos otros a través de su, poco estudiado, «teatro evangelizador», junto a las nociones sobre comunicación de la cultura que dominan hoy, en sobre lo que son y a lo

³⁴ KANT 1998.

³⁵ RIVEROS 2004: 45.

que apuntan las industrias culturales, pareciera de suyo en primera instancia, incongruente o fuera de lugar. Toda vez que durante el siglo XVI no pudiéramos haber afirmado que la noción de «industria» funcionara como una categoría, que es lo que si se reafirma en nuestros tiempos, de todas formas la «empresa franciscana» llegó a convertirse en ello. Efectivamente, si tratáramos de aclarar la suerte de efecto que hubiera producido imaginar a los franciscanos definiendo, o planificando su proceso de gestión cultural o de transculturación estaríamos obviamente ante una excursus. No fue pensado en tal forma, pero en eso se convirtió.

Es importante destacar que el proyecto de evangelización no fue en sí lo que desarrolló esta «industria cultural», sino su fin último; es decir, el objetivo ideológico-político que esta se trazó. Sin embargo, los franciscanos pronto se dieron cuenta que eso no funcionaría sin algún elemento que motorizara tal objetivo. Durante la Edad Media la representación de un teatro sacro se desplegó por toda Europa, como ya reafirmaremos anteriormente, pero no con el mismo sentido que el que se realizó en el antiguo México, de allí surge la posibilidad de que en efecto el teatro mismo fuera la maquinaria pesada de aquel proyecto religioso, cultural y político. Tal como lo plantea Octavio Paz: «Es muy fácil reír de la pretensión ultraterrena de la sociedad colonial. Y más fácil aún denunciarla como una forma vacía, destinada a encubrir los abusos de los conquistadores o a justificarlos ante sí mismos y ante sus víctimas»³⁶. De esta manera, el proyecto de la conquista no vino solo, no fue una máscara de otro proyecto, fue la marca de la fe y de las creencias del reinado de Carlos V, pero también de otra de las grandes industrias culturales de occidente, el Renacimiento.

Como lo leeremos a través de Horcasitas, en el teatro europeo, y más específicamente durante la realización de los dramas litúrgicos que se presentaron en la Europa entre el siglo X y el siglo XIV, nunca estos espectáculos se trazaron objetivos de carácter didáctico. De manera que la referencia franciscana no se debe, digamos, a esta influencia. Pero el sólo hecho de que se emprendiera una empresa de tal tamaño y que se pensara al teatro como el medio, el vehículo de este *bildung*³⁷, de esta formación es ya de cuajo, un proyecto de «imagi-

³⁶ PAZ 1990: 90.

³⁷ Heidegger nos da la definición de Bildung de la siguiente forma: “Bildung” tiene un doble significado: es, una vez, un dar forma en el sentido de una acuñación que va desarrollándose. Pero este “dar forma”, “da forma”, es decir, impone su sello, por la conformidad anticipada con un aspecto regulador, el que, por eso mismo, se llama paradigma (o sea modelo pro-puesto, puesto al frente). “Bildung” es acuñación, especialmente, y acompañamiento mediante una imagen. La esencia opuesta a la *paideia* es la *apaideusia*, la falta de conformación, la incultura. En ella no ha surgido ni el desarrollo de la actitud fundamental, ni ha sido propuesto el paradigma regulador. Véase en: HEIDEGGER 1974: 273.

nación sociológica»³⁸ para la construcción y la definición de una industria y por supuesto en el sentido que Horkheimer y Adorno, otorgan a la categoría de una industria cultural.

La minimización de las fuerzas productivas, por el poder desarrollado a través de las fuerzas intelectivas (mal llamadas nuevas tecnologías de la información) apuntaron históricamente a minimizar algunas categorías, y a elevar otras. Una de ellas por supuesto fue la de «industria» y sucesivamente, y en consecuencia, la de «industria cultural». El punto de quiebre y de inflexión de este paso (industria como lugar de manufactura de un producto artesanal a industria como centro de recepción de los órdenes de la cultura y sus productos o producciones) está alojado en el quiebre del sistema fordista³⁹, puesto que a partir de allí todo ha pasado al lugar débil del pensamiento, y como consecuencia de ello la cuestión de la construcción, apropiación, dispersión y/o difusión del «conocimiento» tuvo su desplome. Estoy plenamente seguro (y me permito decirlo en primera persona) que los franciscanos de aquel tiempo, en absoluto pensaban en torno a la noción o categoría de «industria», y mucho menos en una categoría más aún de la contemporaneidad liminal entre modernidad y posmodernidad. No obstante, pareciera irrefutable decir que no lo fue, o que no lo haya sido. Evidentemente las obras de teatro presentadas no respondían a un mecanismo que les permitiera basarse en un modelo de producción en serie, ni tampoco en la elaboración industrializada de un objeto de creación. La tecnología, las formas de vida, el espíritu de la época no tenía ni la más mínima noción de aquello. De tal modo el concepto es irrevocable, pero el fin hallado con las obras representadas abandona (a guisa de sus proyectos, fueran religiosos, ideológicos y/o políticos) su perspectiva meramente artesanal y pretende en una sucesiva e imaginaria «cadena de montaje» instalar una suerte de transición y de proceso, de aceleración y estandarización de los recursos, así como de los objetivos que se plantearon. Digamos que como tal lo fue, y que poco se ha dicho sobre esa empresa, que resultó por demás temeraria, pero que dejó los frutos que ellos mismos esperaban. La conquista, la hispanización, fue a la vez una gran industria cultural plagada de una gran cantidad de producción de si-

³⁸ MILLS: 1961.

³⁹ Vicente Safón Cano nos explica que: «Fordismo es la producción en serie en el modelo de cadena de montaje, al utilizar maquinaria con fines especiales y, principalmente, trabajadores no cualificados en una división del trabajo basada en una fragmentación de tareas cada vez mayor. La era fordista se caracteriza por la dominación de los mercados de masas y por bienes estandarizados que se mantienen durante largo tiempo. El fordismo surge de la eficiencia tecnológica de la producción planificada, que se basa en la separación entre concepción y ejecución, y de la eficiencia económica de fábricas de gran escala. El fordismo viene dominado por la lógica económica, la lógica de la ventaja comparativa y del funcionamiento del mercado». Véase esta definición en el texto: SAFÓN CANO 1997: 310.

gnos, mensajes, etc. Otra cosa no hubiera sucedido si el proyecto español sólo hubiera tenido un brazo militar y político, pero no su brazo ideológico, llevado a través de la fe y la religión. Es probable que Carlos V estuviere consciente de ello, y también la iglesia, el clero lo estuvieran, pero lo más importante allí, estriba en que la empresa se llevó a cabo y tenía objetivos muy claros y precisos. Si queremos hacer un acercamiento a este tema hay tres ideas que podemos apuntar, aunque que se suceden por vía “negativa”, por vía “contraria” (es decir, no como pudieran haber sido tratados hoy, sino queriendo por el lado de los conquistadores construir un proceso de transformación cultural y encontrando de otro lado las resistencias necesarias). Estos tres conceptos tomados del texto: «Cultura para la transformación» de Nino Ramella, nos apunta lo siguiente:

Es decir, debemos afrontar nuevos modos de producción, en la que quienes están hoy excluidos ingresen a la construcción de sentido, de valor. Cualquier persona está capacitada para expresarse. El arte no es un patrimonio de los artistas. Y en todo caso, los artistas no son el fin último de las gestiones en cultura. El fin último de toda política pública en materia cultural es la comunidad en su conjunto. Los artistas, tomando esta vez sí el término como lo que corrientemente se valida por sus niveles académicos o de excelencia, son sólo parte de ese conjunto⁴⁰.

Y a partir de este fragmento nos parece importante apuntar varias cosas, en función del proyecto franciscano que, tal como nos deja entrever y afirma Martha Toriz⁴¹, del lado español tampoco encontró en ocasiones muchos adeptos, al contrario sí, muchas resistencias (las de los dominicos, la Santa Inquisición española e inclusive en ocasiones algunas bulas y leyes impuestas por el mismo rey Carlos V).

En el modelo de producción cultural creado y aplicado por los franciscanos catequizar y evangelizar al «indio» fue su gran objetivo. En este sentido lo que se proponían las órdenes se ajusta adecuadamente a aquello que nos plantea Ramella a propósito del desarrollo de la gestión cultural del estado. La primera noción «el arte no es un patrimonio de los artistas»⁴² en el proyecto español este concepto resulta ser más que claro. Si el arte no es un patrimonio de los artistas, mucho menos lo sería de los «indios». Los franciscanos apoyaban fuertemente la idea de que aquellos serían casi personas sin razón, orden ni conocimiento. Y ahora, a nuestro parecer, viene lo más importante, Ramella asegura que el fin último de la cultura no son los artistas, sino la comunidad en sí misma⁴³; de manera que la fuente de este teatro, fue efectivamente la transformación cultural,

⁴⁰ RAMELLA 2010.

⁴¹ PROENZA 1986.

⁴² RAMELLA 2010.

⁴³ RAMELLA 2010.

la transculturación del objeto cultural que se asentaba en las etnias, trasponer un orden, un objeto, nuevo de deseo. Objetos deseados, y a la vez, objetos deseantes diría Deleuze. Los franciscanos a través de su teatro se transformaron en poderosas máquinas del «Saber», del «Padre», de «Ley». Vemos que en su creación y en su necesidad de transmisión cultural, en su afán de proyección y logro, el teatro se convirtió en el arma y en una industria que llegó también a crear y desarrollar escuelas de formación, agrupaciones y otras necesidades para el desarrollo de toda industria cultural. No olvidemos que México y en efecto los aztecas, pero también los mayas, y las diferentes etnias que los agrupaban: toltecas, tlaxcaltecas y mexicas, entre los más y muchos otros, poseían una riqueza cultural de incalculable valor; y aunque pueda sonar una verdad de Perogrullo, no es menos destacarlo aquí, en el sentido de que la industria forjada por los colonizadores para lograr su efectivo desempeño no podía ser menos, no podía estar por debajo o ser inferior a estos niveles; para lo que acordamos entonces que nuestra segunda nota de Ramella se ajusta perfectamente a aquella empresa. Esto es lo que plantea:

La creación artística es siempre subjetiva y es entonces en la subjetividad de quien la realiza donde se encuentra la primera transformación. Es fundamental entender el concepto de protagonismo en la utilización de estas técnicas. El participante no es receptor ni beneficiario. No recibe lo que otro tiene para dar. Construye en su hacer artístico y desarrolla sus capacidades reflexivas, creativas y sociales desde su propia mirada y perspectiva.⁴⁴

Aún y cuando Ramella nos pone en condición de paridad, de identificación de igualdad de unos con otros; artistas, creadores y receptores; no fue el caso del teatro novohispano. Esta condición no «aplicó» en el caso que nos toca. Los clérigos no podían actuar en condición de igualdad de unos frente a otros, su teatro no fue una industria cultural que apuntara precisamente a un proceso de sincretismo cultural, sino muy al contrario a un proceso de transformación total y por ende de transculturación. Efectivamente y como apunta Ramella, toda creación artística es siempre subjetiva, pero aquí lo que entra en juego es precisamente una excesiva carga de subjetivismo, o en otras palabras de subjetividades. ¿Y esto qué significaría? Significa que todo sujeto es en sí una subjetividad y por ende lee el «mundo» a su manera, «*nihil novum sub sole*». En el sentido que nos lo plantea Ramella las etnias, como receptoras y productoras, no tendrían (según el mundo colonizador) nada que dar, pero sí «*debían*»⁴⁵, o fueron obligadas a recibir todo, absolutamente todo, al menos

⁴⁴ RAMELLA 2010.

⁴⁵ Debemos acotar que este «*debían*» es en nuestro caso muy enfático, por ello va en cursivas y entre comillas».

en lo que se refiriera en términos de imposición; a la cultura del conquistador. Según Harold Bloom, esta forma de imposición construye su categoría de «escuela del resentimiento»⁴⁶ puesto que la influencia⁴⁷ (en el sentido que nos lo plantea también Bloom) resulta ser aquí una metáfora constrictora. Sin embargo, no podemos negar que también existió, desde algunos espacios del propio mundo indígena, una política de asimilación y la reafirmación de esta sobre la base de que el teatro podía ser más que una empresa de formación, de «reconstrucción». Volvemos al lema deconstrucción–construcción. Beatriz Aracil Varón lo explica bastante ampliamente y de una forma abierta, inclusive haciendo algunas notas a partir de los textos de Fray Toribio de Benavente, mejor conocido como Motolinía⁴⁸:

La presencia en *La conquista de Jerusalén* de la conflictiva realidad sociopolítica vivida por la élite española durante los primeros años del virreinato fue, a pesar de su importancia, un elemento secundario respecto al verdadero propósito de una representación que sirvió a los franciscanos para exponer su concepción del Imperio español y su propuesta de inserción del indígena en la sociedad colonial como vasallo de la Corona. Que todos los que participaron en el auto fueran, según explicaba Motolinía, “señores y principales” y que en los decisivos momentos que precedían a la batalla final se hiciera referencia a la conquista de México anunciando al ejército náhuatl la intervención de San Hipólito, “en cuyo día los Españoles con vosotros los Tlaxcaltecas ganasteis a México” son circunstancias que indican, además, una adhesión por parte de los indígenas, y más concretamente de la nobleza tlaxcalteca, a esa imagen de “conquistador cristiano” y “fiel vasallo” que se les atribuía en la obra, una imagen que los propios Tlaxcaltecas, apoyados por los frailes franciscanos, difundieron a lo largo de todo el siglo XVI como forma de reclamar determinados privilegios sociales a la Corona española y que tendría su manifestación más explícita en la escenificación de 1585 ante el virrey Villamanrique⁴⁹.

⁴⁶ BLOOM 1995.

⁴⁷ BLOOM 1991.

⁴⁸ Según Ramón Ezquerro: «El franciscano fray Toribio de Benavente, conocido también como «Motolinía» por su vida sencilla y pobre, nació en Benavente (Zamora, España) a finales del siglo XV, y murió en México, después de haber desarrollado una inmensa labor evangelizadora. Fue uno de «los doce apóstoles de México». Su apellido era Paredes; adoptó el de su villa natal en la Orden franciscana y el apodo de Motolinía, «el pobre», con que es más conocido en Nueva España, al oírse llamar así por los indios». Véase en: Ramón Ezquerro. “Toribio Motolinía”. En: *Diccionario de Historia de España*. Ed. por Revista de Occidente. Vol. 2. Madrid – España, 1952, págs. 572–573, pág. 572.

⁴⁹ VARÓN 1998: 228.

Tal como se puede leer, Beatriz Aracil Varón, asegura que el efecto que buscaban encontrar los franciscanos era «exponer su concepción del Imperio español»⁵⁰ y es justamente allí donde reposa nuestra tesis de que la relación que construye toda industria cultural entre emisor y receptor, no es necesariamente de equilibrio entre ambas partes, aunque no necesariamente tampoco tenga por qué no serlo. Hay entonces algunas huellas efectivas de este orden, en la primera parte del trabajo de Aracil Varón, que también fundamentan nuestra tesis de que el teatro evangelizador fue en sumo grado una gran potencia como industria cultural y que además contribuyó a la fuente desarrolladora de un sinnúmero de procederes a efectos propios de sus objetivos, metas, logros y efectividad; y que siguen demostrándose con el avance de los estudios, tal como apunta Aracil Varón; a través de «la evangelización de la población indígena por parte de las órdenes mendicantes [que] excedió con mucho su propósito religioso»⁵¹ y tal como asevera más adelante, donde asienta toda la fuerza con que los franciscanos operaron en el marco de la conquista previo a la «instauración del virreinato»⁵². En este sentido Aracil Varón los clasifica a partir de dos momentos claves en la historia de la conquista; el primero de ellos asegura sucede en la «marcha de Hernán Cortés a las Hibueras (1524–1526) y el segundo está marcado por su abierto enfrentamiento con la Primer Audiencia de la Nueva España (1528–1530)»⁵³, pero ello no lo es todo; porque son precisamente estos dos acontecimientos los que reafirman: «la activa participación en la vida social, política y cultural de la colonia fundamental para entender una actividad dramática que se convirtió en el mejor exponente de los objetivos y logros de la empresa evangelizadora»⁵⁴.

Y entonces como podemos ver de la misma forma aquello que Ramella nos anticipa y que posteriormente enumera en una serie de estrategias precisamente para efectuar lo que él denomina una cultura de la transformación, con el atenuante de estar aquí en «*præsensi*» del desarrollo de técnicas expresivas que marquen el sentido de la nueva forma cultural imperante. Así la misma Martha Toriz en su artículo sobre el teatro novohispano del siglo XVI, afirma en torno a cuál sería el objetivo que se trazaran los franciscanos para desarrollar una profunda reafirmación y justificación de todo el proyecto ideológico que deseaba reafirmar el Imperio español. Parafraseando a Toriz⁵⁵ a través de sus estudios sobre teatro virreinal, esta asegura que los franciscanos que se habían in-

⁵⁰ VARÓN 1998: 228.

⁵¹ VARÓN 1998: 220.

⁵² Son palabras propias de Aracil Varón. Véase en: VARÓN 1998: 220.

⁵³ VARÓN 1998: 220–221.

⁵⁴ VARÓN 1998: 220–221.

⁵⁵ PROENZA 2010.

stalado en nuestro continente y específicamente en México, y que utilizaban el teatro para dar la catequesis, lo hicieron para «transformar el mundo cultural e ideológico náhuatl, (dice Toriz que los franciscanos) estaban convencidos de la obligación que tenían de realizar una tarea evangelizadora»⁵⁶.

Esta proyección implica entonces la creación del primer asentamiento para la construcción y definición de un proceso de gestión comunicacional que habría emprendido el mundo religioso y el reinado español en América. Pero a su vez dejaba constancia de que no sería la fuente única de una «narración histórica» aquella que se impuso desde el pensamiento dominante español de la época, y que definiera políticas y estrategias de comunicación para ejercer poder sobre los dominados. Una vez más como asegura Toriz, los franciscanos «enseñaron las historias bíblicas, utilizando la misma lengua de los indígenas»⁵⁷. Y ahora bien, a partir de allí surge un marco de preguntas sobre las que podemos seleccionar: 1.- ¿Sobre la base de qué se instaló el proyecto? Y seguidamente 2.- ¿Cómo se ejecutaría tal operatoria ideológica y por ende política?

Resulta obvio que toda empresa política y de gestión comunicacional usa un medio de flujo para la transmisión de la información y para la diseminación de la misma, los franciscanos necesitaban entonces uno, y fue precisamente sobre la base de ello que operaron. A partir de allí y entiendo que la única forma de conquistar era «acercándose» al mundo indígena y por ende al náhuatl, se propusieron crear «[...] un medio que lograra conmover a los nativos; y este fue la representación en vivo de pasajes del evangelio, usando como forma de construcción y representación de la memoria; el teatro»⁵⁸. Pero este flujo de informaciones, no se dio sólo a través de la «vista», de la mirada. Para que surtiera efecto sobre las etnias había que atacar también desde otros lugares y potencializar al máximo la presencia de ciertos aspectos temas y fundamentales que llevara a los conquistadores a una buena gestión de comunicación con el objeto de construir sus procesos de transformación. En este sentido una vez más nos reafirma Toriz: «Los franciscanos observaron la inclinación de los indígenas a las representaciones (sagradas), los cantos, los bailes, la ornamentación escénica y la caracterización festiva»⁵⁹. Fue este el significado profundo de ese creciente puente comunicacional que pronto fue ganando más y más adeptos entre los tlaxcaltecas, mexicas, aztecas, etc. A partir de ese puente comunicacional se construyó una base para catequizar al indígena combinando plástica y baile, canto sagrado y nuevas visiones muy particulares del hecho escénico.

⁵⁶ PROENZA 2010: 1.

⁵⁷ PROENZA 2010: 3.

⁵⁸ PROENZA 2010: 10.

⁵⁹ PROENZA 2010: 5.

Durante este proceso desarrollado a partir del siglo XVI y extendido hasta bien entrado el siglo XVIII, apareció una gran producción dramática franciscana. Tal como nos vuelve a afirmar Toriz, (esa práctica escénica, de sentido y de orden se dio): «dentro del contexto de la evangelización, y fueron muchas las formas de representación»⁶⁰, de puestas en escena que se realizaron; además para las cuales utilizaron todo tipo de procedimientos teatrales, inclusive haciendo de ellos collage, técnicas mixtas en la combinación de distintas artes, pintura y música, teatro y canto, danza, etc. Así:

[e]l objetivo central era la enseñanza del latín o la doctrina cristiana, los bautismos realizados ya en forma masiva a la que los dominicos también se opusieron mucho, hasta la fiesta de la Natividad de Cristo y un texto del mismo Gante, narrando los acontecimientos propios de la fiesta»⁶¹

Como podemos ver, esto tuvo una muy buena razón práctica, y efectivamente ella se sustentó en el proyecto comunicacional de formación y de la transmisión, pero además y también un criterio amplio de “industria cultural”. Lo que se advierte de esta manera, es el profundo malestar en la cultura generado a partir de las diferencias que eran cada vez más contrastivas entre el mundo indígena y el mundo colonial. Y ello estaba mucho más allá de las intenciones de los frailes. Porque a la vez habrá que reconocer que tenían una razón doble, que por un lado era la conquista y que por otro lo que su razón definía como lo «políticamente correcto». Es por ello que la escogencia del teatro entre muchos medios para fomentar la religión no fue una elección hecha al azar. Realmente no, al contrario de lo que podemos pensar, supieron armar el gran instrumento que los llevaría a su objetivo deseado de una manera más sencilla directa y efectiva. Fernando Horcasitas se refiere en este sentido al impacto que el teatro habría producido dentro del mundo indígena y los aportes a los cuáles ha traído cuando nos explica el porqué los franciscanos habrían optado por el uso del teatro para su proyecto evangelizador, en este sentido menciona:

Como todas las innovaciones culturales, el teatro evangelizador tuvo varias raíces. En este caso una muy humana salta a la vista: en general, a la humanidad le agrada más ir al teatro que oír un sermón, ante todo si viene de un predicador que, a pesar de sus buenas intenciones, no sabe comunicarse efectivamente en la lengua de los fieles.⁶²

Precisamente queda inconclusa, la gran obra franciscana tuvo sus éxitos preponderantes, esa influencia religiosa, cultural, que fue parte también de la construcción de una ignominia, mantuvo sus objetivos bien trazados. En Améri-

⁶⁰ PROENZA 2010: 5.

⁶¹ PROENZA 2010: 5.

⁶² HORCASITAS 2004: 79.

ca Latina y en general en toda la América ya no nos es posible separarnos de ello, está internado en el corazón de nuestro cuerpo, es en palabras de Nietzsche una «moralina», porque pasó de un efecto, de un discurso, de un patrimonio exterior, a un patrimonio interior, a uno que se permeó hasta quedarse aliado en el centro de nuestra piel; y esto fue tanto para bien como para mal. Librarnos de ello resultaría ya una tarea imposible y en cierto modo irresistible, porque fue la máscara y lo que estuvo detrás, lo que nos trajo hasta aquí hoy. Perdimos un rostro y ganamos otro, perdimos una memoria y ganamos otra. Fue una cultura, una industria cultural, un proyecto ideológico, una esperanza, fue un torbellino de pasiones y de luchas entre iguales y diferentes, fue orden y locura, humildad y exacerbación, fue también deseo y goce, locura y virtud, silencio e intolerancia. No son palabras de Perogrullo, lo que apenas empezó (como muchas cosas en esta vida) con una tímida voz en la escena para enseñar la catequesis, pronto se convirtió en la gran empresa y el gran secreto del proyecto virreinal. Si al tanto de ello, estuvieron unos u otros, si lo hicieron de una manera clara y consciente, eso entra en un campo difuso, en una zona gris, que no tiene mucho sentido ya aclarar aquí. Pero sí, nos parece que es importante su estudio, en tanto que es bueno ver como algo que fue idea, se transformó en el universo. En los versos finales de un poema de Nezahualpilli (11-Pedernal, 1464– 10-Caña, 1515) el poeta canta con melancolía:

Mi corazón está triste,
soy el joven Nezahuapilli.
Busco a mis capitanes,
se ha ido el señor,
quetzal floreciente,
se ha ido el joven y fuerte guerrero,
el azul del cielo es su casa.
¿Acaso vienen Tlatohuetzin y Acapipíyol
a beber el florido licor
aquí donde lloro?.

[Nezahualpilli]

*(11-Pedernal, 1464 – 10-Caña, 1515)*⁶³

⁶³ PORTILLA 1972: 75.

BIBLIOGRAFÍA

- BAÑULS 2009 – M. R. Bañuls, *El huehuetlatolli: como discurso sincrético en el proceso evangelizador novohispano el siglo XVI*, Roma 2009.
- BAÑULS 2009 – M. R. Bañuls, *El drama didáctico en el teatro evangelizador novohispano: la educación de los hijos*, “Espéculo”, 47 (2011), Documento Electrónico. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/teatevan.html> (visitado 18-05-2011).
- BAUDRILLARD 1993 – J. Baudrillard, *Cultura y simulacro: La precesión de los simulacros. El efecto Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*, Barcelona 1993.
- BLOOM 1991 – H. Bloom, *La angustia de las influencias: una teoría de la poesía*, Caracas – Venezuela 1991.
- BLOOM 1995 – H. Bloom, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona 1995.
- CANO 1997 – V. S. Cano, *¿Del fordismo al postfordismo? El advenimiento de los nuevos modelos de organización industrial*, 1997.
- CHAUMON 2005 – F. Chaumon, *La ley, el sujeto y el goce: Lacan y el campo jurídico*, Buenos Aires 2005.
- EZQUERRA 2001 – J. A. Ezquerro, *Diccionario de historia de España*, Madrid 2001.
- EZQUERRA 1952 – R. Ezquerro, *Toribio Motolinía*. En: *Diccionario de Historia de España*, Vol. 2, Madrid – España 1952, pp. 572–573.
- FOLLARI 2004 – R. Follari, *Posmodernidades: la obra de Michel Maffesoli revisitada*, R. Lanz (ed.), Caracas – Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana y Facultad de Ciencias Económicas y Sociales (FACES) de la Universidad Central de Venezuela, 2004.
- FOUCAULT 1982 – M. Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México 1982.
- HEIDEGGER 1974 – M. Heidegger, *¿Qué es metafísica? Ser, verdad y fundamento: ensayos*, E. Paci (ed.), Buenos Aires 1974.
- HEIDEGGER 2007 – M. Heidegger, *La doctrina de Platón acerca de la verdad*, trad. N. V. Silvetti, “Eikasia” (Revista de Filosofía), 12 (2007), pp. 261–284. URL: <http://www.revistadefilosofia.com/11-015.pdf>.
- HERLINGHAUS 2004 – H. Herlinghaus, *Renarración y descentramiento: mapas alternativos de la imaginación en América Latina*. Madrid y Frankfurt am Main 2004.
- HORCASITAS 1975 – F. Horcasitas, *El Teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*, México 1975.

- HORCASITAS 2004 – F. Horcasitas, *Teatro náhuatl II: selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*, México 2004.
- HORCASITAS 2004 – F. Horcasitas, *Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*, México 2004.
- JUNG 1974 – C. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona 1974.
- KANT 1998 – I. Kant, *Crítica de la razón pura*, Madrid 1998.
- LACAN 1978 – J. Lacan, *La Metáfora del sujeto: La letra y el deseo*. [S.l.]: Homo Sapiens, 1978.
- LACAN 1998 – R. Lanz, *La deriva posmoderna del sujeto: para una semiótica del poder*, Caracas – Venezuela 1998.
- LUCIANA 2010 – G. Luciana, *Comunicación, reputación y responsabilidad*. Ed. por Flacso. Buenos Aires – Argentina: FLACSO – Virtual, 2010. URL: <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/print.php?id=44146> (visitado 10-05-2011).
- MARX 1896 – K. Marx, *Miseria de la filosofía: respuesta a la «Filosofía de la Miseria» del señor Proudhon*, Moscú 1896.
- DE LA MAZA 1964 – F. De La Maza, *Aspecto simbólico del mundo hispánico. Grabado filipino del siglo XVIII*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, IX, 33 (1964), pp.5–21.
- MCLUHAN 1996 – M. McLuhan, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona 1996.
- MILLS 1961 – C. W. Mills, *La imaginación sociológica*, México 1961.
- MORENO 2010 – C. Moreno, *Reflexiones sobre la memoria y sus referentes*. Ed. Flacso. Buenos Aires – Argentina: FLACSO – Gestión Cultural y Comunicación, 2010. URL: <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/print.php?id=38618> (visitado 10-05-2011).
- MOTOLINIA 1967 – T. Motolinía, *Memoriales e Historia de los Indios de la Nueva España*, Madrid 1970.
- PAZ 1967 – O. Paz, *El laberinto de la soledad*, México 1967.
- PISCATOR 1976 – E. Piscator, *Teatro político*, Madrid 1976.
- PORTILLA 1966 – M. L. Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. Á. M. Garibay K. (ed.), México 1966.
- PORTILLA 1967 – M. L. Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*, México 1967.
- PORTILLA 1972 – M. L. Portilla, *Nezahualcōyotl: poesía y pensamiento. 1402–1472*, Texcoco – México 1972.
- PORTILLA 1978 – M. L. Portilla, *Literatura del México antiguo: los textos en lengua náhuatl*, Caracas – Venezuela 1978.
- PRIETO 2005 – C. L. Prieto, *Narrativa Novohispana del XVI: Un intento de clasificación*. En: *Actas del VII Congreso «Edad de oro cantabrigense»*,

- A. Close, S. M.a Fernández Vales (eds.), AISO (Asociación Internacional del Siglo de Oro), Cambridge 2005, pp. 385–392.
- PROENZA 2010 – M. T. Proenza, *El teatro de evangelización*, En: *Hemispherique Institut – WEB Cuadernos* (2010). URL: http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/t_evan/t_evan.htm.
- QUEVEDO 2010 – L. A. Quevedo, *Comunicación de las instituciones culturales*, Buenos Aires – Argentina: FLACSO – Gestión Cultural y Comunicación, 2010. URL: <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/print.php?id=38634> (visitado 16-05-2011).
- RAMELLA 2010 – N. Ramella, *Cultura para la transformación*, Buenos Aires 2010. URL: <http://virtual.flacso.org.ar/mod/book/> (visitado 10-05-2011).
- RICARD 1986 – R. Ricard, *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523–1524 a 1572*, México 1986.
- RIVEROS 2004 – G. Riveros, *Espectáculo teatral profano en el siglo XVI Novohispano*, “Estudios de Historia Novohispana”, 30 (2004), pp. 45–61.
- TAYLOR 1995 – D. Taylor, *Negotiating performance: gender, sexuality, and theatricality in Latin America*, J. Villegas (ed.), Durham 1995.
- TAYLOR 2003 – D. Taylor, *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Durham 2003.
- VARÓN 1999 – B. A. Varón, *El teatro evangelizador: sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma 1999.
- VARÓN 2008 – B. A. Varón, *Teatro evangelizador y poder colonial en México*, En: *Dossier Virreinos*, M. Reinoso, L. von der Walder (eds.), 14 (Bimestral), Grupo Destiempos, 2008, Cap. IV *Fiesta y representación*, pp. 220–234.
- VARÓN, ROVIRA 1999 – B. A. Varón, y J. C. Rovira. *El teatro evangelizador: sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Tesis Doctoral, Alicante – España: Universidad de Alicante (Dpto. Filología Española, Teoría de la literatura y lingüística general), 1998.

Summary

EVANGELIZATION THEATRE: MEMORY, LEGACY AND CULTURAL PRACTICES OF THE 16TH-CENTURY MEXICO (ACTS OF CONVEYANCE)

Theatricality, performance and religious experience are the foundations and origins of our historical memory as well as legacy and cultural practices dating back to the Colonial Period. Within a short time, an impressive corpus of theatre performances staged by the Jesuit fathers gained in importance and expanded range, which covered our whole continent. Theatre served here to describe and explain how these experiences were born and developed and to show how certain acts of conveyance occurred in the light of identity and cultural markers of the period. Specifying, we will deal with evangelization theatre and its influence on the American continent.

Streszczenie

TEATR EWANGELIZACYJNY: PAMIĘĆ, SPUSZCZNA I PRAKTYKI KULTUROWE SZESNASTOWIECZNEGO MEKSYKU (AKTY PRZENIESIENIA)

Teatralność, spektakl i doświadczenie religijne są podwaliną i źródłem naszej pamięci historycznej, także spuścizny i praktyk kulturowych, pochodzących z czasów epoki kolonialnej. Pokażny korpus sztuk teatralnych wystawionych przez zakonników jezuickich zyskał w krótkim czasie na znaczeniu i swoim zasięgiem objął cały nasz kontynent. Teatr posłużył tutaj do opowiedzenia i wytłumaczenia sposobu, w jaki zrodziły się i rozwinęły owe doświadczenia, a także pokazania, jak odbyły się niektóre akty przeniesienia w świetle markerów tożsamościowych i kulturowych epoki. Precyzując, zajmujemy się teatrem ewangelizacyjnym i jego wpływem na kontynent amerykański.