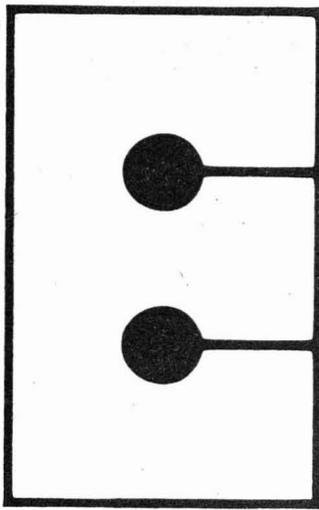


**PEDRO  
ORGAMBIDE**



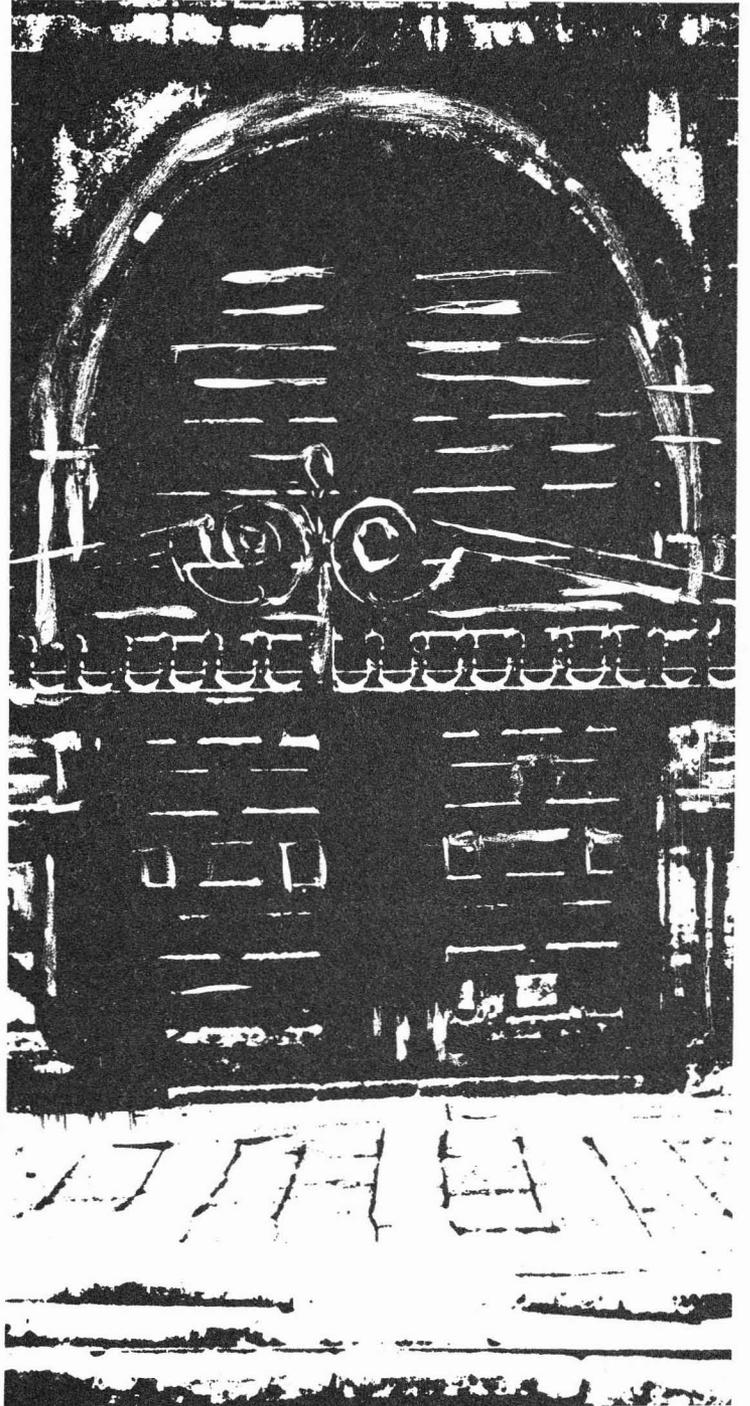
**L  
TEATRO  
DE  
DIOS**

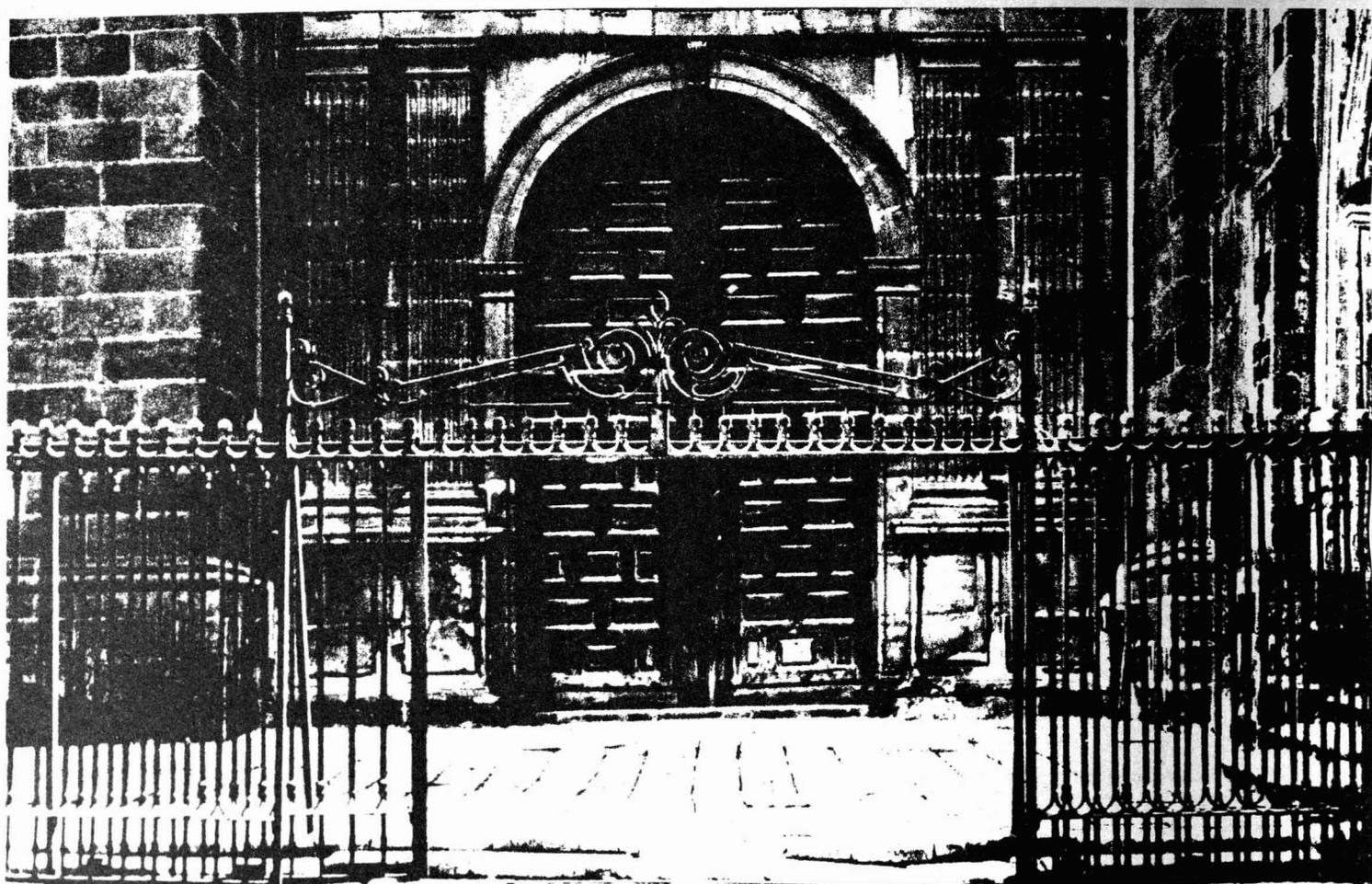
Uno de los problemas que más se discuten actualmente en América Latina, es el de la dependencia cultural. Es lógico que sea así, ya que este problema está asociado íntimamente a la misma lucha de liberación que se libra en otros campos —el de la economía, la política— y no puede ser observado, a riesgo de un gran margen de error, sin tomar en cuenta esos factores. Por eso, este trabajo que registra algunas expresiones del llamado “teatro de evangelización” del siglo XVI en el México colonial, sigue, en lo posible, esa relación entre lo cultural y lo político, entre la estética y un determinado momento histórico. Tratamos de observar no sólo el hecho estético, sino su resonancia en la audiencia, en los grupos socio-étnicos a los que se dirigía.

El desigual diálogo entre vencedores y vencidos que da paso a la colonización y formación del país mestizo, ese teatro no escrito, es, al fin, tan o más importante que las mismas representaciones con que el imperialismo español libró su batalla espiritual. Por lo tanto, parece imprescindible marcar claramente el encuadre ideológico de ese teatro, embajador estético del conquistador. A través de él, al fin, puede observarse no sólo una conducta frente a la idea de Dios, sino un sentido de la vida y la muerte terrenales, una proyección de las ideas de la España imperial acerca del poder, la distribución del trabajo y la riqueza, de las jerarquías terrestres, amparadas o identificadas en una misma cosa con el cielo.

La presencia de Dios en las tierras de México exigía su escenario, su ceremonia, su representación. El debía hacer olvidar a los antiguos dioses, resumir en El las divinas potencias de las viejas deidades, establecer su Imperio sobre el imperio muerto. Para ello contaba con los rituales de la misa, el bautismo, la extramaunción, con la arquitectura, la pintura de las catedrales; con la música, con las voces del coro, con la magnificencia, el lujo, la solemnidad de los gestos del culto, con la erudición de los sacerdotes que podían convocar las bellezas del Cielo y las torturas del Infierno.

La misma iglesia era el escenario de esa representación, de esa ceremonia. Pero también podía expandirse en otros gestos, en las figuras y las voces del teatro, en los autos sacramentales que los indios y los mestizos de México podían contemplar como una representación del mismo Dios. En 1533, en Santiago Tlatilulco, “los mexicanos quedaron grandemente admirados y maravillados”, por esas imágenes del Teatro de Dios que los españoles propiciaban como ejemplo de moral a los vencidos. Podían ver el rostro de la Muerte, las escenas escalofriantes que anticipan el Fin del Mundo. Podían sentir el temor por su propio fin inevitable y comprender, a través del teatro, el enorme poder del Señor al que rendirían cuentas al final de los tiempos. Se trataba del primer ejemplar de teatro de evangelización, que continuaría, en tiempos de la Colonia, como una forma auxiliar de la propaganda eclesiástica. México se transformaría en escenario de numerosos autos sacramentales. El auto sacramental, “drama teológico en que se confunden el





ingrediente bíblico y el escolástico”<sup>1</sup> serviría, desde entonces, para difundir los misterios y moralidades de la fe.

En el Teatro de Dios, la Muerte tenía un lugar de privilegio. Ella era la encargada de poner fin a ese sueño de goces, apetencias, excesos, tensiones, risas, llantos, al que los hombres y las mujeres se entregaban sin pensar en la virtud, la castidad, la penitencia que los autos sacramentales se encargaban de exaltar. Ese era su principal fin frente a su auditorio de indios y mestizos. Tal vez los más viejos recordaban los disfraces de monos, de perros, de gatos, de coyotes, de tigres, de leones, el baile del platero, del pintor, los juegos de ilusionismo, los acróbatas, las danzas y la música del antiguo teatro azteca. Menos espectacular, menos ruidoso, este teatro del nuevo Dios ponía énfasis en lo sombrío. Hecho de moral y misterio. Hijo de la Edad Media, imponía una suerte de irracional acatamiento. El indio lo aceptaba como una forma de entretenida lección, aprendía su código del mismo modo que las oraciones del cristiano. “Fue en los grandes centros indígenas donde el teatro de evangelización floreció, porque allí cumplía plenamente su misión: en Tlaxcala, en Etna, en todos los sitios propiamente misionales. Allí el escenario se improvisaba en diferentes lugares. Algunas veces debe haberse representado en el interior de los templos, otras muchas en los atrios, como lo sabemos por diversos relatos, y en estas ocasiones es indudable que se usaría de preferencia la capilla abierta (si en ese lugar la había) que ofrece ventajas y sitio perfecto para convertirse en teatro, como podemos imaginar con solamente ver capillas abiertas como las de Acolman, la de Tlalmanalco y muchísimas más”.<sup>2</sup>

Desde el punto de vista de los vencidos, esas representaciones deben haber tenido una pluralidad de significados: 1) la de simple distracción visual; 2) la de cuento y leyenda; 3) la de información acerca de hechos lejanos y ajenos a su historia; 4) la de recreación de sus mitos; 5) la de fusión cultural; 6) la de acto de contrición; 7) la de conversión religiosa, etc. Una pluralidad de significados

que, por un lado, confundía al espectador, pero por el otro ampliaba su visión del mundo. La geografía, la historia del conquistador entraba en una vasta mitología: la conquista de Rodas, la conquista de Jerusalén, los sarracenos, Galilea, Judea, un mundo conquistado inscripto en otro mundo conquistado, una representación de las tragedias humanas, de ese universo caótico que los europeos proponían como ejemplo. Tal vez el vencido, a través de esas representaciones, oyó “el sonido y la furia” de la vida entera, de su propia vida. No lo sabemos. Sabemos, sí, que al oír en lengua mexicana el auto de *La caída de nuestros primeros padres*, en Tlaxcala, en 1539, los indígenas lloraron de emoción. Pero ¿por qué lloraban? ¿Por el Paraíso perdido de Adán y Eva, o por su propio paraíso, por los jardines arrebatados a los dioses? “Y así muchos de ellos tuvieron lágrimas y mucho sentimiento en especial cuando Adán fue desterrado y puesto en el mundo”.

Tan importante como el discurso, como el texto de la representación, lo es la “puesta en escena”, los decorados, la escenografía y vestuario del Teatro de Dios. Y es significativo el empeño de los indígenas en contribuir al lucimiento de los actores, aportando su artesanía, sus dibujos y el colorido de su cultura sojuzgada. Dice el padre Motolinía: “Estaba tan adornada la morada de Adán y Eva, que bien parecía paraíso de la tierra, con diversos árboles con frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro; en los árboles mucha diversidad de aves desde búho y otras aves de rapiña, hasta pajaritos pequeños, y sobre todo tenían muchos papagayos, y era tanto el hablar y gritar que tenían, que a veces estorbaban la representación”.<sup>4</sup> Como en el parloteo de las aves, nosotros creemos oír, detrás de la representación sacramental, las voces profanas del mundo sumergido, los gestos y los cantos de los indios que, como Adán, habían perdido su paraíso, su cielo y su tierra.

Como Adán, habían sido privados del placer. El placer era causa de culpa en el Teatro de Dios. Pero ellos lo rescataban más allá del

texto y los ademanes. Honraban la casa del placer, la exaltaban y levantaban —como puntualiza el cronista— “el árbol de la vida en medio del paraíso”. Ese mismo árbol que los artesanos mexicanos siguen haciendo hoy, árbol lujoso de frutos y animales, árbol del amor, árbol pagano y cristiano al mismo tiempo árbol en que el hombre y la mujer se encaraman como pequeños dioses.

El Arbol de la vida aparece como una respuesta al Reino de la Muerte de los autos sacramentales. Compárese su riqueza y colorido con el reparto fúnebre y medieval de *El día del Juicio*, obra de fray Andrés de Olmos:

*San Miguel*, Heraldo del Día del Juicio.

*Cristo*, Juez de los muertos y los vivos.

*Lucifer*, Señor del Infierno.

*Antecristo*, que pretende ser Cristo.

*Lucía*, que desprecia el matrimonio y prefiere llevar una vida libre.

*Tres demonios*, sirvientes de Satanás.

*Un vivo*, que va al tribunal el Día del Juicio.

*Un muerto*, que contesta al llamado de San Miguel.

*Primer Angel*, que llama a los muertos al Juicio.

*Segundo Angel*, que despierta a los vivos.

*Sacerdote*, consolador y consejero.

*Santa Iglesia*, siempre piadosa madre que da luz a sus hijos.

*Penitencia*, la que llama a todos a la confesión.

*Muerte*, Oficial de la ley de Cristo.

*Tiempo*, que previene a la gente continuamente.

*Confesión*, que lava las almas de los pecadores.

*Ángeles de la Corte Celestial*, *Demonios* y *huéspedes de Lucifer*.

Si la Muerte, Oficial de la ley de Cristo, persigue a la pecadora, nos persigue a todos. Si Dios castiga a Adán, castiga a todos los hombres. Y si el teatro actúa como espejo de la vida, es en él finalmente donde vemos ejemplificada nuestra existencia y nuestra suerte. Parece razonable que los religiosos optaran por esta forma de evangelización. Y también parece aceptable que dentro de esta forma se infiltraran ideas y mitos del pueblo indígena. La vida mestiza del México colonial debía encontrar sus propias respuestas al planteo religioso de los españoles. Y si bien absorbía, por un lado, las enseñanzas y credos de los sacerdotes, por otro integraba sus creencias y tradiciones en el Teatro de Dios.

El discurso quedaba en manos del conquistador, pero el conquistado podía expresarse, como ya vimos, en la escenografía o la humilde utilería del teatro. Más aún: en algunas representaciones aportaba sus danzas y su música. Irrumpía con el gesto, los ademanes, la pantomima, las contorsiones, la acrobacia, la coreografía de un teatro sometido. No podía rescatar la letra, el significado explícito del antiguo teatro mexicano, pero sí una de sus partes vitales: lo corporal, lo físico. Era la danza que venía de

un antiguo ritual, que se adaptaba a la nueva ceremonia; la danza con la memoria del paraíso perdido, la danza del amor y también de la guerra, con sus bailarines emplumados, con el sonido de las pulseras en los tobillos, con los ágiles saltos, los contoneos, las cadencias de la antigua música. Ella acompañó las representaciones del Teatro de Dios. Aún hoy, en los pueblos y hasta en las calles del Distrito Federal, se anticipa a los fieles de las procesiones. El Teatro de Dios levantó sus tinglados en las iglesias, pero los antiguos mexicanos entraron en él, le dieron su impronta, su sello. A la vez, los sacerdotes españoles lograron, durante la época colonial, mediatizar los mensajes implícitos en las danzas y cantos de los aztecas. “Cantan fábulas y antiguallas que hoy se podrían reformar y darles cosas a lo divino que canten.”<sup>5</sup> Así, en el Teatro de Dios se concilió la necesidad de expresión de un pueblo sometido con las necesidades de penetración ideológica de los colonizadores. De esa síntesis, de ese mestizaje espiritual, se alimentaron los autores-sacerdotes, los incipientes dramaturgos del teatro religioso mexicano que, como Fernán González de Eslava, trataron de traducir en el Nuevo Mundo las experiencias literarias de Europa. El teatro-moralizador didáctico, “edificante”, era un arma eficaz en la conquista espiritual de México.

Entretanto, el Arbol de la Vida, el árbol del paraíso perdido, continuó creciendo, diversificándose, extendiendo sus raíces y sus ramas. Mientras en el Teatro de Dios la Muerte llamaba a los pecadores y les anunciaba el Día del Juicio, el Arbol de la Vida llegó a su plenitud en el escenario de los pueblos y mercados indígenas, entre las bambalinas de la vida colonial, mientras el mestizo tomaba en préstamo el vestido y disfraz del español. Había nacido, siglos antes, en el templo del dios Huitzilopochtli, en su casa de rosas. Era el árbol en donde se había encaramado la diosa Xochiquetzalli. Por él habían trepado los ágiles atletas, los jóvenes vestidos como pájaros. Y ella les daba flores y también pipas de tabaco y de hierbas que acercan el paraíso al sueño de los hombres. Era el Arbol de la Vida, dador del placer. El mismo que reencontramos en la artesanía mexicana. Sólo que en él ahora ocupan su lugar los personajes del teatro religioso: los ángeles y los hijos expulsados del paraíso; el primer hombre y la primera mujer; los primeros parias; los exiliados eternos del Reino de Dios.

#### Notas

1 Ver “Los autos sacramentales en España y América”, en *Obras Completas*, de Alfonso Reyes. México, 1957.

2 José Rojas Garcidueñas: *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, 1935.

3 Fray Toribio de Benavente o Motolinia: *Historia de los indios de la Nueva España*, México, 1941.

4 *Op. cit.*

5 Pedro Sánchez de Aguilar: *Informe contra idolorum cultores del obispado de Yucatán*, 1606, México, 1900.

