

# **UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

del 3 de abril de 1981



“ESTÉTICA Y TEATRALIDAD DEL TEMAZCAL: UN ACERCAMIENTO A ESTA REPRESENTACIÓN CULTURAL DESDE UNA PERSPECTIVA ARTÍSTICA”

## **TESIS**

Que para obtener el grado de

**MAESTRA EN LETRAS MODERNAS**

Presenta

**CRISTINA CARREÓN MARTÍNEZ**

**DIRECTORA: Dra. Isabel Contreras Islas**

**LECTORES: Dra. Blanca Ansoleaga Humana**

**Dra. Diana Costales García**

Ciudad de México

2016

**Para la brújula de mi vida, mi luz, mi tesoro, mi Isabella**

**Para ti padre, por ti soy**

**A mi amada madre, gracias**

**Salmos 83:18**

## Índice

Introducción	4
I El temazcal	10
I.1 Introducción	10
I.2 El código Magliabecchi	15
I.3 El código Florentino	18
I.4 Hierofanía del Temazcal	30
I.5 La voz indígena en el Código Florentino	38
II El temazcal y su particular estética	42
II.1 De la estética a la experiencia estética: aproximación al ritual	42
II.2 Prosaica: aproximación al ritual	60
II.2.1 Matriz prosaica/estética del temazcal	63
III El temazcal como teatralidad	74
III.1 Introducción	74
III.2 Drama y teatro, más allá del canon	78
III.3 Teatro indígena	89
III.4 El temazcal, drama y teatro	93
IV Conclusiones	116

## Introducción

El presente trabajo de investigación es un acercamiento interdisciplinario al ritual<sup>1</sup> del temazcal, dentro del marco de las letras. Se ha nutrido de disciplinas como la historia, sociología, etnología y antropología entre otras.

Para abordar un fenómeno social como es el temazcal ha sido necesario fusionar dos tipos de conocimiento: el personal e intuitivo que tuve como participante del ritual al que me he aproximado, y el conocimiento sistemático que obtuve de la bibliografía usada.

En la medida de lo posible, he buscado presentar una visión objetiva del fenómeno social, sin embargo, como observadora y participante, ha sido necesario acercarme con una postura abierta, para hacer a un lado los prejuicios iniciales, porque hay que reconocer que así como hay una tendencia purista entre los practicantes más arraigados a sus costumbres, es cierto también que hay una segunda tendencia en la cual se lleva a cabo la recreación del

---

<sup>1</sup> En este trabajo de investigación empleo mayormente las ideas y aproximaciones del término rito y ritual elaboradas por Jean Cazeneuve, sin embargo, en vista de que el sociólogo y antropólogo no da una definición puntual de lo que debe considerarse rito o ritual y también debido a que en su obra *Sociología del rito* hace uso de una y otra palabra indistintamente, es decir, no marca una clara diferencia entre ambos, me permito, a través de las características que menciona en su obra acerca del ritual, construir una definición que resulta más adecuada a mi propuesta. Cabe destacar que usaré la palabra rito como genérico y la palabra ritual como acción. Por lo tanto, entenderemos por ritual a una serie de acciones y reglas repetitivas cargadas de significado, cuya realización dentro de un contexto acordado una colectividad considera necesaria, y les confiere un carácter simbólico concretando su realización con una pauta predeterminada siguiendo una tradición ancestral. Se caracteriza por mantener estabilidad a través del tiempo, presentando cierta flexibilidad pero con cambios o modificaciones lentos y quizá hasta imperceptibles, evitando variaciones bruscas en sus aspectos más importantes, lo que le confiere inmutabilidad y permanencia. El ritual es un contenedor de información a través del cual una sociedad trasmite y perpetua conocimientos y sabiduría que son relevantes para su cultura. Su eficacia es de orden extra empírica, es decir, la misma sociedad que lo ejecuta le confiere su eficacia material al ser su forma de acercarse a lo sagrado y a lo misterioso (13-37).

El ritual ha sido ampliamente estudiado por J. Sorell Huxley, Raymond William Firth, Erik Erikson, Erving Goffman, Victor Turner, Jean Cazeneuve, entre otros, quienes han elaborado conceptos, modelos y clasificaciones por lo que parece existir una dificultad de encontrar una definición única y universal de ritual, de ahí que parece más acertado avocarse a los rasgos que lo distinguen de cualquier otra práctica o actividad común.

ritual como un espectáculo con el cual obtener beneficios económicos, siendo ésta una de las razones por las cuales podemos encontrar que el temazcal se ofrece como un atractivo turístico en centros recreativos, spa y hoteles, promoviéndolo como una alternativa de relajación; sin embargo, en este tipo de eventos ofrecidos estrictamente con fines lucrativos o comerciales no se crea el aura o ambiente necesario para considerarlo una experiencia estética, es decir, el evento carece de una carga significativa.

Para efectos de este trabajo de investigación, me he enfocado en la primera tendencia, profundizando en el estudio e interpretación del fenómeno lo más cerca que ha sido posible para presentar un panorama completo del ritual, sus elementos, así como para adentrarnos en su sentido y significado. No obstante, hay que reconocer que el ritual del temazcal, así como los usos y costumbres de la cultura náhuatl son un campo con un potencial de estudio por demás amplio, al cual he accedido por la generosidad de algunos practicantes, pero no he agotado el significado. Un vasto terreno fértil de aspectos sobre los cuales profundizar quedan a la vista, mismos que pueden dar amplios frutos que contribuyan a revalorizar nuestras raíces así como a llevarnos a reconocernos y reencontrarnos con nuestra identidad.

Con lo anterior en mente, partí del enfoque de la sociología, busqué que la mirada cándida que tenía en primera instancia evolucionara para superar la primera impresión de la experiencia ingenua y reflexionar acerca de “hechos cuya significación no sea elemental o evidente”(Jean 13). Es decir, si bien lo que observaba me causaba desconcierto al estar ante situaciones que salían de mi particular contexto, me ofrecían la oportunidad de buscar “en ellos un sentido oculto”(13). Sentido que no se encontraba necesariamente en las profundidades de algo que no quería ser compartido, ya que superando los primeros

encuentros me vi ante la generosidad de “hombres medicina”<sup>2</sup>, participantes y practicantes regulares que rompieron su hermetismo para ofrecerme el conocimiento que me llevara a entender un poco más lo que estaba presenciando. A primera vista, y con el velo de una postura pragmática, me pareció que mucho de lo que presenciaba tenía un carácter irracional, las conductas que observaba, que en ese momento no reconocía como ritual, no manifestaban una intencionalidad y menos aún una lógica clara evidente. Muchas preguntas se aglutinaban en mi mente: ¿Por qué lo hacían?, ¿Para qué?, ¿Por qué tanta ceremoniosidad?, ¿Eran comportamientos fingidos?, ¿Qué importancia tenía para la comunidad que lo practica?. Éstas, entre muchas otras cuestiones requerían respuestas. Sin duda, el ritual del temazcal presentaba la oportunidad de un estudio en la búsqueda del esclarecimiento de un fenómeno social que parece estar fuera de la racionalidad o la utilidad práctica (12). Daba la impresión de que conllevaba una cierta carga de ideas retrógradas, mediante las que sus practicantes pretendían vivir o recrear formas antiguas de comportamiento de pueblos indígenas como los nahuas, cosa que resultaba un tanto chocante en contraste con la “modernidad” del siglo XXI. Sin embargo, algo que refutaba la idea de ser un comportamiento sin sentido era que “un grupo humano demostraría su falta de lógica si impusiese un comportamiento carente de objeto”(14) y, por lo que a mi concernía, a pesar de mi falta de entendimiento, había un orden, una estructura que denotaba un sentido y un conocimiento presente, indistintamente si lo entendía o no, sólo era necesario “arrojar luz”(14) sobre lo que miraba. Actividades y comportamientos que se presentaban como inútiles y sin resultados eran parte de una estructura más compleja de lo que parecía.

---

<sup>2</sup> Persona que dirige el ritual.

Al ser una costumbre arraigada en varias etnias de México, las experiencias que más llamaron mi atención eran aquellas en las cuales la persona que dirigía el ritual hacía cantos en náhuatl. Decidí orientar mi investigación hacia esa cultura en particular, en una muestra relativamente pequeña<sup>3</sup>, pero que me ha permitido observar las características, los elementos utilizados y demás partes que cobran importancia al realizarlo para analizar los aspectos que lo distinguen de alguna otra práctica.

El conocimiento personal e intuitivo se vio manifiesto en las primeras ocasiones en las cuales viví la experiencia, por lo que cuando el momento y el ambiente fue más propicio para que hiciera algunas preguntas, una de las primeras cuestiones que inquirí fue ¿En que se basan para llevarlo a cabo?, ¿Existe algún libro o documento escrito al respecto?, me encontré un tanto desconcertada con que la respuesta era que sólo se enseñaba y se aprendía viendo y haciendo. Es decir, su conocimiento se basaba en una tradición oral que perduraba en la memoria de la comunidad por repetición. No satisfecha con esta información, me di a la tarea de buscar fuentes bibliográficas que dieran cuenta del fenómeno. Así, en el capítulo I, nos adentramos al estudio de sus orígenes, es decir, los códices. Al revisar una considerable cantidad de escritos antiguos, códices como el *Cozcatzin*, *Aubin*, *Tudela*, etc. encontré las maravillosas imágenes que se encuentran en el *Códice Magliabecchi* y la invaluable fuente de información que es el *Códice Florentino*, mismos que se revisarán y comentarán en los primeros incisos. La búsqueda documental dio frutos, por un lado, encontré las imágenes que representan el ritual y además, a través de la voz plasmada

---

<sup>3</sup> Realizadas en el Estado de México 30, en Veracruz 2, así como una práctica en Querétaro y una en Puebla. Aunque la muestra no es representativa a nivel nacional, cabe aclarar que este estudio no pretendió ser un censo del número de Temazcales que existen en esas localidades, sino estudiar en la experiencia en vivo lo que pudo ser representativo del ritual, mismo que se presenta en este estudio.

particularmente en el *Códice Florentino* se hizo evidente que había formado parte de los usos y costumbres de los nahuas y había sido de tal importancia, que el mismo Fray Bernardino de Sahagún se había dado a la tarea de documentar esta costumbre arraigada en los pueblos nativos, para integrarlo en la gran enciclopedia en que se constituyó dicho escrito.

Entonces, de la documentación histórica y las prácticas de campo, salió a la luz la primera cuestión importante relativa al temazcal: que es un acto colectivo, que a pesar de presentar variantes e incluso suficiente margen para la improvisación o cambios, se mantiene fiel a algunas reglas que le confieren la característica de ser considerado un ritual.

Efectivamente, en las prácticas de campo, constaté que a pesar de ser localidades distintas, había elementos que prevalecían, por lo que era notorio que a pesar del paso del tiempo, había evolucionado relativamente poco con respecto a los elementos pictográficos presentes en las láminas del *Códice Magliabecchi* y los relatos encontrados en el *Códice Florentino*. La práctica no había sufrido modificaciones importantes, constatando su “inmutable estabilidad”(17), otra de las características distintivas del tipo de ritual colectivo del cual, como buen etnógrafo que fue Sahagún, dio cuenta y que se convirtió en el tema de este estudio.

Además de las preguntas dirigidas a cuestionar la importancia que tiene para aquellas personas que han buscado mantener la tradición viva, el temazcal presentaba una oportunidad de estudio en el marco de las letras, básicamente porque permite explorar y ampliar sus horizontes al integrar propuestas que rompen con el canon tradicional de literatura pero que contienen elementos artísticos y además, viendo cómo las teorías

literarias pueden funcionar para ser aplicadas a temas que tienen tintes de carácter antropológico y social. Nuestro recorrido continuará en el capítulo II explorando la particular estética del ritual, es decir, el temazcal como texto<sup>4</sup> para ser leído desde la estética. Veremos algunos de sus elementos, sin embargo, en esta ocasión tanto para argumentar su valor estético así como para reconsiderar por qué los actos de prácticas cotidianas no pueden presentar su particular estética y por lo tanto, ser objeto de estudio desde la mirada de las letras.

En el capítulo III exploramos las similitudes que tiene el ritual con el teatro y el drama. En un ejercicio de equipararlo a una puesta en escena, descubrir los elementos y recursos que son utilizados en su planteamiento, desarrollo y clímax que me permitieron emparentarlo con el drama.

Espero que en el camino de presentar un ritual e invitar a los lectores a asomarse a éste en busca de su significado e importancia, sea posible que haya contribuido a revalorizar parte de los usos y costumbres de una etnia particular, partiendo de aceptar que lo diferente no debe ser relegado por una falta de entendimiento, así como a evitar los prejuicios que nos llevan a emitir opiniones tajantes, que releguen temas que tienen una riqueza y profundidad que deberían ser más estudiados.

---

<sup>4</sup> Entendiendo que texto es “una unidad comunicativa fundamental lograda mediante signos estructurados de acuerdo a los presupuestos de un código determinado. Caracterizado tanto por su coherencia profunda y superficial, como por su interacción social”(Bernardez 9).

## I El temazcal

### I.1 Introducción

El temazcal es un baño de vapor utilizado por distintas etnias<sup>5</sup>, los náhuatl lo llamaban *temazcalli*. Aunque llamado con distintos nombres de acuerdo a la etnia que corresponde, existen similitudes en su práctica: la cosmovisión, el que se considere al recinto como un espacio consagrado, las propiedades medicinales que se le atribuyen como baño terapéutico y por último, la dinámica del ritual o ceremonia que se recrea.

La palabra *temazcalli*, en definición hecha por Fray Alonso de Molina es “Temazcalli, casilla como estufa, a donde se bañan y sudan”. (97)

El *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, de Simeón dice: “Cuarto, establecimiento, casa de baños, sudaderos. Tipos de baños de vapor en uso todavía, principalmente en el centro de México, la palabra paso al español como <temazcal> (469).

La palabra viene de Temazcalli *temaz*, ‘vapor’ y *calli* ‘casa’, dos conceptos básicos que abordaré más adelante. Por el momento nos quedamos con estas definiciones (aunque podemos encontrar otras más) reconociendo que merece una definición más amplia que englobe los aspectos rituales y ceremoniales que lo integran.

Hoy en día, su práctica ha cobrado presencia tanto en ciertas localidades del área metropolitana de la Ciudad de México, como en algunas comunidades indígenas, para las cuales forma parte de sus costumbres. En algunos Hoteles y lugares turísticos con tendencias holísticas se ofrece como alternativa de relajación o spa, realizados por grupos

---

<sup>5</sup> Los purépechas lo conocen como *hurigueca*, los matlatzincas lo llaman *in pite*, para los mames es *chuj*, para los totonacas es *xa’ca* y los tarascos lo llaman *urínguequa*, por mencionar algunos vocablos.

que continúan con la tradición, mujeres y hombres de edad madura con ciertos conocimientos médicos y de herbolaria obtenidos a través de los años.

Más allá de una aproximación a su práctica comercial, en aras de una mejor comprensión del fenómeno, me aproximé fundamentada en la raíz de la palabra, extraída de fuentes bibliográficas y documentos, que me ayudará a aclarar el sentido de esta tradición.

Sin embargo, debido a que la transmisión del conocimiento por tradición oral fue un caudal de información espléndido para esta investigación, por tratarse de un conocimiento práctico, no quedará descartada.

Entre los nahuas, como entre muchos otros pueblos de Mesoamérica, la tradición de este baño de vapor había surgido de un modo espontáneo y práctico, para pasar a ser parte de sus usos y costumbres. Se transmitía de padres a hijos, de generación tras generación, heredando y manteniendo su conocimiento. Este modo de transmisión permitió desarrollar en sus practicantes una capacidad de retención que no pasó desapercibida a los evangelizadores, quienes la aprovecharon para imponer una nueva religión. De aquí que sea necesario analizar la historia del temazcal a través de algunos códices.

Los códices etnográficos pueden dividirse en aquellos que se consideran de origen prehispánico y los que se elaboraron después de la conquista. La siguiente tabla esquematiza a los primeros, de acuerdo a la división realizada por León Portilla en su libro *Antiguos Mexicanos* (27):

Tabla 1. Relación de Códices Prehispánicos

Nombre del Códice	Cultura	Tema
Tira de la peregrinación	Azteca	Relación histórica
Matrícula de tributos	Azteca	Tributos que se pagaban a México-Tenochtitlán
Códice Borbónico	Azteca	Contenido Mitológico, calendárico-religioso
Grupo Borgia Códice Borgia Cospi Fjervary Mayer Laud Pintura 20 de la colección Goupil-Aubin Vaticano B3773	Náhuatl (región cholulteca puebla-tlaxcala)	Contenido Mitológico, calendárico-religioso

Adicionalmente a estos nueve códices prehispánicos, León-Portilla hace hincapié en la existencia de por lo menos 30 códices más, los cuales son “copias realizadas durante el siglo XVI de antiguos documentos y pinturas indígenas”(27). De esta relación, aludo a dos obras más que comentaré en esta investigación, que destacan no sólo por su originalidad, sino por la riqueza de información escrita y pictográfica de la cultura náhuatl: el *Códice Florentino* y el *Códice Magliabecchi*, de los cuales hablaremos más adelante.

Para los antiguos mexicanos, preservar la memoria de su pasado fue de suma importancia. Elaborados en papel amate o pieles de animales y plegados a manera de biombo, los códices fueron la manera de dejar huella de su historia. En estos documentos se recogieron los acontecimientos, recuerdos y cantos. La importancia que representaba al pueblo náhuatl la elaboración y conservación de sus códices, les llevó a idear un *Amoxcalli* o “casas de códices”, que contaban con escribanos y sabios a su cargo y resguardo. A estos sabios se les llamaba “*tlamatinime* o sabios” o “*amoxoaque* poseedores de los códices”(León Portilla 27), quienes “consignaban sus conocimientos y recuerdos de hechos pasados de un modo seguro”(27).

Al respecto de este método indígena de preservación, León-Portilla realizó una clasificación de los diferentes tipos de glifos consignados en ellos, así, los de origen indígena prehispánicos contienen: “los numerales (representativos de números), calendáricos (representativos de fechas), pictográficos (representativos de objetos), ideográficos (representativos de ideas) y fonéticos (representativos de sonidos: silábicos y alfabéticos)” (23,24). Sin embargo, y a pesar del uso de estas herramientas de comunicación, la expresión náhuatl tuvo limitaciones, ya que si bien permitieron la creación de “cuadros esquemáticos” (28) contenedores de información acerca de sus doctrinas, historia, cronologías y costumbres, éstos requerían para su decodificación, de una explicación o interpretación. León-Portilla habla de las limitaciones de la escritura náhuatl, incapaz de condensar algunos aspectos:

“Porque no era fácil a los nahuas indicar por escrito las causas de un hecho, los rasgos morales de una persona o, en resumen, los innumerables matices y

modalidades que ayudan a comprender cabalmente las doctrinas, los acontecimientos y las más variadas acciones humanas...”(León-Portilla 28)

Es decir, las cuestiones subjetivas estaban presentes, ya que si bien podían cabalmente registrar fechas con exactitud, cantidades, nombres, etc. a su forma de expresión le faltaban los elementos refinados de una escritura evolucionada, que fuera totalmente entendible. Para subsanar esta dificultad, hicieron uso tanto de los códices como de la transmisión oral. Los *tlamatinime* (sabios) fueron quienes se encargaron de implantar un sistema de enseñanza, dirigido a fijar en la mente y en la memoria de los estudiantes una serie de textos y comentarios sobre lo que se escribía en los códices, a fin de que fueran capaces de interpretar fielmente su contenido (28).

Fue así como los códices tuvieron el complemento ideal a través de la tradición oral, a los estudiantes en el *calmecac* se les enseñaba a “cantar sus pinturas” (29)<sup>6</sup>, para conservar así su rica herencia cultural. Son amplios los temas que se consignaron en dichos escritos, ya sea sobre religión, costumbres, historia, calendarios, astronomía; así como leyendas, mitos y demás narraciones. Los estudios que se han hecho al respecto han permitido revelar el complejo pensamiento de esta cultura.

Hasta aquí una breve información sobre los códices prehispánicos, ya que en el periodo posterior a la conquista observaremos evidentes cambios en la creación de estos textos.

---

<sup>6</sup> En su obra *Los antiguos Mexicanos*, León Portilla profundiza en estos “cantos” realizados por los llamados *cuicapicqui* o poeta náhuatl, haciendo referencia a dos los textos que evidencian el uso de la oralidad como apoyo para la trasmisión del conocimiento.

Para abordar el tema que nos ocupa, el temazcal, veremos con mayor detalle dos documentos que develan la importancia de esta costumbre para los nahuas, el *Códice Magliabecchi* y el *Códice Florentino*.

## I.2 El *Códice Magliabecchi*



Fig.1.1: Lámina 65 del *Códice Magliabecchi*

La Figura 1, es una de las primeras referencias<sup>7</sup> que existen del temazcal, plasmada en el *Códice Magliabecchi* o “*Libro de la vida que los indios antiguamente hacían y*

<sup>7</sup> En el *Códice Florentino*, encontramos imágenes similares, en el fo. 114, fo. 180 y fo. 245.

*supersticiones y malos ritos que tenían y guardaban*”, considerado de elaboración previa al *Códice Florentino*<sup>8</sup> de Sahagún, esta imagen es acompañada del siguiente texto:

“Esta es una figura de los baños de los yndios q ellos llaman temazcale, do tienen puesto un yndio ala puerta. Reza abogado delas enfermedades y quando algún enfermo yva a los banos ofrecianle encienso que ellos llamaban copale a este ydolo y teñianse el cuerpo negro en veneración del ydolo que ellos llaman tezcatepatl que es uno de sus mayores dioses. Usavan en estos vanos otras vellaquerias nefandas hazian es banarse muchos ydios o yndias desnudos encueros y cometían dentro gran fealdad y pecado en este bano” (Magliabecchi 65)<sup>9</sup>.

A pesar de que este documento antiguo es mayormente pictográfico, los textos que aparecen en él son un tanto descriptivos, en ellos se utilizan juicios de valor externados mediante el uso de palabras como fealdad y pecado; esta constatación lingüística de los códices será materia de comentarios más adelante, por el momento, nos quedaremos sólo con la imagen que nos proporciona la Figura 1 para poder apreciar el tipo de construcción que tenían los temazcales prehispánicos<sup>10</sup>, observemos la imagen: una construcción cuadrada; un pequeño cuarto con hornilla adjunta del lado izquierdo, con orificio en donde se calentaban las piedras. Por el frente, vemos una pequeña entrada a través de la cual

---

<sup>8</sup> Códice etnográfico realizado por Fray Bernardino de Sahagún, también llamado “La Historia General de las cosas de la Nueva España”, recopilación elaborada de los años 1547 a 1565.

<sup>9</sup> Se transcribe el texto tal como aparece en los códices de aquí en adelante.

<sup>10</sup> La forma de los temazcales se vio modificada con la llegada de los conquistadores. En definición hecha por el jesuita Francisco Javier Clavijero y la del médico mexicano Francisco de Asís Flores, ambos describen al temazcal con una construcción “similar a los hornos de pan”, es decir, abovedado. Hablan de temazcales en los que ya se evidencia la influencia española (al menos en México) ya que los mexicanos habían adquirido la habilidad de construir bóvedas al trabajar como peones y albañiles en la construcción de las ciudades e iglesias coloniales. Se empezó a construir temazcales abovedados hacia la mitad del siglo XVI.

ingresaban las personas que harían uso del baño. Las lenguetas grises que se ven en la parte superior del cuarto, así como en la hornilla, representan el humo producido por el calor que se está generando. Está representada el agua dentro del recinto, en el lado derecho a especie de desagüe y en la jícara que sostiene la mujer que está ofreciéndole agua a un hombre sentado frente de ella. Se muestra un atado de leña enfrente de la entrada, misma que es usada para avivar el fuego por la mujer que sostiene en su mano un atado encendido. Cuatro personas son partícipes: la mujer que se encarga de prender el fuego y avivarlo del lado izquierdo; una mujer que ofrece agua o una infusión a un hombre sentado, quien se entiende que es aquel que necesita atención de alguna enfermedad o dolencia (la lágrima dibujada cerca de su ojo nos habla de sufrimiento); y por último, en el extremo superior derecho, se encuentra un hombre que está haciendo invocaciones o rezos para que el baño se lleve a buen uso y término.

Esta imagen consagra el temazcal al dios Tezcatlipoca o Tezcatepocatl como aparece en el texto que acompaña a la lámina. El dios Tezcatlipoca (llamado también Titlacaoa o Tezcatlipuca) era una de las principales deidades del pueblo náhuatl.

En el *Códice Florentino* se le dice “El dios que llamaban Titlacaoan, dezian: que era criador del cielo y la tierra y era todo poderoso: el cual daba a los bivos, todo quanto era menester, de comer y beber y riquezas” (Sahagún fo.8). A esta deidad se le tenía en gran estima y respeto después de Vitzilobuchtli (nombre con el que aparece en el mismo código) o Huitzilopochtli quien era el dios principal de los náhuatl. A Tezcatlipoca se le invocaba y veneraba en los temazcales ya que era el señor del cielo y de la tierra, dador de los bienes y riquezas, así como de la pobreza, la miseria y las enfermedades. A él elevaban sus plegarias por un lado, los que se encontraban en pobreza y miseria, y por el otro enfermos que

pedían misericordia para ser sanados, para ser restablecidos. El dios concedía lo pedido en las plegarias ya que se creía que “sabía los secretos de los hombres, que tenían en los corazones” (fo. 8).

Al temazcal se entraba por diversas razones: buscar la cura a una enfermedad, para atender heridas, con fines higiénicos, para promover la resistencia física de los guerreros y atender el parto, entre otros.

Aunque en el *Códice Florentino*<sup>11</sup> también encontramos imágenes que representan al temazcal, incluyo primeramente la del *Códice Magliabecchi* porque representa con mayor claridad los elementos rituales sobre los que más adelante profundizaré.

### **I.3 El *Códice Florentino***

*La Historia General de las cosas de la Nueva España*, obra de Fray Bernardino de Sahagún es conocida como el *Códice Florentino*, debido a que el original se conserva en Florencia, en la Biblioteca Medicea Laurenziana. Se conoce que el texto manuscrito estaba formado por doce libros repartidos en cuatro volúmenes; sin embargo, actualmente la obra la componen sólo tres volúmenes, el facsímil consultado son tres grandes libros de 32 cm de alto por 20 de ancho aproximadamente. Son manuscritos bilingües en dos columnas, que presentan por el lado izquierdo, el texto en castellano; y el lado derecho en náhuatl. Este códice contiene 1850 imágenes, más 623 viñetas decorativas con imágenes a color y en blanco y negro<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> En el *Códice Florentino*, a diferencia del *Códice Magliabecchi*, el temazcal se consagra a la Diosa Ioalticitl, deidad de las medicinas y médicos.

<sup>12</sup> Además de tener la oportunidad de revisar los esplendidos ejemplares facsímil que se encuentran en la Biblioteca Francisco Javier Clavijero, de la Universidad Iberoamericana. El *Códice Florentino* se encuentra

Fray Bernardino realizó una extensa y minuciosa labor de selección de información y confrontación de las fuentes que inició en el año de 1547 y se prolonga unos años después de 1565. Fue iniciada en Tlatelolco, en el Colegio de la Santa Cruz, donde él mismo había sido maestro. Para la recopilación de la información se hizo ayudar de un grupo de personas conocedoras del español y el náhuatl, así como de un extenso grupo de informantes, médicos, pintores, y ancianos, de quien se recogió testimonios orales de las costumbres y sabiduría del pueblo indígena.

Los principales lugares en donde se recopiló información fueron Tlatelolco, Tepepulco y México. Sahagún trabajó con un método de etnología muy adelantado para su época, recopilando directamente los testimonios orales de los conocedores de la cultura indígena. Estos informantes le hablaban de todo lo que sabían de sus antepasados, costumbres, tradiciones, conocimientos; datos que registraba en su propia lengua (motivo por el cual la parte en náhuatl suele ser más extensa). Además, esta información no fue retocada por Sahagún, ya que su propósito era que el manuscrito reflejara fielmente la cultura indígena (Barbero 2-6).

Como en otras culturas antiguas, antes del uso extenso de la escritura, en la cultura náhuatl la trasmisión del conocimiento se realizaba oralmente. Los ancianos, personas conocedoras de sus tradiciones e historia, se encargaban de heredar la sabiduría adquirida a lo largo de sus vidas. Sabiduría que, a su vez, habían tomado de sus padres y abuelos. Además dentro de la cultura se promovía un aprendizaje a través del discipulado; éste constituía tanto en el entrenamiento de las tareas asignadas, como en el escuchar. Un

---

ahora disponible para consulta en línea, ya que, en una labor de cooperación entre la Biblioteca Medicea Laurenziana y el financiamiento de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, la obra fue completamente digitalizada para estar a disposición de todos en la página de la Biblioteca Digital Mundial WDL.

sistema oral, a través de la escucha y la repetición, mediante el que se memorizaba la información que se recibía.

De esta manera, se accedía a una especie de memoria colectiva, a través de la cual se buscaba la permanencia de su cultura y tradiciones. El sentido del oído, la capacidad de escuchar atentamente para retener el conocimiento, era una habilidad necesaria para buscar la permanencia de la información que se había recibido por medio de un relato oral. Podemos imaginar en uno de los recintos del calmecac<sup>13</sup>, una situación íntima y próxima que favorecía el tipo de educación del que hablamos, destaca pues, que los maestros usaban su voz, sus gestos, su movimiento corporal, el ritmo y el volumen, para impregnar el sentido adecuado a las palabras pronunciadas; ya que las diferencias de tono, por ejemplo, sabemos que dan a lo narrado características diferentes, influyendo en la forma en que una narración es recibida y registrada por el escucha en su memoria. En esta transmisión del conocimiento el anciano ejercitaba el arte de hablar, un arte que tenía una larga tradición para la cultura náhuatl.

La tradición oral no posee un carácter de permanencia, ya que después de emitido el discurso no queda nada de él, salvo lo retenido en la memoria de los oyentes; lo único que quedaba en ellos era el potencial de contarla. Como solución a la cuestión de permanencia, la cultura náhuatl hizo uso de los códices y con los cantares la tradición oral siguió teniendo un lugar privilegiado.

---

<sup>13</sup> Aunque el calmecac era la escuela para educar a los hijos de los nobles, en este caso hablo de las características de ésta, sin por ello resultar excluyente no sólo del telpochcalli ni tampoco de las enseñanzas madre hija que también eran complemento importante de la crianza de la cultura náhuatl.

Conocer la lengua indígena, el náhuatl, fue uno de los intereses de Sahagún, quien sabía que para entender la cultura a la que se enfrentaba en la evangelización era primordial su aprendizaje ya que el *Códice Florentino* se realizaría de forma bilingüe.

Volviendo al texto que revisamos, la obra que se me permitió consultar físicamente es un facsímil que se encuentra por demás en un estado excelente<sup>14</sup>.

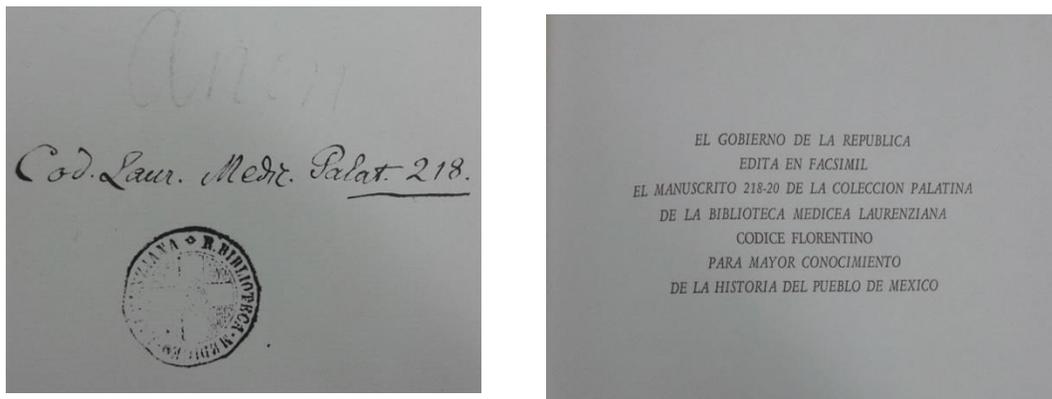


Fig. 1.2. Portada facsímil Códice Florentino

Este códice, compuesto actualmente por tres tomos, sigue un orden jerárquico. Así, se inicia con la descripción de los dioses y los asuntos divinos, continúa con los aspectos humanos y termina con información relativa a los animales, vegetales y minerales. Conteniendo un total de doce libros es una obra profusamente ilustrada y decorada que aborda una amplia diversidad de temas como fiestas y costumbres; ritos, sacerdotes y dioses, discursos morales y teológicos; el más allá; la cuenta de los años; cosas humanas, parentescos, costumbres de los señores, oficios, educación, crianza, moral sexual, alimentación, botánica; sabios, ideas filosóficas, derecho, literatura, proverbios y refranes, leyendas; himnos y cantares; animales, metales y piedras preciosas; templos y construcciones, así como una versión indígena de la conquista.

<sup>14</sup> Obra consultada en la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, en su área de Libros antiguos y raros.

Para nuestra investigación reviste especial importancia, debido a que en él encontramos imágenes y texto descriptivo relativo al temazcal.

En el tomo I de la obra, en el quinto libro, en el apendiz 36 encontramos la primera referencia al temazcalli, al cual le corresponde el dios Tlaloc (de acuerdo a indicaciones de Sahagún, identificando un Dios con un capítulo). Capítulo treinta y seis, del baño, o temazcalli.

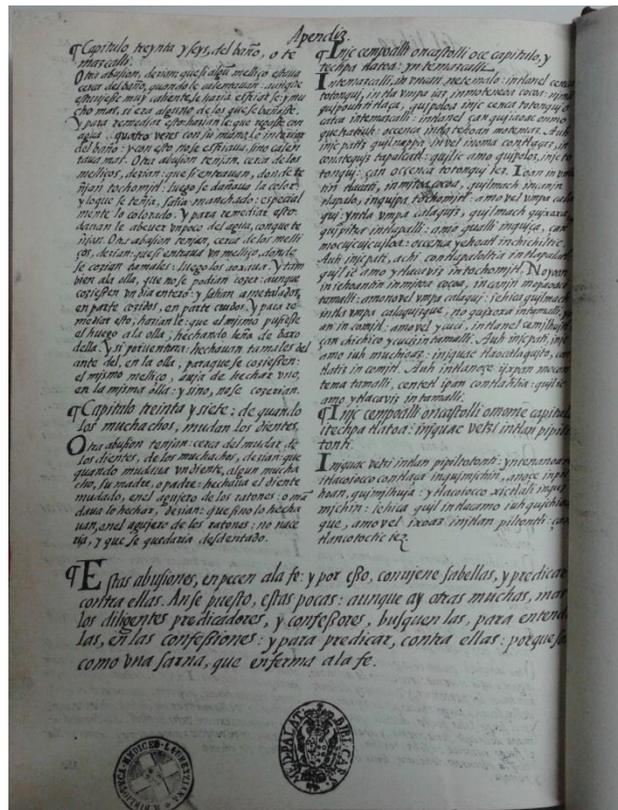


Figura 1.3. Códice Florentino, apéndice<sup>15</sup>. Del baño o temazcalli

Esta parte del libro dice:

“Otra abulion, decían que si algún mellico estaba cerca del baño, quando lo calentaran, aunque estuviese muy caliente, le haría enfriarse y mucho más, si era alguno de los que se bañase. Y para remediar esto hazianle: que regase

<sup>15</sup> Fray Bernardino de Sahagún lo escribe apendiz en lugar de apéndice y encontramos varios de éstos agregados o notas al final o como complemento de algunas partes del Códice.

con agua cuatro veces con su mano lo interior del baño y con esto no se enfriaba, sino calentaba más. Otra abulion tenían, cerca de los mellicos, dezian: que si entraban, donde teñían tochomitl: luego se dañaba la color y lo que le teñía salía manchado: especialmente lo colorado. Y para remediar esto: davan le abever un poco del agua con que teñían. Otra abulion tenían cerca de los mellicos, dezian, que: si entraba un mellizo donde le cosían tamales: luego los aoxaua. Y también a la olla que no le podían cozer aunque coziesen un día entero: y salían ametalados en parte cocidos, en parte crudos. Y para remediar, esto hazianle que el mismo pusiese el fuego a la olla, hechando leña de baxo de ella. Y si porventura: hechavan tamales delante del, en la olla, paraque se coziesen: el mismo mellico avia de echar uno en la misma olla: y sino, no se cozerían”.

Esta breve referencia que encontramos al temazcalli es acerca de las supersticiones que se tenían en particular con los mellizos, creían, por ejemplo, que su presencia en el baño provocaba que éste se enfriara; en el teñido de ropa arruinaba el color; y con respecto a la preparación de tamales, provocaban que éstos no llegaran a un cocimiento óptimo. Como se puede apreciar, como parte de las costumbres indígenas, había un conjunto de acciones en función de prevenir que se provocaran cosas indeseables. Así es el caso de la temperatura óptima del temazcalli, era cosa importante a cuidar, en función de para quién y para qué era usado, como veremos más adelante; no se requería la misma intensidad de calor para curar enfermedades que para atender partos o para fortalecer a guerreros. En este apéndice del códice la referencia al temazcalli es muy clara en relación a su condición de baño higiénico.

Otro relato que adicional se encuentra en el tomo II que inicia con “Libro de la Rethorica, y philosophia moral y theologia de la gente mexicana donde ay cosas muy curiosas tocantes a los primores de su lengua y cosas muy delicadas tocantes a las virtudes morales”.

En el “ Libro 6, de la Rethorica y la philosophia moral” fo. 139 a 146 se encuentra un texto que relata más ampliamente la costumbre del temazcalli en su uso para las mujeres que estaba a punto de parir:

Se narra la forma en la que se pedía a una partera que atendiera el alumbramiento. Los personajes que sostienen el diálogo son una matrona, una mujer pariente cercana de la mujer preñada, seguramente su madre, y la partera quien acepta la encomienda de atender el alumbramiento.

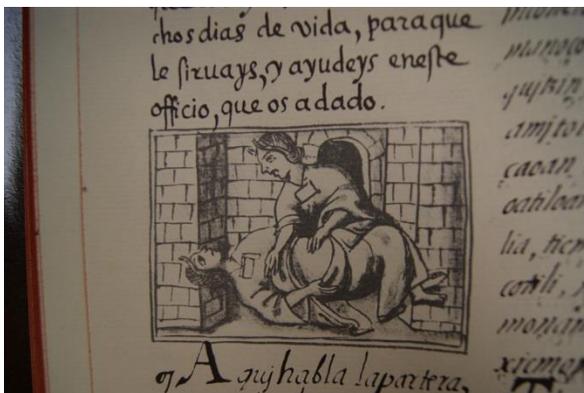


Figura 1.4 *Códice Florentino*, partera inicia labor



Figura 1.5 *Códice Florentino*, mujer en temazcalli, labor de parto

Las acciones fluyen de manera natural, se crea una atmosfera especial para atender el parto dentro del temazcal. En el relato se percibe que el ambiente está cargado de solemnidad y con este pensamiento originario “todo lo impregna una especie de gravedad

solemne, así en las costumbres domésticas como en las costumbres públicas” (Cromwell 4).

Veamos como este fragmento lo ejemplifica:

Muy amada señora, y maestra  
nuestra espiritual: haced señora,  
vuestro oficio, responded a la  
Señora, y diosa nuestra que se llama  
ma ioalticitl, y comenzad a bañar  
a esta muchacha y metedla  
en el baño, que es la floresta de  
nuestro señor que le llamamos temazcalli,  
a donde esta, y donde cura,  
y ayuda la abuela que es diosa  
del temazcalli, llamada ioalticitl. fo. 133

El texto nos deja saber que no sólo se está realizando un baño, ni tampoco que sólo están en un lugar para favorecer un buen alumbramiento, sino que se constata la presencia de un ritual. El ambiente creado es solemne, el habla de la mujer que pide a la partera que haga su labor es respetuosa, es un ambiente de reverencia a la diosa Ioalticitl.

Como ya había comentado, en esta parte del texto escuchamos tres voces, por un lado está el narrador que da la introducción de lo que se presenta a continuación, además está la matrona y la partera. Tenemos también a los familiares de la pareja, acompañándolos en este acto, sin voz o diálogo, sólo se hace alusión a que se encuentran presentes. El narrador observador está en tercera persona, sólo cuenta o en este caso, introduce al lector a la situación que acontece. Por lo que respecta a los diálogos, como ya había mencionado, el texto se conservó, del lado izquierdo, en castellano antiguo, y del lado derecho, en náhuatl. En una lectura actual lo que se lee en castellano antiguo dificulta mucho su entendimiento debido a que los amanuenses hacen uso de, lo que a la distancia temporal, son arcaísmos<sup>16</sup>.

Algo que destacar es que, al menos, en este capítulo no aparecen comentarios de valoración como “fealdad” y “pecado”, palabras con las que se enjuicia el ritual en el *Códice Magliabecchi*. Aquí en el *Códice Florentino* se dejó que los personajes se expresaran y, hasta donde se sabe, hubo un considerable respeto al transcribir sus palabras del náhuatl al castellano antiguo. Entonces, si hay palabras que tal vez no existan en la cultura náhuatl como “infierno”, es cuestión del traductor que, desde su contexto simbólico cultural, empleó la palabra que más se acercaba a lo que el indígena relataba.

Aunque la primera intención del narrador fue dar cuenta de una costumbre, fue inevitable que afloraran las características del ritual en el texto. Retomando las palabras del

---

<sup>16</sup> De acuerdo a notas explicatorias de José Tudela de la Orden, en referencia al castellano utilizado en códices, encontramos un estilo de escritura que presenta características como: contracciones, deste, antel, queesta, laqual, della; uso de cedilla en lugar de z como en moça, regaço ó moza y regazo; uso indistinto de la b en lugar de v, así como el olvido o exceso en el uso de los signos de puntuación (Códice Tudela 24). Aunque para la época en la que fue redactado pareciera adecuado, ahora, con la evolución de la escritura, vemos que es excesivo el uso continuo de la coma cuando no es necesario ni apropiado separar las oraciones, como en “los viejos, y viejas, parientes, y padres, y madres de ella,” (fo. 129). En general el lenguaje es sencillo pero complica a la lectura fácil las características que presenta el texto.

folio 133 que puse como ejemplo, empieza cuando se le pide a la partera “Muy amada señora, y maestra nuestra espiritual: haced señora, vuestro oficio, respondió a la Señora, y diosa nuestra que se llama Ioalticiti”. Después entra la voz del narrador quien nos da cuenta de lo que procedía a hacer la partera, encender el fuego para el baño (agua), buscar la temperatura adecuada evitando que se calentara demasiado para no dañar a la mujer ni al nonato, acomodarle la criatura y proceder al baño. Hasta aquí se nos permite adentrarnos al interior del ritual del temazcal, en esa triple configuración de la casa. La casa de todos, el mundo, la casa en el espacio del temazcal, y la casa primigenia que representa el vientre materno. Para hablar de la casa, tomemos las palabras de Gaston Bachelard, en *La poética del espacio* quien dice “la casa es nuestro rincón del mundo. Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término” (34).

Con esta apreciación podemos imaginar lo que representa el temazcal para la cultura náhuatl, un lugar que nos es común a todos, la casa. Un lugar cálido, con una temperatura agradable, dispuesta para consentir a la mujer que ya ha llevado un largo esfuerzo durante los meses de su preñez.

Un pequeño cosmos en el que ella es el centro en un nuevo acto creador. La casa temazcal protege, ampara. Sí, “la vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (37), qué lugar tan ideal para empezar la vida, ese lugar que acoge, que protege. La casa temazcal es la cuna en la que se refugia la madre, también la cuna que recibirá al recién nacido. Podemos imaginar, como a la luz de una tenue iluminación, el juego de sombras, los vapores elevándose crean una cortina a través de la cual vemos el mundo de otra forma. Estas “casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción” (43). Quizá por eso el amanuense se limitó sólo a dar cuenta

del hecho, porque para transcribir en palabras lo que se vive ahí, es necesario complementarlo con la experiencia.

Ahora, pasemos a otros símbolos que emergen en las unidades de sentido de este texto, el agua, el baño, el fuego o calor.

En el *Diccionario de símbolos* de Chevalier, se dice que el agua representa “fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración” (52). En el caso del temazcal, el agua es un medio de purificación corporal y espiritual, no sólo se usa como medio para higienizar a la parturienta, también, a través del agua se limpia su espíritu para que entre a la lucha de vida o muerte que enfrentará a la hora del parto. Los nahuas deificaban a las mujeres que morían en el parto, se les consideraba guerreras que habían enfrentado con honor y fuerza una lucha vital. Entonces, el agua es usada como purificación ritual. El agua también está ligada al fuego, por lo que las abluciones deben entenderse como purificaciones por fuego, el baño y el lavado bien pueden ser tomadas como de naturaleza ígnea (54); en este caso y más aún, por la acción de arrojar agua a las piedras que han ardidado previamente en el fuego. Con respecto a este elemento, el fuego, también es otro símbolo más de purificación y regeneración (255). El fuego representa la muerte y el renacimiento, así, en este caso, la purificación por fuego es complemento de la purificación por agua (513). En este ritual entendemos que entrar y salir de él representa la muerte y el renacer. En este caso, una doble muerte, un doble renacimiento y un nacimiento real: hay una doble muerte de la mujer que al entrar al temazcal muere simbólicamente y muere también al parir. Asimismo, ésta mujer tiene un doble renacimiento, cuando sale vencedora de su lucha a muerte y también renace al salir físicamente del recinto; y el acontecimiento principal, el nacimiento del bebé que viene a la vida mortal.

Veamos ahora dos símbolos más, el aire y las piedras. Siguiendo con las descripciones que encontramos en el diccionario mencionado, “el aire está simbólicamente asociado al viento, al aliento” (67); el viento sirvió en un principio para avivar las llamas del fuego que calentó las piedras volcánicas, el aire es un “intermediario entre el fuego y el agua” (67) ya que por su fuerza, el fuego se aviva accionando sobre el agua, entonces está presente desde las primeras preparaciones. Además “el aire es el medio propio de la luz, del vuelo, del perfume, del color” (67), en él se dispersa el olor a copal, el aroma de las hierbas utilizadas para el baño, la fragancia de las infusiones que se da a beber a la madre. El aliento está presente en el ser humano desde su nacimiento, aquí tenemos a la criatura, quien después del parto inhalará su primer soplo de vida, el aire inundará sus pulmones de ahí hasta el último día de su existencia. Para la madre, su aliento, el manejo de su respiración será un apoyo para aliviar temporalmente su dolor, así como para infundirle fuerzas para realizar su labor de parto.

El aire puede ser pacífico, un viento tenue que se lleva los aromas consigo, pero también puede ser un vendaval violento que puede causar daño, así, tiene esa doble cualidad y las parteras lo sabían: a la recién parida, así como al bebé, se les abrigaba muy bien desde la cabeza para evitar un cambio brusco de temperatura. Previo a su salida, se empieza a abrir gradualmente la puerta para permitir que el ambiente se refresque poco a poco y ambos puedan acostumbrarse a la temperatura y evitar daño.

La solemnidad, el respeto, orden, tradición, conocimientos y sabiduría están presentes en los relatos que hemos visto en la lectura del *Códice Florentino*, pero, para aproximarnos más a su entendimiento, se hace necesaria una reflexión acerca del pensamiento sagrado del indígena.

#### **I.4 Hierofanía<sup>17</sup> del temazcal.**

En los relatos consignados en el documento que hemos revisado emergen los símbolos presentes en el ritual, que lo hacen sujeto de interpretación. Además de analizar la amplia categorización de los símbolos de Chevalier en párrafos anteriores, complementemos con el aspecto sagrado y profano de lo manifiesto en el ritual.

El lenguaje del temazcal “quiere decir otra cosa de lo que se dice, tiene doble sentido, es equívoco” (Ricouer 10), su discurso no es evidente, tiene una intrincada trama. Considerándolo como un análogo del sueño, un espacio de otras realidades inmerso en la cultura, aquél “se anuncia como un lugar de significaciones complejas donde otro sentido se da y se oculta a la vez en un sentido inmediato”(10) por lo que el temazcal es una “región del doble sentido”(10). Susceptible de interpretación, el fenómeno social que estamos abordando despliega un abanico de posibilidades, ya que accediendo a su conexión sagrada, en la cual las piedras no son piedras; el recinto se considera un vientre materno, y el agua, fuego, tierra y aire, tienen una significación mayor, estamos ante la oportunidad de mirar con nuevos ojos la realidad ya que “lo simbólico es la mediación universal del espíritu entre nosotros y lo real”(13).

Tomemos como ejemplo a las piedras volcánicas que se utilizan: regularmente son grandes y se ha puesto atención al momento de recolectarlas que su tamaño y forma se adecuen al ombligo del temazcal, a fin de evitar tener que partirlas o fragmentarlas para utilizarlas. La acción de romper una piedra no reviste, fuera de contexto, una actividad fuera de lo normal ni un significado, pero, una vez que accedemos al sentido que tiene para su uso en el ritual, se entiende que las piedras son un símbolo, se les llama “abuelitas”

---

<sup>17</sup> Del griego hieros (sagrado) y faneia (manifestar).

porque representan tiempo petrificado, es decir, se les reconoce su edad previa, quizá remontada a siglos atrás, y se respeta que ellas han visto pasar grandes lapsos de tiempo e incluso perdurarán hasta después que los mortales que las han utilizado hayan perecido. Además de representar tiempo y edad, a esas piedras se les atribuye fuerza, debido a que es muy probable que hayan enfrentado grandes temperaturas e incluso hayan formado parte de algún magma en su momento; sobreviviendo a tremendas incandescencias también se han cargado de energía producto del calor e incluso del fuego al que han estado expuestas en épocas anteriores. Como vemos, estamos ante una dualidad de los símbolos, entre lo que es y no es, en las cuales “las expresiones y conductas [...] confirman con creces que se trata de una expresión simbólica”(Ricouer 16) y que ninguna de esas acciones, de lo que se realiza en el temazcal, se reducen a un simple acto descifrado a simple vista, ya que “todas remiten a otra sin agotar su sentido en un gesto material”(16).

Así, para aproximarnos al potencial del sentido del discurso del temazcal, en el cual las cosas y las realidades adquieren dimensión simbólica, es necesario aceptar que estamos ante un lenguaje diferente, no impenetrable, pero sí complejo.

A partir del ejemplo de las piedras, podemos elaborar una reflexión acerca de los símbolos y de cómo los partícipes no sólo del ritual, sino de los que comparten un tipo similar de pensamiento sagrado, se relacionan de forma diferente con las cosas del mundo. En su obra *Lo sagrado y lo profano*, Mircea Eliade nos dice que corresponde a la “hierofanía más elemental [...] la manifestación de lo sagrado en un objeto cualquiera, una piedra o un árbol”(4), no obstante, es precisamente en esta primordial relación donde reside su riqueza.

Primero, en el ejemplo que nos ocupa, se hace necesario puntualizar que “no se trata de la veneración de una piedra o de un árbol *por sí mismos*”(Eliade 4), son “hierofanías, por el hecho de <<mostrar>> algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo sagrado”(4), algo completamente diferente a su materia profana. Esto no quiere decir que la piedra deja de ser una piedra en apariencia y forma, y por lo tanto, común como todas las demás, aquí entra en juego que “para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se trasmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural”(4), entonces, para aquéllos que tienen un pensamiento religioso-sagrado , prácticamente todo lo que existe en el mundo y en el universo puede revelarse como sacro.

El pensamiento sagrado tiene su oposición en lo profano, son dos formas distintas de ser y de vivir en el mundo. Aceptar (aunque no necesariamente entender) que el hombre religioso ve que la mayoría de cosas que existen tienen la posibilidad de revestirse de sacralidad no representa un disparate propio de sociedades o poblaciones primitivas. Aun cuando el hombre moderno haya sufrido una transformación radical y paulatina de desacralizar su mundo, y la forma como se relaciona con él, no se encuentra del todo ajeno a esta otra dimensión de la realidad, porque incluso en los actos que considera completamente desprovistos de comportamiento religioso, existen reminiscencias de éste<sup>18</sup> “aunque no siempre se tenga conciencia de esta herencia inmemorial”(Eliade14).

---

<sup>18</sup> En la obra citada, el filósofo e historiador de religiones rumano hace un completo recorrido por diversas conductas que, aparentemente desprovistas de toda carga religiosa, por tanto, pensamiento sagrado, están fundamentadas de origen en éste último, desde el simbolismo del centro del mundo (10); instalación de un territorio-fundación de un mundo (13); destrucción-caos y victoria-triunfo sobre el mal (13); fiesta de nueva morada-reminiscencia de festividades de comienzo de una nueva vida (16); festividad-reactualización de un acontecimiento mítico (22), entre otros.

Si bien es muy lógico que se pueda hacer una clara distinción entre un pensamiento sagrado primordial y un moderno o actual con reminiscencias del primero, esto no significa que el hombre haya sido capaz de despojarse completamente de sacralidad, quedándose sólo con el lado profano de las cosas del mundo, más bien, las expresiones de su vida religiosa están condicionadas “por los múltiples momentos históricos y estilos culturales” (18); pero, algo que, a la luz de estudiar y analizar diferentes sociedades y sus comportamientos han notado antropólogos, filósofos, teólogos e historiadores, entre otros estudiosos de diversas disciplinas, es la similitud que existe en cuanto a símbolos y creencias que se manifiestan en la forma en la que el hombre religioso se relaciona con el mundo y con lo que existe. Si bien analizar y comentar cada religión no es el objetivo de éste trabajo de investigación, si lo es poner de manifiesto que el comportamiento presente en el ritual del temazcal, así como sus símbolos y significados, no son inventos absurdos ni incoherentes, sino que, en similitud con muchas culturas, el pensamiento indígena originario del ritual tiene muchas coincidencias con manifestaciones análogas tanto de culturas a las que se les ha llamado primitivas, como las que se reconocen como estadios avanzados de cultura.

Continuando con el recorrido por los símbolos del temazcal, se hace prudente profundizar en el significado del recinto (sacro, consagrado, cosmos, vientre materno, centro, ombligo); tiempo; agua; madre tierra; muerte y renacimiento, aclarando que sólo son un puñado del amplio espectro que se presentan en el ritual.

En párrafos anteriores se habló de cómo el recinto temazcal se asimila a una casa primigenia y, retomando los conceptos de Gastón Bachelar vimos las características de cobijo y abrigo que proporciona como lugar para recibir una nueva vida. Además de este

significado, ahondando un poco más en la hierofanía del temazcal, vemos que como recinto tiene la particularidad de ser un lugar consagrado. Es común encontrar que, entre aquéllos que más fielmente buscan preservar la tradición, el lugar elegido para construir es orientado con relación a los rumbos y además, en un ritual adicional, se *siembra* el mismo, es decir, se cimienta para que fructifique. En una ceremonia inicial, en el centro de lo que será la edificación se cava un hoyo de aproximadamente un metro de profundidad y en él se depositan pequeños costalitos de semillas, tabaco y algunos otras ofrendas mismas que se enterrarán en agradecimiento a la *madre tierra*. Esta ceremonia es llevada a cabo por un anciano conocedor de las tradiciones, un personaje que representa sabiduría y respeto, mismo que le asignará un nombre al temazcal así como también reconocerá públicamente a un individuo, hombre o mujer, como guardián del lugar. Profundizando en lo que representan estas acciones, lo que vemos, es que, a través de la delimitación de un territorio y de su consagración, se “reitera la obra ejemplar de los dioses”(Eliade 9). Así, “la revelación del espacio sagrado, tiene un valor existencial para el hombre religioso: nada puede comenzar, hacerse, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo”(6). El hombre religioso considera que “el espacio no es homogéneo”(Eliade 6), que existen espacios sagrados y no sagrados, y a los primeros le confieren características de forma, orden, fuerza y significado. El temazcal, e incluso una porción del terreno que lo circunda se consideran sagrados, de ahí que se pida que se descalcen aquéllos que lo visitan. Al separar, identificar y nombrar el recinto, se le *reconoce*, y, en esta acción, se imita el acto creador de los dioses, es decir, se repite un comportamiento ideal. Ahora, con el acto de consagrar el lugar en “el interior del recinto sagrado queda trascendido el mundo profano”(7). Así, vemos como un lugar, una construcción adquiere una nueva dimensión, una razón de ser y estar en el mundo. Cuestión

adicional es que, a través de la consagración, el lugar adquiere la característica de posibilitar la comunicación con los dioses al convertirse en una puerta simbólica. Como se ve, nuevas capas de significado se pueden explorar a partir de reconocer que el símbolo no se agota, ya que en este caso, podemos seguir explorando, como en este mismo elemento de recinto, en el que coinciden las ideas de “escala microcósmica de la creación, [...] transformación del caos en cosmos [...], centro del mundo”(9), y “vientre materno”(51), entre otros. Lo que interesa es reafirmar que el acto de consagración separa a lo profano de lo sagrado, y que por este acto un espacio se vuelve significativo.

Un elemento que constantemente se hace notar en la experiencia del ritual del temazcal es el tiempo. Es común que la duración del ritual sea de cuatro periodos o tiempos, en similitud a las estaciones del año. Para el hombre religioso existe una clara diferencia entre el tiempo sagrado y el profano, el primero es el dedicado a las fiestas y los rituales, mientras que el segundo es aquél en el cual se realizan “los actos despojados de significación religiosa”(19), es decir, el tiempo histórico común. En el sagrado se llevan a cabo las fiestas religiosas y el ritual, es un lapso litúrgico, “un tiempo mítico primordial hecho presente”(Eliade 19), pero, además, es un periodo en el cual ser y estar consciente. En el temazcal se hace evidente una dualidad temporal, por un lado los cuatro tiempos de duración del ritual en los cuales, en un acto ficticio bien se pueden recorrer las cuatro estaciones del año, y por otro, el lapso real en el que estamos viviendo la experiencia, en el cual se busca que los sentidos estén lúcidos, avispados al máximo. Sea cronológico real o ficticio, el tiempo del temazcal “es la reactualización de un acontecimiento sagrado”(19). Repitiendo el ritual se irrumpe la continuidad del tiempo profano porque el hombre religioso “se niega a vivir tan sólo en lo que en términos modernos se llama el <<presente

histórico>>>; se esfuerza por incorporarse a un tiempo sagrado”(19), ¿por qué?, porque quiere superar su mortalidad y equipararse con la eternidad.

Un elemento que resulta un tanto obvio es el agua, por lo que sólo lo veremos brevemente. Usado como símbolo de purificación en el temazcal, es, de hecho, muy común que represente “todas las posibilidades de existencia”(35), frecuentemente encontramos ideas similares entre diversas culturas que coinciden en “creencias según las cuales el género humano ha nacido de las aguas”(35). La inmersión en agua representa tanto la muerte como el renacimiento y, además, el agua fertiliza y multiplica el potencial de vida. Pero, retomando el simbolismo que se le da en el ritual, el agua, en forma de vapor, purifica tanto física como espiritualmente, de más está mencionar los efectos benéficos que el vapor produce en el cuerpo favoreciendo la eliminación de toxinas a través del sudor, lo que se presenta más importante, es que se cree que el agua limpia el espíritu, hace puros a aquellos que tienen falla. En el interior del temazcal, se expían las faltas enfrentándose a las altas temperaturas y, al salir vencedores, se renace con un baño final de agua fría que culminará el reto.

En cuanto a la muerte y el renacimiento que se experimenta en el ritual, la primera está manifiesta en la creencia de que al entrar al recinto sagrado de espaldas se deja atrás lo que se ha sido hasta ese momento, el interior de lugar estará en tinieblas representando a la muerte y, así mismo, uno de los tiempos del ritual, al final, se dedica a la región del colibrí, es decir, a la región de la muerte. Los cantos suelen ser alusivos a temas relacionados, además, suele ser el periodo en el cual, al interior, la temperatura es máxima, el enfrentamiento con el calor simboliza una lucha a muerte y los que vencen, renacen como hombres nuevos.

Mención aparte merece la *madre tierra*, palabras muy frecuentemente usadas para expresar reverencia y respeto al suelo, mundo, planeta, barro, arcilla, de la que fuimos creados y a quien el sustento debemos, de acuerdo al pensamiento sagrado del temazcal. A pesar de que la creencia “del alumbramiento de los humanos por la Tierra es una creencia difundida universalmente”(Eliade 38), en la acción del ritual no deja de llamar la atención la reverencia con la que se dirigen a ella, el mismo suelo de la entrada del recinto es besado en señal de respeto, se le pide permiso para depositar en su vientre las piedras (centro, ombligo) y en muchos lugares se niegan a poner pavimento o algún material que los separe del contacto directo con el barro, ya que se busca que la *madre tierra* los cobije. Se viene a la vida a través de ella, y a ella se regresará al morir.

En estas páginas brevemente hemos abordado algunos de los significados de los símbolos sagrados del temazcal, aclarando que, “un símbolo religioso trasmite su mensaje aun cuando no se le capte conscientemente en su totalidad, pues el símbolo se dirige al ser humano integral, y no exclusivamente a su inteligencia”(35) y además, que el significado del símbolo no se agota.

Finalmente, se hace necesario entender que “al juzgar una sociedad <<salvaje>> , no hay que perder de vista que incluso los actos más bárbaros y los comportamientos más aberrantes tienen modelos trans-humanos, divinos”(28) y que, en el tema que nos ocupa en esta investigación, mucho del prejuicio tajante que pueda existir hacia una tradición, tiene que ver con un desconocimiento, más que con algo condenable.

#### **I.4 La voz indígena en el *Códice Florentino*.**

Como mencioné en páginas anteriores, de acuerdo a los estudios realizados por León-Portilla, existe una cantidad considerable de códices. En esta investigación abordamos el contenido parcial de sólo dos de ellos por ser pertinentes al estudio del tema. El trabajo llevado a cabo por los estudiosos de los códices nos han facilitado el acceso y la comprensión a los temas consignados, pero no es una labor concluida o agotada. La traducción precisa, desde la fuente original, del náhuatl al español del *Códice Florentino* abre las puertas para estudios más profundos acerca de la filosofía náhuatl. Para la presente investigación, sirvió aproximarnos a las fuentes que dan origen al ritual, para confirmar, o no, si estamos ante un ritual de los antiguos mexicanos, o si sólo se trataba de un fenómeno social sin arraigo en su cosmovisión cultural.

Podemos constatar, que, en efecto, el ritual está documentado en el relato que analizamos, perteneciente al libro “Rethórica y filosofía moral”, obra que es considerada un documento de vital importancia para conocer nuestra cultura. Esta obra, realizada con tono de crónica, reúne temas variados, aquéllos que el evangelizador consideró de relevancia para ser documentados, así, se convirtió en una gran enciclopedia.

Al ser elaborada por su propia iniciativa, apoyado con el grupo de informantes, y el hecho de que él mismo haya decidido qué temas incluir, además de ser elaborada en castellano (para entendimiento de sus posibles lectores del clero y personas del viejo mundo), ha puesto en duda hasta dónde se puede considerar que los libros en cuestión sean reflejo fiel del pensamiento náhuatl. Se suma a lo anterior la forma que tiene el códice revisado, diferente a los netamente indígenas los cuales eran elaborados en piel de animales o papel amate, plegados a manera de biombo y ampliamente ilustrados mientras que el

escrito mencionado fue hecho a la usanza europea, es decir, en forma de libros, con índices, capítulos, párrafos y apéndices.

Una pregunta planteada por Miguel León Portilla, en su artículo “De la oralidad y los códices a la “Historia General”: ¿Pueden identificarse en los textos transcritos en náhuatl expresiones genuinas de la tradición prehispánica? (66) adquiere importancia para nuestro estudio, ya que el presente está realizado en función de analizar una costumbre arraigada en la cultura náhuatl.

Para hablar de lo que podría considerarse es la voz netamente indígena en el *Códice Florentino*, León Portilla (19) distingue tres tipos de información que se vació en él:

- a) Testimonios respuesta a cuestionarios
- b) Testimonios expresados de manera espontánea por los informantes
- c) Expresiones canónicas

En la primera categoría, encontramos que Sahagún previamente elaboró unas preguntas que buscó que los informantes, que representaban ese grupo de ancianos conocedores de la sabiduría antigua, contestasen. Aunque en el texto las preguntas tal cual no fueron escritas, se deduce que lo transcrito en él corresponde a respuestas a cuestionamientos específicos. Ejemplo de ello es lo que se escribió con respecto a los señores de Tetzoco, México y Huexotla, que claramente denotan dar respuesta a ¿Cómo se llamaba?, ¿Cuántos años gobernó?, ¿Qué hizo?. Son varios los ejemplos que se ven de este tipo de testimonios, entre ellos, lo relativo a las fiestas y los atavíos de los dioses.

En cuanto a los testimonios espontáneos, siguiendo con la clasificación del autor mencionado, ejemplos de estos son las descripciones de los cuerpos celestes, lo relativo al Mictlán o región de los muertos, así como relatos históricos.

En la tercera categoría encontramos los veinte himnos a los dioses, las pláticas y los huehuehlahtolli (antigua palabra). Con el término “expresiones canónicas”(19) este autor designa a “aquéllas expresiones fijadas sistemáticamente a modo de discursos, oraciones, cantares y relatos históricos o legendarios” (71). Es precisamente en esta categoría donde podemos reconocer expresiones netamente indígenas, aludiendo al lenguaje, a la forma de expresarse, que toma una connotación reverencial, y al tipo de relatos que en él se escribieron.

Justamente en esta categoría entra el relato que analizamos con respecto al parto atendido en el temazcal, como nuestra interpretación dio cuenta, este tipo de relatos contienen características en el tipo de lenguaje utilizado, que evidencia una solemnidad que recubre un ritual que no sólo era llevado a cabo con fines higiénicos, terapéuticos, medicinales o prácticos. En ese ritual relatado, las voces que entran en diálogo se dirigen unos a otros con respeto y cortesía. Se destaca la manera tan deferente con la que es tratada la partera, conocedora de su oficio, quien preserva en su memoria las palabras adecuadas que se pronunciarían para la ocasión. En el prólogo a este libro, Sahagún comenta que “entre los mexicanos: entre los cuales, los sabios, Rethóricos virtuosos, y esforzados: eran tenidos en mucho”<sup>19</sup>, con estas palabras nos confirma que, como ahora, en una ceremonia, en un ritual o en un discurso, el tipo de lenguaje empleado difiere del de la cotidianidad, de ahí la importancia que se le dio a toda esta colección de “la Rethorica, y filosofía moral, y

---

<sup>19</sup> Sin números de folio, ésta y las demás referencias al prólogo no fueron numeradas.

theologia: de la gente mexicana, donde ay cosas muy curiosas tocantes a los primores de su lengua: y cosas muy delicadas tocantes a las virtudes morales”. Él mismo, no tuvo reparo en describir como “primores” lo armonioso que le parecieron los relatos. Así, encontramos oraciones, pláticas entre personajes importantes, razonamientos morales, educación, consejos parentales, rituales para el nacimiento y de la presentación en el templo de las criaturas recién nacidas. Este libro es una vasta recopilación de lo que León-Portilla llama “expresiones canónicas”, mucho se puede analizar de esta compleja recopilación, pero lo que sale a la luz, es que, “todo el contenido del libro VI el de la “Rethorica y filosofia moral”, o sea, el que recoge todos los huehuehtlahtolli<sup>20</sup>, es en sí mismo muestra admirable de la literatura indígena prehispánica. Y lo mismo puede afirmarse de los adagios, adivinanzas y metáforas que, como apéndices a dicho libro, también allí se registran.”(73)

En el prólogo mencionado, y seguramente bajo cuestionamientos de qué tanto había intervenido o modificado lo relatado, el fraile escribió “y todos los indios entendidos si fueren preguntados afirmarían que este lenguaje es el propio de sus antepasados y obras que ellos hazían”. Así, dicho códice preservó lo que en esos momentos era una moribunda sabiduría antigua.

Con estas bases podemos afirmar, que si bien una tradición como el temazcal preservada en el *Códice Florentino*, pudo haber sido resumida por razones de espacio, o por mismo criterio de Sahagún, con lo que se conservó, podemos asomarnos a una interpretación en busca de significados, y sobre todo, confirmar que el ritual formó parte de la cultura y tradiciones de los nahuas.

---

<sup>20</sup> Antigua palabra

## II El temazcal y su particular Estética

“Los juicios morales a menudo nos dicen más del sujeto que juzga que de la cosa juzgada”

Rubert de Ventós.

### II.1 De la estética a la experiencia estética: Aproximación al ritual.

El concepto estética ha sido motivo de una amplia reflexión entre múltiples filósofos, teóricos, estetas, etc. El mismo transcurrir de la historia ha modificado su percepción y continúa siendo materia de discusión hasta nuestros días. A manera enunciativa, podemos decir que ha habido:

“tendencias filosóficas como las de la filosofía analítica (Russell, Moore, Weitz, Goodman), la fenomenología (Husserl, Heidegger, Dufrenne), teorías del lenguaje y de los signos (Ernst Cassirer, Meyer Shapiro, Ludwig Wittgenstein), aproximaciones kantianas, hegelianas, marxistas, idealistas (Croce, Shopenhauer, Colingwood, Schiller, Fichte), intencionalistas o expresivistas (Langer, Ayer), esencialistas (Kainz), desconstruccionistas (Norris, Carroll, Derrida), institucionalistas (Danto, Dickie), etc.”(Mandoki 25)

Todas estas aproximaciones han tenido como factores comunes: buscar una definición concreta de la estética, delimitar su materia de estudio y establecer normas que puedan ser generalmente reconocidas, sin embargo, y a pesar de sus bien intencionados intentos, nos encontramos que su labor se ha complejizado sin llegar a un acuerdo para establecer si la estética es una disciplina, una transdisciplina, un objeto, un problema multidisciplinario o hasta una ciencia. Pareciera que una de las razones que impiden

armonizar las diferentes tendencias es que cada uno de ellos “*miran* desde su perspectiva metodológica al arte y a lo bello” (25) y como resultado de sus observaciones emiten juicios.

Entonces, de momento, dejemos el debate sobre términos y autores (que más tarde retomaremos) para hacer un breve recorrido por algunas etapas<sup>21</sup> que destacan en la historia de la estética y el arte (entendiendo que una reflexión sobre la estética no puede ir separada de éste), y por lo que podemos considerar el “nacimiento” de la estética, de acuerdo al autor Marc Jiménez, quien en su obra *¿Qué es la estética?* nos ilustra ampliamente sobre el tema.

La influencia de las teorías estéticas de Platón y Aristóteles en la historia es innegable, la *Teoría de la Ideas* así como los amplios diálogos que Platón dedica a reflexionar acerca de la belleza y el amor han sido materia de profusas interpretaciones. Su pensamiento se puede concretar en *La teoría de lo Bello* y el principio de imitación, valorando excesivamente la belleza y su función ontológica, su estética “descansa sobre esa disociación entre una doctrina metafísica de lo bello y una teoría de las artes” (Jiménez 149). Mientras que la pregunta acerca de qué es lo bello está sin respuesta, se destaca un implacable labor que ocupa a Platón por “someter el arte a la autoridad de la filosofía, o, más exactamente, a la competencia y a la vigilancia del filósofo” (158), Se convierte en un duro dictador del arte, elaborando catálogos de poetas y artistas prohibidos así como

---

<sup>21</sup> Cabe señalar que este breve análisis no tiene el fin de constituirse en un estudio históricamente riguroso, ya que nos detendremos en esos momentos que revisten importancia para nuestro estudio, es por esto, que, como se verá más adelante, hay un evidente discriminación en el análisis por autores, esto no significa que sus posturas y reflexiones no tengan importancia, indudablemente Kant, Hegel, Nietzsche, Freud, Walter Benjamin, T. Adorno, entre una larga lista de filósofos, pensadores, teóricos y estetas han dejado huella en la reflexión del arte y la estética, pero analizar sus propuestas requiere un estudio profundo, por lo que, en aras de la brevedad y la importancia para este capítulo, sólo nos detendremos en las propuestas de interés particular.

desterrándolos en afán de acabar con sus ideas; desconfía de lo que el arte inapropiado puede suscitar en los individuos. Mientras que categoriza las artes, dándole las posiciones más encumbradas a la música y a la poesía (siempre y cuando la primera este basada en una armonía de relaciones numéricas y la segunda haga una pulcra utilización del lenguaje para alabar a los dioses y elogiar a las gentes de bien), condena las artes que hacen una mala imitación. Establece o jerarquiza los grados de mimesis pretendiendo, nuevamente, censurar el arte en su obra *La república*. Paradójicamente, al dedicarse a prohibir y censurar artistas establece las bases para dirigir la mirada a la percepción y el efecto que el arte tiene en los individuos (156-160).

Por otro lado Aristóteles se opone a su maestro, a quien considera creador de una doctrina arbitraria, “juzga con severidad el concepto de las Ideas inmutables [...] imitar, copiar, representar no constituyen degradaciones de un mundo ideal, ya que, según Aristóteles, ese mundo no existe.”(165). A pesar de reconocerle la liberación de la mimesis, en el sentido de que ya no se le considera “una reproducción o una copia servil”(172), Jiménez nos dice que esta “imitación se transforma durante siglos en un dogma incómodo”(173) ya que prevalece por mucho tiempo el estándar figurativo fundamentalmente en las artes plásticas, ocasionando que se valoren las obras por su mayor aproximación al objeto o sujeto “representado de manera natural o realista”(172-173).

En la Edad Media, “la creación era *objeto de pensamiento*” (27), a pesar de la reflexión que suscita, no se permitía “atribuir al hombre un verdadero poder creativo” (27) ya que desde el punto de vista teológico, crear “es el privilegio de Dios” (27) por lo que es inconcebible reconocer o atribuir al hombre una capacidad de creación artística. Época en la cual los temas religiosos predominan en las manifestaciones artísticas, San Agustín es

una figura de gran influencia durante la época medieval, su pensamiento, manifestando la superioridad divina, reafirma que “en ningún caso podría el artista ser el rival de Dios, Creador de todas las cosas” (27). Jiménez destaca la ausencia del concepto de “creación artística”, ya que pasaría mucho tiempo antes de que sea pensado y aceptado, ya que es una contradicción con la filosofía religiosa, de la cual el arte no se había liberado.

En el Renacimiento, “la imitación constituye el principio estético dominante” (Jiménez 35), la tendencia predominante en el artista es “rendir homenaje a Dios imitando su obra, la naturaleza o el hombre” (35) para acceder a la belleza. Así, aunque el arte se apoye en las matemáticas, aritmética o geometría, sigue considerándose al genio creador como alguien con un don divino, concedido para crear en alabanza a un ser superior. La tendencia de esta época creadora es acatar estrictamente las reglas geométricas y aritméticas para crear armonía, característica indispensable de la belleza. La relación entre conocimiento científico y saber racional provoca que el ámbito estético se encuentre a la sombra de la ciencia, la religión y la moral, “queda mucho camino por recorrer antes de que se admita que la imaginación, la intuición, la emoción, la pasión [...] puedan ser facultades creativas o factores de creación de pleno derecho, capaces de engendrar belleza” (37). A pesar de las tutelas que rigen el arte, uno de los grandes avances de esta época fue “la idea de un sujeto creador autónomo” (31) que se reconoce a finales del siglo XV, esto tiene dos grandes repercusiones, por un lado, el artista puede producir obras desligadas de una utilidad práctica y por otro lado “el valor de intercambio empieza a prevalecer sobre el valor de uso” (33).

Para lo que es considerado la Edad Clásica siglo XVII y el siglo de las luces XVIII es necesario comentar la influencia de Descartes con su sistema “basado en el análisis, la

clasificación y el orden [...] una reacción en contra del espíritu vehemente y confuso que marca el fin del Renacimiento. Es preciso puntualizar que Jiménez nos recuerda que Descartes “soñaba con un saber unificado, regido por el método matemático, jamás redactó ningún tratado de estética”(42), es decir, su pensamiento sistemático definitivamente influyó en la forma de concebir y percibir el arte, sin embargo su labor no estaba directamente enfocada a la reglamentación o legitimación del mismo, es punto referente en cuanto a que retoma la discusión hacia lo bello y da inicio a la reflexión acerca de juicio del gusto, misma que retomará Kant casi un siglo y medio más tarde. Dos contribuciones importantes hacen necesario mencionar a Descartes en esta línea de tiempo, a pesar de no reflexionar precisamente sobre estética, con su “método tradicional que permite acceder a la Verdad”(44) marca una considerable diferencia con respecto al pensamiento Renacentista, es decir, separa al hombre del pensamiento teológico que dominaba la creación artística, imponiendo sobre el sentimiento a la razón; y por otro lado “la estética no hubiese podido nacer sin la afirmación del sujeto como dueño, incluso como creador, de sus representaciones”(45). Descartes, al reflexionar acerca de lo bello y reconocer que no hay reglas para medirlo exactamente a través de la razón y llegar así a la verdad, sienta las bases para que “a mediados del siglo XVIII pueda darse la posibilidad de “un discurso estético coherente” (45).

La época moderna, señalada por el autor, se caracteriza por una abundancia del término crítica. Empezando por la “Crítica de la razón” que no necesariamente promueve el irracionalismo, “en lugar de asignarle a la razón la misión de alcanzar la Verdad, el Absoluto, se le da por función determinar las condiciones científicas que autorizan el conocimiento” (55). Al reconocer que el fruto del conocimiento no será una verdad

absoluta, se vislumbra la “nueva postura intelectual de los pensadores de principios del siglo XVIII [...] las grandes desligaciones” (55). Los pensadores de esta época buscan desprenderse de todo pensamiento considerado como antiguo pero no necesariamente se origina “un discurso específico y coherente, que disponga de una terminología establecida y afianzada” sobre estética.

Es a finales del siglo XVIII, cuando finalmente se empieza a utilizar formalmente el término estética para designar una disciplina particular, es de particular importancia en ello Baumgarten (1714-1762) y su concepto de las “bellas ciencias” pero, además de la utilización de una palabra específica, algo que reviste mayor importancia para nuestro estudio es que si bien Descartes había colocado a la razón como medio para llegar al conocimiento y a la verdad ahora se abre la posibilidad de aceptar otro tipo de discernimiento para llegar al conocimiento: la razón estética o la razón poética, entendida como “un intermediario entre la razón y la imaginación, entre el entendimiento y la sensibilidad” (57). Constituye un gran avance el hecho de aceptar que la imaginación y la sensibilidad también son facultades cognoscitivas y que por lo tanto las ciencias exactas no son las únicas generadoras de conocimiento.

Otro aspecto importante es que la reflexión estética voltea la mirada hacia el sujeto como “autor de la experiencia estética” (57); este es uno de sus grandes momentos, un cambio drástico en la mentalidad concretizado en “un desplazamiento del objeto al sujeto” (59). Para nuestro estudio, este cambio es uno de los más importantes en la evolución estética, ya que nuestra reflexión acerca de la que posee el ritual del temazcal es posible a través de la experiencia estética que tienen los sujetos que la viven, precisamente éstos son los que, a través de su juicio nos permiten *mirar* desde una perspectiva diferente.

Debido a que los juicios derivados del gusto son elementos importantes para la experiencia estética, veamos cómo se integran a nuestra propuesta.

David Hume (1711-1776) filósofo escocés, sigue con la tendencia a concederle importancia a la experiencia estética, pero además, elabora amplias reflexiones acerca del “gusto” elaborando varios ensayos sobre este tema. Uno de ellos, llamado “Sobre la norma del gusto” es considerado su trabajo más influyente, aparece en 1757 en *Cuatro disertaciones: Historia natural de la religión. De las pasiones. De la tragedia. Del criterio del gusto*.

A pesar de que en su ensayo continuamente utiliza las palabras bello y belleza para definir aquello que es placentero, su pensamiento es innovador para la época, ya que reconoce la posibilidad de múltiples juicios emitidos alrededor del mismo objeto, así “men of the most confined knowledge are able to remark a difference of taste in the narrow circle of their acquaintance”(Hume 1), sobre ésta diferencia de gusto continúa diciéndonos que “a thousand different sentiments, excited by the same object, are all right: Because no sentiment represents what is really in the object”(2). Estos “diferentes sentimientos” a los que se refiere no son otra cosa que la experiencia estética, la cual puede ser diferente en cada individuo debido a la multiplicidad de gustos involucrados, y comprende un amplio rango de emociones que van desde el placer y gozo al desagrado o repulsión. Así, en su ensayo está latente la invitación a la apertura, y continúa proporcionando interesantes argumentos:

“Beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty. One person may

even perceive deformity, where another is sensible of beauty; and every individual ought to acquiesce in his own sentiment, without pretending to regulate those of others” (2)

Buscar homogenizar el gusto de todos, así como pretender que lo bello (o lo que despierta una sensación agradable) sea igual para todos los seres humanos, es una tarea que sólo lleva a discusiones infructuosas, ya que ésta implícita la sensibilidad personal, de la cual no podemos decir tajantemente que es correcta o incorrecta.

Así mismo, reconoce que: “But though all the general rules of art are founded only on experience and on the observation of the common sentiments of human nature, we must not imagine, that, on every occasion the feelings of men will be conformable to these rules”(3).

Hume nos proporciona pensamientos útiles para la reflexión estética, la imposibilidad de establecer reglas del gusto que proporcionen un juicio homogéneo en todos los individuos que se enfrentan al mismo objeto así como también la dificultad de normar el arte. Estar abiertos a “each particular of beauty” (3) es, quizá, un requisito necesario para apreciar el ritual del temazcal, así como para conservar una admiración hacia aquellos trabajos y obras que han logrado sobrevivir a “all caprices of mode and fashion, all the mistakes of ignorances and envy”(3).

Nuestra reflexión se sostiene de esta “belleza” particular que Hume comenta, sin embargo, tomamos esta palabra en un sentido amplio, ya que como hemos visto, lo bello no ha sido, a través de la historia materia suficiente para sostener la disciplina estética.

Retomando el pensamiento del filósofo, nos habla de la creación de un ambiente favorecedor para que el objeto sea percibido claramente, esto es, que exista un proceso calculado, no azaroso e improvisado totalmente para introducir al sujeto a la experiencia estética. A pesar de que indistintamente usa la palabra emociones o sentimientos, su mérito reside en plantearnos la posibilidad de que en un “experimento” estos efectos pueden ser producidos en el sujeto. Sus instrucciones nos sugieren “when we would make an experiment of this nature, and would try the force of any beauty or deformity, we must choose with care a proper time and place, and bring the fancy to a suitable situation and disposition” (3), veamos como aplica esto en el ritual del temazcal.

Ya hemos comentado que para celebrarlo se requieren preparativos previos que incluyen la disposición de los elementos que se utilizarán, así como el calentamiento previo de las piedras volcánicas que se introducirán, pero una vez que esté todo adecuadamente dispuesto, las reacciones en los asistentes es por demás variada. En los rituales que he tenido la oportunidad de presenciar como parte de las prácticas de campo realizadas para el presente estudio, he observado que para algunos de los asistentes, la idea de estar encerrados en un lugar oscuro, cuya temperatura va subiendo cada vez más al punto de hacerse muy difícil la respiración, les parece más una tortura que un placer. Para éstos, resulta un esfuerzo personal el mantenerse al interior, conservar la calma y evitar un ataque de pánico. Es en estos momentos cuando el “hombre medicina” debe tener esa fina percepción para, con sus palabras, con su canto, con el ritmo de los instrumentos, infundir paz y serenidad, y hacer sentir a los presentes que no hay peligro alguno, que sólo es un engaño de su mente. Es importante señalar que sólo una persona con amplia experiencia es consciente de aquéllos elementos que están diseñados para agradar o desagradar. Por

ejemplo, la temperatura que quizás puede ser demasiado elevada para algunos, a otros les complace combinada con el aroma de la infusión que se esparce en el aire, elevándose en el vapor. El volumen de los cantos puede, o bien ser excesivo y aturdidor por rebotar dentro del espacio reducido, o bien puede resultar reconfortante, induciendo a la relajación a través de su sonido repetitivo y vibración. La oscuridad pudiera suscitar nerviosismo en los participantes, temor tal vez derivado de recuerdos desagradables, desconfianza, o ser un elemento que contribuya a una mayor relajación y disfrute, al proporcionar el ambiente ideal para deshacerse, aunque sea temporalmente, de los múltiples estímulos visuales a los que estamos constantemente expuestos.

Por fuerza de la repetición al vivirlo, he notado que la primera vez que se asiste a un temazcal, es común que se experimente una confusión y extrañeza que puede afectar nuestro juicio inicial. Desde la llegada, durante y a veces hasta el final del evento, los que asisten por primera vez se encuentran desconcertados, no comprenden cabalmente el uso de los elementos, muchos sólo atinan a decir si les gustó o no, pero no identifican plenamente qué les ha dejado vivir esta experiencia. Si han contado con la guía de un “hombre medicina” que les comparta algunos comentarios previos a su entrada y durante el ritual, e incluso algunas explicaciones acerca del significado de los elementos involucrados, se encontrarán en mayor posibilidad de entender su desarrollo; pero si se encuentran con el hermetismo que a veces puede tener el “hombre medicina”, reservándose información, hablando en náhuatl para evitar ser entendido o buscando mantener el respeto a sus tradiciones a la vista de extraños, su experiencia no será del todo comprensible de primera vez.

De acuerdo a Hume, los sentimientos experimentados por primera vez son “obscure and diffuse” (5), por lo que el sujeto resulta incapaz de pronunciarse acertadamente acerca de los méritos o defectos del ritual en cuestión; afirmará que lo que ha experimentado es, en palabras del filósofo “beautiful or deformed” (5), pero sus juicios deberían ser recibidos con duda y reserva, entendiéndose que provienen de individuos que han estado escasamente expuestos al evento, es decir, no están contextualizados, seguramente no forma parte de sus hábitos y costumbres y escapa a su comprensión cultural. La solución nos la plantea el filósofo:

“But allow him to acquire experience in those objects, his feeling become more exact and nice: he not only perceives the beauties and defects of each part, but marks the distinguishing species of each quality, and assigns it suitable praise or blame. A clear and distinct sentiment attends him through the whole survey of the objects; and he discerns that very degree and kind of approbation or displeasure, which each part is naturally fitted to produce” (5)

La exposición repetida al objeto/ritual, puede provocar que la neblina inicial se disipe y se adquiera un conocimiento más acertado de lo que se experimenta. El ritual del temazcal es una experiencia estética, ahora, veámoslo a la luz de uno de los teóricos que abordan a profundidad este concepto: Hans Robert Jauss.

Con un enfoque predominantemente literario, Hans Robert Jauss (1921-1997), filósofo, pedagogo y escritor alemán, es considerado como uno de los principales representantes de la estética de la recepción. A pesar de que su obra tiende precisamente a analizar los efectos de la experiencia estética en el sujeto ante la obra literaria, sus

conceptos nos han parecido igualmente útiles para aplicarlas al análisis de un ritual y sus efectos en los sujetos que viven la experiencia estética que éste representa.

En su obra *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, el autor también nos aclara que “la experiencia estética no posee aún una historia canonizada y no dispone, por tanto, de fuentes específicas” (Jauss 19). Por lo que hay que reconocer que al igual que la estética, sigue siendo un campo de estudio en constante evolución, materia de estudios posteriores, pero a pesar de todo “la experiencia estética ha sabido salir de todas las fases de hostilidad artística con una imagen inesperadamente nueva, bien dando un rodeo a lo prohibido, reinterpretando el canon o descubriendo nuevos medios de expresión” (27).

Una pregunta obligada es ¿Qué es la experiencia estética?, el germano no nos provee de una definición puntal, tal vez derivado precisamente del reconocimiento de que es un concepto ambiguo y su postura no pretende ser absolutista. Aun así, podemos destacar sus características: la experiencia estética “libera lúdicamente” (34), para el autor, cumple una importante función social ya que posibilita al sujeto un distanciamiento de su vida cotidiana, una ruptura que le ofrece la oportunidad de jugar con diferentes roles, creando la fantasía de la existencia de otras realidades, así, al menos por un tiempo le permite abrir su “horizonte cerrado” (33). Por lo tanto, “la apertura a otro mundo” es considerada “el paso más importante hacia la experiencia estética” (33) y, para tener acceso a esta liberación, se destaca la necesaria y consiente actitud estética del sujeto ante lo que se le ofrece.

La experiencia estética “procura placer por el objeto” (40) ofreciéndole mundos fantásticos, aventuras imposibles en su realidad cotidiana, llevándole en viajes a lo

desconocido y exótico para asomarse a otras realidades. Para Jauss, es un elemento esencial el placer estético, se pronuncia en contra de relegar al sujeto a un “papel pasivo y puramente receptor” por que provoca que desaparezcan “su actividad imaginativa, experimentadora y fundadora de significados” (69) que se constituyen en fuentes que producen placer. El placer estético para el filósofo ocupa un lugar importante que le había sido negado, por considerarse trivial, superficial o fruto de una simple necesidad de consumo. Considera necesaria una relación de equilibrio entre el sujeto y el objeto estético, establecida desde la libertad del primero.

Otra de sus características es su “especial temporalidad” (40), por un lado permite experimentar “placer en presente” (40), al requerir del sujeto una especial atención que facilita la concentración acentuando el enfoque que favorece el desprenderse de otras distracciones que pudieran entorpecer su experiencia. Además, le permite ir y venir entre pasado, presente y futuro superando las limitaciones de su propia existencia.

Además, “seduce” (84), la seducción que ejerce sobre el sujeto promueve que éste se identifique con las pasiones representadas, de manera que “le hace olvidar sus deberes inmediatos” (84) para que, desde una posición de espectador, *mire* diferente y sea capaz de integrarse a la dinámica que le presenta.

Continuando con el autor, comenta que tiene “propiedades estructurales” (40) que la diferencian de las esferas del sentido cotidiano, éstas son actividades productivas<sup>22</sup>,

---

<sup>22</sup> Algo que se nota al revisar la propuesta de Jauss, es que utiliza varias palabras para designar los tres elementos mencionados, así, los define como “capacidad” (41), “categoría” (75), “aspecto” (93) o “efectos” (159), así, encontramos que habla de capacidad productiva, aspecto productivo y categorías o efectos para referirse a los tres. Entonces, en nuestro estudio, no es arbitrario el llamar de formas diferentes un mismo aspecto, simplemente estamos siguiendo su propuesta.

receptivas y comunicativas que equivalen a la poesis, aisthesis y catarsis<sup>23</sup> y el placer estético como el elemento que unifica y está presente en las tres.

El aspecto receptivo de la experiencia estética (aisthesis) se refiere a “aquel placer estético del ver reconociendo y del reconocer viendo” (76). En una actitud contemplativa, el sujeto a través de su percepción sensorial, se deja atrapar por los estímulos seductores que actúan sobre su conciencia aperturándolo a encontrar nuevos sentidos y formas de *mirar* el mundo. El objeto, en tanto que artístico y estético, le presenta una mirada ajena, pero ambas miradas pueden reconciliarse en tanto que aquél acepte la invitación a abrirse a un nuevo “horizonte de experiencia” (117-121). Entonces, a través del uso de sonidos, formas, elementos, materiales, etc, el objeto estimula los sentidos del sujeto para producirle placer, entonces, la función de la aesthesis es “provocar, en él, una imaginación y reflexión personal propia” (151).

El aspecto productivo (poiesis) se refiere “al placer producido por la obra hecha por uno mismo” (75), el hombre satisface una necesidad al realizar una creación artística. Esta necesidad se refiere por un lado a “ser y estar en el mundo” (75), así como “sentirse [...] como en casa, al quitarle al mundo exterior su fría extrañeza” (75). Estamos hablando de un sentido de pertenencia, el hombre pertenece al mundo y viceversa. El hombre tiene la capacidad de dominar la naturaleza, convirtiéndolo en un mundo más humano mediante el trabajo utilizando los materiales a su alcance; crear es privilegio del hombre, utilizar su mente para dar forma y materializar sus ideas producto de su imaginación y exponerlo al mundo. En la creación encuentra placer (94-95).

---

<sup>23</sup> Aunque el autor escribe en su obra *Katharsis*, para efectos de homologar el término utilizado en este trabajo de investigación, usaré *catarsis*.

La función comunicativa (catarsis) es “el placer de las emociones propias provocadas [...] que son capaces de llevar al oyente y/o espectador tanto al cambio de sus convicciones como a la liberación de su ánimo” (76). La identificación es el detonador de la catarsis, se requiere una participación activa del sujeto más allá de una actitud “contemplativa y desinteresada” (159) del objeto; “la identificación estética no equivale a la adopción pasiva de un modelo idealizado de conducta., sino que se realiza en un movimiento de vaivén entre el observador, estéticamente liberado, y su objeto irreal” (161). Jauss nos dice que esta situación se da cuando el sujeto adopta una escala de posturas que pueden ser admiración, emoción, enternecimiento, reflexión, llanto, risa, etc. y se apropia e introduce en su mundo un modelo propuesto u opta por el placer de mirar o imitar involuntariamente. Nos dice que este “juego dialéctico” bilateral está presente en los géneros artísticos catárticos para ofrecer propuestas de identificación (161-162). Nuevamente es evidente que la propuesta de Jauss está directamente ligada a la catarsis que ofrecen los géneros literarios, sin embargo, como veremos más adelante, la catarsis está presente en un ritual como el temazcal ya que ahí precisamente muchas emociones se disparan en el espectador cuando se identifica con un modelo posible, que lo confronta consigo mismo y con su forma de relacionarse en sociedad, además, se evidencia la necesidad de la participación activa de los sujetos que la viven para construir significados y encontrar placer en la experiencia.

En resumen, la catarsis, al “destruir la inhibición cotidiana” (164) le ofrece al espectador la posibilidad de identificarse moralmente con una acción ejemplar, permanecer en el simple placer de mirar o entrar y participar (mediante la identificación emocional) en un comportamiento colectivo manipulado (164-165).

Veamos ahora como aplican los tres aspectos de la experiencia estética, capacidad productiva, receptiva y comunicativa en el ritual del temazcal. Algo que lo caracteriza en plena acción, es la integración de los elementos destinados a estimular los sentidos, de manera que su propuesta (aisthesis) se distingue desde el comienzo, desde la misma posición y ubicación del temazcal en el espacio que ocupa la construcción (su orientación con respecto a los cuatro rumbos, así como su *siembra*<sup>24</sup> e incluso el nombre que se le asigna tiene connotaciones particulares que no abordaremos en este estudio) que aunque puedan pasar desapercibidas conscientemente para los asistentes, están diseñadas para crear un impacto visual. A esto hay que agregarle tanto la ubicación del fogón, así como la colocación de hierbas, inciensos, instrumentos, flores, figuras, etc. que se disponen específicamente para ofrecer una cálida bienvenida a los asistentes, se busca crear un ambiente cómodo y tranquilo que invite a la relajación.

Desde su llegada, los asistentes se encontrarán con el característico aroma del copal, un aroma amaderado y ahumado que carga el ambiente con una invitación a lo desconocido, a hacer un alto en el ajetreado vaivén de la vida cotidiana para vivir la experiencia.

Se ofrece a los participantes una forma diferente de *mirar*, dependerá de ellos la reconciliación y superación de la extrañeza que pudieran sentir, al reconocer que los elementos que se les presentan son de una naturaleza básica y natural y que mucho del artificio que perciben lo crean ellos mismos.

---

<sup>24</sup> Sembrar un temazcal es realizar un ritual en el que se bendice la tierra donde se ubicará, además, la construcción se realiza con una orientación especial que le favorezca. Un anciano, persona de mayor tradición le asigna un nombre y designa a su guardián, persona que lo mantendrá en uso. Los familiares y amigos hacen un entierro de semillas como maíz y cacao, así como algunos amuletos especialmente diseñados para esa ocasión.

Una vez dentro, y derivado de la oscuridad que va a prevalecer en el recinto, se prescinde de los ojos alertas y se despierta el olfato, el tacto y el oído, se ponen en alerta otros sentidos y se invita a participar activamente. Los participantes podrán hacer uso de su imaginación para construir imágenes mentales de los pequeños relatos y explicaciones que el “hombre medicina” les comparta, así como también pueden dirigir su atención a las letras de los cantos para crear su propia reflexión personal de lo que escuchan, construir significados y encontrar placer en la experiencia estética.

En lo que se refiere al aspecto productivo (poiesis), si bien está más orientado al “hombre medicina” que *crea* en cada ritual la experiencia, también está presente en los participantes como co-creadores de ella. El “hombre medicina” no es creador de cosas materiales o tangibles, su trabajo es crear ambientes, transmitir conocimientos y perpetuar una tradición, así que encuentra placer en desarrollar una labor que elige realizar independientemente de si obtiene alguna retribución económica, ya que encuentra satisfacción por el simple hecho de realizar el ritual ya sea para participantes externos o para sus familiares y amigos. Por lo que respecta a los asistentes, encuentran placer como co-creadores de la experiencia, ya que a través de su participación activa cada ritual es diferente, algunas veces más emotivo, otras alegre e intenso, quizá también muy silencioso, ellos, en su forma de integrarse a la dinámica definirán que tono prevalece. Deciden si seguirán los cantos, si harán sonidos con algunos de los sencillos instrumentos que se les hayan prestado, o encontrarán placer en el silencio y disfrute de la temperatura y ambiente.

En el ritual, la función comunicativa de la experiencia (catarsis) puede producirse a través de la identificación con el discurso que se propone, esto es, se presenta un modelo de acción que está concretado en la armonía espiritual que favorece un actuar recto e ideal

tanto a nivel personal como en su interacción con la sociedad. Una propuesta de estar en equilibrio en las diferentes esferas de su vida, un equilibrio que lo mantenga coherente entre su forma de pensar y actuar. Se promueve el respeto hacia otras formas de pensamiento y la búsqueda de la armonía entre salud física y espiritual.

Los participantes también pueden encontrar la catarsis con el simple placer de mirar lo que sucede, decidir quizá mantenerse un poco al margen, y sólo abandonarse a la relajación que pueden sentir disfrutando sólo del ambiente. La temperatura del recinto les provocará algo de deshidratación pero también, a través de la sudoración, la eliminación de toxinas e incluso, les puede inducir sueño, es por eso que algunos eligen sólo estar ahí inmóviles y descansar, encontrando placer en la oportunidad de abstraerse de su cotidianidad.

Finalmente, otra forma de catarsis la encuentran los participantes cuando deciden ser partícipes de la experiencia, identificarse emocionalmente e involucrarse con el comportamiento colectivo. Así, en las prácticas de campo que llevé a cabo para este estudio, observé que hay personas<sup>25</sup> que durante el ritual e incluso un poco después de que culmina, lloran intensamente, sus lágrimas parecen liberarlos de sus tristezas y problemas; hay otros que salen tranquilos, su semblante refleja descanso físico y emocional; otros más se muestran contentos, con un buen ánimo que les hace estar más despiertos y activos. Algunos incluso, dentro del recinto, han decidido derribar sus inhibiciones y externar alguna preocupación o tristeza, o también expresar agradecimiento o dirigir palabras

---

<sup>25</sup> En este apartado no presento fotografías de los participantes que constaten mis observaciones, ya que, por respeto a ellos y a los rituales que se me permitió presenciar, siempre pedí su permiso para obtener imágenes, pero, al poner en evidencia sus rostros conmovidos por alguna emoción, se negaron a aparecer en estas páginas.

afectuosas a alguno de sus seres cercanos. Todas estas son señales de aquéllos que se han dejado llevar por la experiencia, evidencia de que han encontrado un tiempo de disfrute, quizá no han conseguido construir todos los significados del ritual, pero su propia percepción personal les ha sido suficiente para disfrutar.

En concordancia con la propuesta de Jauss, considero que en los tres aspectos de la experiencia estética está presente el placer, entendido en su amplia definición, ya que como hemos visto, es cuestión de gustos y resulta subjetivo, pero aun así, el placer es la parte que unifica las tres funciones para que una propuesta estética como lo es el ritual del temazcal, tenga un discurso coherente.

## **II.2 Prosaica: aproximación al ritual del temazcal.**

Hasta ahora hemos revisado el desarrollo histórico de la estética así como la propuesta de Jauss con respecto a la experiencia estética y cómo ésta se concretiza en el ritual del temazcal. Sin embargo, como hemos comentado en apartados anteriores, el filósofo alemán escribió en función de aplicar sus conceptos a las obras literarias, por lo que, en sentido estricto, no se aplicarían a un ritual. Es por ello que considero necesario por un lado, el recordar que hemos hecho uso de sus propuestas porque encontré en sus obras lo que considero la mejor alternativa para abordar el concepto de experiencia estética y por el otro, aterrizar a un enfoque más incluyente, apoyándome en la propuesta de Katya Mandoky con su prosaica que revisaremos a continuación.

En su obra *Prosaica Introducción a la estética de lo cotidiano*, Katya Mandoki hace amplias observaciones acerca de la necesidad de dejar a un lado la figura encumbrada de los estetas, la estética y el arte para voltear la mirada a las manifestaciones artísticas que se

han encontrado al margen por no poseer las características ortodoxas de forma, estructura o contenido para ser consideradas arte, así, encuentra su nicho de estudio, en revisar aquellos objetos artísticos que están inmersos en la cotidianidad y poseen su particular estética, a la que llama prosaica.

Si el arte es el medio por excelencia a través del cual se manifiesta la sensibilidad, aunque no es el único, pero quizá sí sea su manifestación más compleja (Mandoky 61), se cuestiona ¿por qué las manifestaciones de la sensibilidad en la vida cotidiana no llaman la atención de los teóricos para su estudio formal?; además de establecer definiciones y querer acotar las difuminadas dimensiones de la estética, no se da mayor atención a lo que se salga de los márgenes establecidos. Así, propone que la estética debe enfocarse a “la facultad de sensibilidad del sujeto y no como al estudio del arte y lo bello” (65).

La prosaica<sup>26</sup> se enfoca en la sensibilidad de la vida cotidiana. Mandoky reconoce que la estética, siendo el estudio de la sensibilidad, se constituye en dos campos, por un lado, el de la poética o estudio de la sensibilidad artística, y por otro, el de la prosaica o estudio de la sensibilidad cotidiana (83). ¿Por qué habríamos de estudiar lo cotidiano?, precisamente porque el ritual del temazcal quedó anclado en el tiempo con dos características distintas pero complementarias, como vimos en los antecedentes históricos, constituía un acto sacro dedicado a distintos dioses, entonces adquiriría características cargadas de misticismo, como el pintarse el cuerpo de negro en señal de reverencia pero también era una práctica común de higiene, de fraternidad, de enseñanza, es decir, estaba

---

<sup>26</sup> El término prosaica tiene como antecedentes a Mikhail Bajtín y a Morson y Emerson en su obra Mikhail Bajtín, creación de una prosaica. Es importante, sin embargo, hacer notar que Bajtín sólo tiene atisbos a este término, se acercó en sus textos más no la analizó profundamente, para él no existe el concepto de prosaica sino el de sensibilidad cotidiana.

impregnada en los usos y costumbres de la comunidad náhuatl, constituyéndose elemento importante de su sensibilidad cotidiana.

La prosaica no está en oposición ni es complemento a la poética, es una alteridad, es una estética diferente, “no podemos decir que la prosaica es lo que está afuera del arte porque el arte se constituye desde la prosaica. El arte es una mirada sensible a la prosaica como la prosaica es una mirada sensible a la vida cotidiana” (83). Hablar de la sensibilidad cotidiana no quiere decir hablar de lo vulgar, banal, grotesco, “lo prosaico es un campo de investigación que no lleva ninguna carga axiológica; no es un adjetivo ni un valor. La prosaica es la matriz de sensibilidad de todas las manifestaciones poéticas, su condición de posibilidad” (85). En esta condición de posibilidad es en donde se encuentra la riqueza de la prosaica, en dirigir la mirada hacia las manifestaciones que escapan de la estética ortodoxa del arte, sensibilidad de lo cotidiano pero no de lo trivial. Así, “la prosaica mira estéticamente a la vida [...] la prosaica recrea estéticamente a la vida”(88).

El estudio de la prosaica requiere no solamente una investigación teórica, las palabras no son suficientes para su análisis, es necesario complementarla con investigación histórica y empírica “pues las relaciones estéticas del hombre con la realidad no pueden ser abstraídas sólo por la especulación” (89), se requiere además observaciones, experiencias de campo concretas para conocer los modos y costumbres de los grupos sociales determinados.

Pareciera que el camino de investigar o estudiar sobre estos modos y costumbres es un camino bastante andado por la antropología, sin embargo, es mucho más que descripciones y dataciones precisas, ya que la sensibilidad de los pueblos está manifiesta en

sus formas de arte, sus rituales, mitos, leyendas, lenguajes, vestimentas, todo visto desde una mirada estética, una mirada prosaica. Para Mandoki el objeto de estudio de la prosaica está en lo cotidiano, “ahí donde el sujeto se manifieste en términos sensibles habrá un campo de investigación para la prosaica”(89), un amplio campo de estudio nos presentan las comunidades indígenas de México, estudio evidentemente interdisciplinario para tener una visión más clara, un mejor entendimiento.

Obviamente no es mi tarea legitimar qué es arte y qué no lo es, el trabajo de los estetas es amplio y profuso, y ya hemos visto que esa estética tradicional se restringió a sí misma al estudio de las obras de arte, elaborar más sobre su tarea de arbitraje no lleva a ningún provecho. Lo que sí es útil, estando en el campo de las artes, en este caso la literatura, es no evadir la responsabilidad social de ser mayormente inclusivos para voltear la mirada a las múltiples manifestaciones artísticas que hay en nuestras comunidades, no sólo mirando las bellas artesanías o sus coloridos trajes típicos, sino acercándonos a entender su cosmovisión, de la cual, como cultura nos hemos nutrido.

### **II.2.1 Matriz prosaica/estética del temazcal**

Mandoki se dio a la tarea de revisar las propuestas que en materia de estética y arte encontró en autores como Bajtín, Bordieu, Fish y Dewey, entre otros, para elaborar un modelo que se ajusta más a estudiar las matrices<sup>27</sup> de la prosaica, el cual puede esquematizarse de la siguiente manera:

-Retórica : registros léxico, acústico, icónico y quinésico.

---

<sup>27</sup> Para Mandoky, una matriz es una situación concreta en la que está inmerso el sujeto, así, puede estar en una matriz familiar, laboral, escolar, generacional y profesional, de tal forma que el modo de sentir la vida o la sensibilidad del sujeto están condicionados por las diversas matrices en la cuales ha estado inmerso y como éstas se yuxtaponen (177-183).

-Dramática: modalidades proxémica, cinética, tónica y pulso.

### **MATRIZ DEL TEMAZCAL, retórica**

Para la producción de efectos sensibles, el “hombre medicina” prepara su estrategia de enunciación, desplegándola para influenciar a los asistentes.

#### **Registro léxico**

Un elemento sustancial del ritual es el discurso que emplea el “hombre medicina”, desde que llegan los asistentes, la forma en la que se dirige a ellos está establecida, nos ocuparemos de si está con detalle preparada, sólo nos interesa destacar el uso del discurso utilizado que dependiendo de los elementos utilizados, producirá un significado u otro. No es lo mismo que el “hombre medicina” hable a los asistentes en español, a que emplee el náhuatl en ciertos momentos para ser entendido sólo por sus allegados. Si el temazcal está siendo realizado aquí como ritual, las expresiones se tornan más solemnes, lo que es percibido por los asistentes. La forma en la que se ejerce el discurso, el tipo de lenguaje utilizado, la actitud y el registro léxico atañe a la forma, estilo y lenguaje que el sujeto pondrá en práctica desde su asociación paradigmática de las palabras. Veamos el ejemplo:

*“Bienvenidos a este Teo temazcal, este recinto de sanación fue sembrado<sup>28</sup> hace cuatro años y se me concedió el honor de ser su servidor. Los guardianes de este lugar*

---

<sup>28</sup> Para la siembra de un temazcal, un anciano, persona conocedora de las tradiciones, pide a varios hombres y mujeres que hagan pequeños costales con granos de maíz y cacao, también otros que contendrán tabaco. En una ceremonia especial estos pequeños atados se entierran en lo que será el ombligo del temazcal, es decir, el centro de la construcción, y una vez realizado esto se empieza a erigir la construcción.

*sagrado les dan la bienvenida, y yo personalmente agradezco que se unan a esta ceremonia solemne*<sup>29</sup>

La estrategia léxica del “hombre medicina” obedece a una construcción específica para la producción de los efectos deseados, en este caso, el apreciar el ritual, el involucrar a los asistentes y sensibilizarlos.

### **Registro acústico**

Los sonidos, que se constituyen en palabras pueden ser pronunciadas de muy distintas maneras, por lo cual adquieren un significado distinto en cada ocasión. La forma de entonar y modular afecta directamente el efecto que transmiten. El registro acústico es energía modulada a través de la voz, por lo que revela la dramática del autor que emite un enunciado más que el registro léxico.

El discurso del temazcalero que usamos como ejemplo, fue emitido con un tono ceremonioso, calmado, la entonación era afín a su actitud para realizar sus enunciados, su estrategia léxica estaba acorde con lo que quería transmitir.

### **Registro quinésico**

El uso del cuerpo para la producción de efectos sensibles es lo que entendemos como registro quinésico, éste nos proporciona una guía inmediata para orientarnos respecto a la actitud de otros porque la quinésica como la acústica son percibidas con mayor inmediatez. El movimiento corporal nos dice mucho de los sujetos con los que estamos interactuando, incluso revela mucho de nosotros mismos, “el cuerpo habla a través de la

---

<sup>29</sup> Marco A. Alvarado, temazcalero

postura, de su modo de tocar, de su temperatura, de los olores que desprende y de su contacto ocular”(148); así, nuestro lenguaje corporal presenta una imagen de nuestra persona, revelamos nuestro estado de ánimo, actitud, etc.



Figura 2.1 Shaumado

Interpretando esta imagen, vemos que la actitud de la mujer que sahuma, su rostro, nos habla de seriedad, está haciendo un proceso de purificación a través del copal, por lo que está concentrada en sostener el poposhcomi, lo tiene en su mano izquierda, significativa porque va al corazón, mientras que su derecha cuida y protege simbólicamente la vasija preciada. En cuanto al hombre, ha aceptado y reconocido la solemnidad del acto en el que se encuentra, por lo que en señal de respeto inclina su cabeza, cierra los ojos y toca respetuosamente el pequeño contenedor. Como vemos, su registro quinésico, plasmado en una fotografía nos habla de lo que están sintiendo los participantes, de su grado de involucramiento así como del respeto que sienten por el acto. Presenciándolo en vivo se

abren aún más las posibilidades de interpretación evidentemente, pero esta imagen es buena muestra de lo que vemos en el ritual.

### **Registro Icónico**

Este tipo de registro se refiere a los objetos físicos visibles y tangibles que un sujeto utiliza, así como su ubicación y organización en un espacio dado, la decoración “constituye una estrategia de enunciación icónica en la prosaica por la elección, el estilo y la disposición de los objetos utilizados”(149). En un espacio determinado decidimos lo que vamos a decir a través de los objetos, en donde vamos a colocarlos, como se relacionaran entre ellos, qué objetos serán elegidos. Volúmenes, texturas, tamaños, colores, accesorios, adornos, joyas todo entra en juego para la producción de efectos sensibles. En el temazcal, los objetos son colocados en un orden particular, así el fogón, así las piedras, los instrumentos, etc.



Figura 2.2 Elementos utilizados en el ritual

Los elementos que se utilizaran se disponen juntos, cuernos de venado que se usarán como pinzas para sujetar las piedras calientes, poposhcomi para sahumar, paliacates que se atarán a la cabeza y un pequeño costal con tabaco para ofrendar al fuego. Se disponen juntos previamente al inicio, posteriormente los tambores se acercan al fuego para que se tensen y produzcan un mejor sonido. Cada elemento ocupa su lugar, y su tiempo de ser usado llega de acuerdo a un orden establecido.

### **MATRIZ DEL TEMAZCAL, dramática**

Se considera a la dramática como la actitud desplegada o retenida en el intercambio estético, sus vertientes son la proxémica, tónica, cinética y el pulso. La dramática pone en juego las energías para producir sus efectos de sentido. Las vertientes o modalidades de la dramática son consideradas así en el sentido en que se articulan desde actitudes (153-154). Mankoki entiende a la proxémica no como el uso de los espacios, más bien como el establecimiento de proximidades o de distancias sociales.

### **Proxémica**

La proxémica se refiere a los sujetos en una interacción, puede acercar o alejar, son proxémicas por que involucran significantes que producen efectos de mayor o menor distancia entre ellos, son relativas al tiempo y espacio, así como al cuerpo (155-156).

La autora mencionada hace una subdivisión de la proxémica: icónica, léxica, quinésica y acústica. La primera con respecto a los objetos, la segunda la distancia establecida entre el lenguaje y el intérprete, la acústica es el volumen de la voz y la más destacada para nuestra investigación, la quinésica, entendida como la distancia que existe de nuestro cuerpo con respecto a los otros (155-158).

Daremos mayor atención a la proxémica quinésica porque tiene una presencia importante en el temazcal; al ser un espacio reducido (aunque los hay con capacidades para 50 personas de pie) es necesaria cierta tolerancia a la proximidad física, desde un inicio los lugares son asignados, por lo que cada persona se posicionará donde le indiquen, a veces en el orden en el que llegaron, pero regularmente los lugares los asigna el “hombre medicina” para equilibrar la energía, entonces, se ubicarán en círculo alrededor del ombligo o centro. Regularmente todos deben sentarse muy juntos respecto de los otros, por lo que estarán en una convivencia que restringe sus movimientos. Esta situación despierta cierta incomodidad no sólo física sino también de ánimo en aquellos que no están acostumbrados a tanta cercanía porque lo interpretan como invasión de su espacio personal porque ellos no han tomado la decisión consciente de cuanta proximidad permitir a los otros, es algo impuesto. En nuestra cultura, la cercanía que permite percibir los olores y temperatura de otros es considerado un acto de suma intimidad, quizá de ahí provenga el desagrado de algunos participantes. A nivel postural es inevitable el roce con los cuerpos de los otros, sólo cerrando los ojos antes de que la oscuridad predomine se puede poner una distancia, al menos ocular, con respecto a los demás.



Figura 2.3: Exterior del temazcal donde se puede apreciar su construcción abovedada



Figura 2.4 Interior del temazcal donde se puede apreciar el “ombligo” alrededor del cual se colocaran los participantes.

## **Cinética**

Esta modalidad de la dramática se refiere a la puesta en movimiento de los significantes, considerada como dinámica o estática. También tiene subdivisiones, acústica,

léxica, icónica y quinésica, cada una de ellas relativa a los conceptos que hemos estado manejando.

### **Pulso**

Modalidad que se refiere a retener o expulsar energía, materia o tiempo. En el temazcal lo vemos manifestado en la energía de los cantos, al tocar los tambores, a través de estos actos se carga el ambiente con una energía que va incrementando con cada tiempo (de los 4 que lo conforman). Todos los involucrados dedican un tiempo específico para ser partícipes del conocimiento y de vivir una experiencia estética que cada uno de ellos evaluará desde sus propios paradigmas.

### **Tono**

El tono se refiere “al acento, foco, énfasis de energía con la que se establecen los intercambios estéticos”(161). Manejados por el “hombre medicina”, cada tiempo del temazcal adquiere un tono específico. El primero, introductorio, da pie a pequeñas explicaciones relativas a la tradición, se dan las primeras instrucciones, así como también se solicita el silencio y respeto, el tono del momento es de atención; el segundo tiempo los cantos adquieren un volumen intenso, la voz del temazcalero retumba en el interior, los tambores se escuchan rítmicos pero al mismo tiempo estruendosos, el tono es participativo, ya que se invita a unirse a los cantos, mismos que contiene frases fáciles de seguir. Para el tercero la temperatura ha subido a un nivel mayor, se apertura un espacio para hablar y también para escuchar, el tono es de comunión, poniendo atención a los sujetos que expresan su sentir. Finalmente en el cuarto tiempo la temperatura empieza a descender, se siente el relajamiento y el cansancio, el tono es de reflexión por la experiencia vivida.

## Conclusión

“La estética sólo vive en los sujetos que la experimentan”(Mandoki 29)

Como hemos visto, el temazcal tiene una particular estética, muchas veces no accesible a los que lo presencian, no por falta de capacidad sensible, sino porque se encuentran descontextualizados de lo que ven representado. De manera que:

“Lo estético del objeto está sólo en lo que el sujeto saca de sí mismo desde su sensibilidad como sujeto sociocultural, y no en las cosas; lo bello no es una cualidad de los objetos sino un efecto de la relación que el sujeto establece con el objeto desde un contexto social de valoración o interpretación particular. Es la sensibilidad la que descubre sus objetos y ven en ellos lo que ella ha puesto”(30)

La estética de tradiciones, usos y costumbres ha quedado fuera de considerarse manifestaciones artísticas por el canon establecido. Pero, como quedó demostrado, el temazcal cuenta con elementos que le pudieran conceder tanto el valor artístico que posee así como reconocer su parentesco con el teatro. Si bien por necesidad del tema se ha ofrecido una visión con tintes históricos, mi propuesta se inclina a destacar el valor artístico y estético de expresiones tan ricas como cantos, rituales, danzas y el mismo temazcal, que pueden merecer ser reconocidos como arte y, por lo tanto, además de una costumbre o un entretenimiento para turistas (por ejemplo, el juego de pelota y los bailes interpretados en Xcaret y otros lugares turísticos) se les distinga por poseer un valor cultural social y estético.

El arte que se encuentra en nuestras comunidades indígenas y que se manifiesta en tradiciones, leyendas, objetos, etc requiere un contexto social de valoración que promueva mayores y más amplios estudios que reafirmen la vasta riqueza cultural que poseemos.

### III. El temazcal como teatralidad

#### III.1 Introducción

Para superar el estadio de extrañeza de mirar con ojos ajenos el ritual<sup>30</sup>, es necesario acercarse al “universo imaginativo”(Geertz 26) de los nahuas, a su cultura, entendida como “un sistema ordenado de significaciones y símbolos, en virtud de los cuales los individuos definen su mundo, expresan sus sentimientos y formulan sus juicios” (70). Conseguir cierta familiaridad con sus usos y costumbres se convierte en condición imprescindible para que las singularidades extrañamente indescifrables de primera instancia, adquieran un carácter más discernible.

Su cultura representa “un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en forma simbólica por medio de los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida” (88).

La cultura náhuatl como muchas otras, viene a ser un entramado complejo de símbolos. La interpretación de una manifestación cultural en particular como lo es el temazcal lleva a la tarea de descifrar su significado. Comencemos por identificarlo como un ritual inmerso públicamente en su cultura, debido a que los símbolos utilizados son durante la representación bien conocidos por la comunidad; de tal manera que cada acción, cada elemento, y cada intervención constituye tanto una representación acordada, como una expresión respetable y de mucho valor significativo.

---

<sup>30</sup> Como ya hemos visto en capítulos previos, el uso del temazcal puede ser de carácter higiénico; con fines terapéuticos utilizando herbolaria; para atender el parto y pos parto; con fines de relajación y tendencias holísticas en la moda de algunos spas u hoteles; y el que hemos revisado con mayor detalle, el temazcal ritual.

El pueblo náhuatl, inmerso en el rito, al igual que varias culturas antiguas, se explicaba el mundo, sus orígenes y la de sus dioses, a través de relatos; algunos de los cuales se dramatizaban. De esta manera, vivían un mundo cargado de un dramatismo espectacular.

En el temazcal vemos en acción el entretreído de conceptos y simbologías heredados que, a pesar de las modificaciones que ha sufrido el ritual desde su forma más pura, siguen latentes, como por ejemplo la concepción del lugar como un vientre materno, como un microcosmos, como un lugar para morir y renacer, un lugar para ofrendar el sudor y el esfuerzo y la celebración a los actos de la vida. De tal manera que el perpetuarlo proporciona identidad a sus practicantes, unión, adhesión al grupo social al que pertenecen, a los valores en los que creen, y sobre todo a su contexto cultural que les brinda familiaridad. El ritual en sí mismo es un “símbolo significativo” (54) para la comunidad, que pone de manifiesto las referencias simbólicas que en él se representan: vida-muerte, enfermedad-sanación, debilidad-fortaleza, ofrenda-divinidad, desorden-equilibrio, aislamiento-pertenencia.

Con respecto a los símbolos, en este caso, los sagrados, son representaciones concretas de creencias, anhelos, ideas de un grupo social; de la misma manera como una bandera, una cruz, pueden simbolizar mucho a quienes los consideren como un estandarte o representación de sus creencias. Un símbolo posee tal potencial significativo, que es capaz de influenciar el estado anímico, las actitudes y las motivaciones del individuo (89-90).

Bajo este potencial simbólico, adquieren lógica muchas de las actitudes presenciadas en mi investigación de campo. El respeto con que son usados y manipulados

los símbolos utilizados en el ritual; como el caso por ejemplo del copal, el poposhcomi<sup>31</sup> y las piedras volcánicas, empleados con deferencia y honra, así como la propia ejecución. A simple vista, a un espectador ajeno a la cultura, le resulta extraño entender el porqué del cuidado y la solemnidad que los participantes tienen; el porqué de sus palabras, el significado mismo del universo del temazcal. Para entenderlo y valorarlo en su justa dimensión se requiere ampliar nuestras capacidades perceptivas, adentrándonos a la visión de aquellos y así poder aproximarnos a lo que nos parece misterioso, extraño, raro. Sólo reflexionando acerca de su sentido y su valor se puede romper lo inexplicable y acercarnos a la comprensión de su cosmovisión.

La cosmovisión tiene una profunda riqueza para un pueblo, porque abarca sus aspectos cognitivos y existenciales; ésta establece el estilo de vida de un pueblo, vincula sus valores con la forma en la que se comportan los miembros de una comunidad; la cosmovisión abarca todo aquello que un pueblo atesora, teme y odia. La concepción que un pueblo tiene en torno a la naturaleza, la sociedad y la persona; todo, absolutamente todo se define a través de ella (118).

En cuanto a rito, Jean Cazeneuve nos dice:

“es un acto individual o colectivo que siempre, aún en el caso de que sea lo suficientemente flexible para conceder márgenes a la improvisación, se mantiene fiel a ciertas reglas que son, precisamente, las que constituyen lo que en él hay de ritual”(Cazeneuve 16).

---

<sup>31</sup> Pequeña vasija de barro dentro de la cual se colocan algunos trozos de carbón y madera para después introducir copal, que al contacto con el calor emitirá un olor perfumado y amaderado con el que se sahuma o limpia a las personas que ingresarán al recinto.

Al presenciar el temazcal, se hacen evidentes las diferentes maneras de celebrarlo. Varían en la duración de los tiempos, los cantos utilizados, el vestuario, las intenciones expresadas por el hombre medicina, el acceso a mujeres u hombres, cambian en la inclusión de niños o no. Se da la improvisación, la utilización libre de ciertos elementos pero se mantienen reglas que le confieren permanencia: el recinto, el uso invariable del copal para el sahumado, las piedras volcánicas, entre otras. Pero además, las características que lo distinguen de otra actividad ritual cualquiera quedan manifiestas: la repetición, la estabilidad y su aparente incapacidad para producir efectos útiles. Su esencia, el vínculo entre el mundo de la vida cotidiana y el mundo mítico de los antepasados, y el carácter sobrehumano de lo sagrado son aspectos que lo mantienen a pesar de las influencias del mundo moderno o de los cambios en las condiciones de vida. El significado que se le confiere lo separa de una actividad que se realiza por una simple necesidad cotidiana.

Un observador ajeno es probable que no encuentre una justificación o razón evidente para la realización del ritual, ya que “el rito es un acto cuya eficacia real o presunta no se agota en el encadenamiento empírico de causas y efectos” (19). Es difícil establecer que produzca efectos inmediatos. A los ojos extraños pareciera no revestir ninguna utilidad el dedicar tiempo a su realización. Este sin sentido deviene de ignorar toda esa carga significativa vinculada a su cultura, que es la que descansa en una multitud de elementos subjetivos no cuantificables, que se encuentran en la experiencia personal de cada uno de los asistentes y de la comunidad, para quienes tiene un sentido particular, propio, que supera su estadía humana y apuntala hacia un orden superior de su propio ser. En similitud a las expresiones del arte, el ritual del que hablamos sublima los sentimientos en la catarsis que se vive en la experiencia que produce.

### III.2 Drama y teatro, más allá del canon<sup>32</sup>

Contemplar al temazcal como un ritual me permite establecer una analogía con una representación teatral. Hablar del “drama” prehispánico requiere una amplia reflexión acerca de los vestigios históricos que pudieron rescatarse, y, por otro lado, de lo que entendemos o definimos como drama para este caso en particular.

Partiremos de dos posturas, la primera es la clásica, que desde el Arte poética de Aristóteles, pasando por Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, sientan las bases para entender en sentido formal y canónico lo que es un drama y la segunda es una postura flexible. Dentro de la visión clásica se habla de siete géneros (tragedia, comedia, pieza, obra didáctica, tragicomedia, melodrama y farsa) que están directamente relacionados con los esquemas básicos de conducta humana; así, “siete son los géneros dramáticos, porque siete son los grupos conductuales en los que se concentran todas las formas vitales de expresión y de reacciones conductuales” (Ariel 23). Sin embargo, el autor citado comenta que no se sabe qué cultura las definió. Si bien se sabe que los griegos ya los tenían registrados confirmados en sus textos dramáticos, en realidad ellos no se dieron a la tarea de darles a cada uno de los siete un nombre distinto.

Según el Diccionario de la real academia española (DRAE), drama es:

1. Obra perteneciente a la poesía dramática
2. Obra de teatro o de cine en que prevalecen acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas.
3. Suceso de la vida real, capaz de interesar y conmover vivamente.

---

<sup>32</sup> Para efectos de este trabajo, entenderemos canon como a las reglas, preceptos, modelos, dogmas que definen lo que se considera auténtico drama y teatro.

#### 4. Dramática (II género literario)

En este sentido drama es una creación poética en la que un autor concibe y desarrolla un planteamiento, que será representado dentro de un espacio y un tiempo determinados y es susceptible de representación escénica.

El drama abarca todos los géneros de teatro: tragedia, comedia, pieza, obra didáctica, tragicomedia, melodrama y farsa. El nombre con el que se designa cada género corresponde a ciertas características de forma, estructura y orden, en base a principios estéticos y cánones artísticos.

Reconociendo que tanto el concepto, como los términos específicos continúan siendo un tanto ambiguos en la concepción dramática, los elementos que se reconocen en un drama, son elementos naturales, elementos vitales y elementos técnico-artísticos (Ariel 21). Adicionalmente, se considera que toda obra formal, en cualquiera de los géneros, debe tener una estructura con un planteamiento, desarrollo y conclusión (exposición, nudo y desenlace). Agrega, además, que “el drama es siempre una abstracción, una síntesis” (36) en la cual el autor hace una selección de lo más importante en la obra, estructurándola según los tres puntos mencionados.

Así, visto el drama a través del canon existen posturas un tanto menos rígidas en cuanto a conceptualizar, definir, nombrar y delimitar lo que es el drama, pero no por eso equivocadas.

En su obra, *El teatro náhuatl*, Fernando Horcasitas nos permite ir más allá de la concepción tradicional. Afirma que “en el sentido más amplio, el diálogo más rudimentario o danza, o canto dialogado, puede ser clasificado como drama” (34). El autor argumenta

que históricamente han existido variadas formas dramáticas, como diversas culturas hay o ha habido en el mundo. Además de las que atienden a las reglas, Horcasitas da ejemplos de obras que, aunque no cumplen con la forma y estructura de drama, están catalogadas de esa manera. El caso de el *Quem quaeritis*<sup>33</sup>, una de las primeras obras medievales compuesta por tres líneas de palabras cantadas en latín. La cual, atendiendo a su forma, estructura y extensión, pareciera que no cumple con las características clásicas, sin embargo, está catalogada como “drama litúrgico”.

Así, vemos que la clasificación que se da a las obras también está influenciada por la época, la temporalidad, la estética del momento y por supuesto por el canon.

Mencionadas estas dos posturas, la clásica y una postura flexible ¿cuáles son los parámetros que tomaré para definir drama?

Partiendo de que éste da cabida a todas las conductas del hombre, podemos entender por qué está presente en casi la mayoría de las culturas, desde su aparición primitiva a la sofisticación actual. Tiene funciones que atañen a la naturaleza humana, así como a sus relaciones sociales y morales, y da cauce a sus valores: odio, traición, vanidad, humildad, codicia, envidia, esperanza, amor, sufrimiento, entre una larga lista de valores más, de emociones y reacciones que, ante determinada circunstancia, un ser humano presenta.

Por lo anterior, no es de asombrarse, que desde los orígenes del hombre, el drama ha estado presente en su vida. Desde una rudimentaria representación de baile y canto en la Guayana Holandesa, representada por los descendientes de esclavos negros; ejecución en

---

<sup>33</sup> Interrogatio: Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?

Responsio: Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.

Angeli: Non est hic; surrexit, sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro

la que representan su trabajo sometido por el capataz. En ella los cantos y escasos diálogos aluden a las pesadas jornadas de trabajo a las que estaban sometidos; por lo que algunos, ante el llamado se fingían enfermos e indispuestos para enfrentar las labores. Después tenía un sentido diferente cuando se les hacía notar que era domingo y no habría trabajo, pero sí raciones de alimentos; lo que provocaba que la actitud de los esclavos fuera de júbilo, empezando con los cantos y las danzas para celebrar su regocijo. Vemos así, que el trabajo, actividad obligada y rutinaria en este último caso se sublimaba a través del arte, causándoles un placer y desahogo tanto a los trabajadores-espectadores-actores de este incipiente drama (Horcasitas 34).

Otro ejemplo lo encontramos en la tribu ndembu del noroeste de Zambia, Victor Turner realizó un amplio estudio para documentar los rituales de esa comunidad. Aunque de orden antropológico, el interesante trabajo que realizó, nos permite ver lo que ellos llaman un “isoma”<sup>34</sup>. El ritual se realiza para dar solución a lo problemática que se manifiesta en una mujer quién ha sufrido abortos o ha dado a luz infantes muertos. Nuevamente nos encontramos con que además de los participantes del ritual que son personajes-actores-cantantes-danzantes, el drama consiste en que, a través de una serie de elementos simbólicos, se busca solución a una problemática. Aquí, en una compleja serie de acciones, bailes y cantos, se cura y libera a la mujer aquejada, y con la realización se

---

<sup>34</sup>En su obra *El proceso ritual*, Victor Turner nos dice: “El ritual isoma (o tubwisa) pertenece a una clase (muchidi) de rituales, admitida como tal por los ndembu, conocidos como <<rituales femeninos>> o <<rituales de procreación>>, subclase a su vez de los <<rituales de espíritus ancestrales>> o <<sombras>>” (20). En la obra mencionada, tanto al ritual como a la “enfermedad” se les da el nombre de isoma; los integrantes de la tribu consideran que “una mujer que es atrapada en isoma es, con frecuencia, una mujer que ha tenido una serie de abortos o partos frustrados; se cree que el feto se <<escapa>> antes de que le llegue la hora de nacer”(24). Se atribuye la causa de la pérdida a una sombra o espíritu de un pariente femenino fallecido quien afecta malignamente a una mujer.

transmite esperanza para la mujer y su pareja, quienes, al liberarse de un mal que pesaba sobre ella, buscarán tener de descendencia (Turner 13-48).

Lo anterior nos deja ver, en un sentido amplio, que podemos hablar de que la palabra “drama” abarca una variedad de expresiones, desde aquellas que se abocan a llamar “drama incipiente” o primitivo, y el drama occidental que sienta las bases del canon.

Por tanto, aunque hemos aludido a dos posturas, dos opiniones y dos autores, al final, encontramos coincidencias en ambas, cuando los dos reconocen que el drama tiene su origen en el rito.

Por un lado, el comentario de Virgilio Ariel Rivera afirma:

“Es incuestionable que el drama a pesar de su evolución, y, si bien consolidado como un arte moderno desde mucho antes del periodo clásico, surge en el espíritu humano como un desprendimiento del rito religioso; de ahí que, aun en nuestros días, cualquier ritual relativo a cualquier religión perteneciente a cualquier cultura, por abstracto, simbólico, mágico y sofisticado que se presente, mantiene una relación directa o indirecta con uno de los siete géneros” (24).

Evidentemente esta cita da una mayor amplitud para dar cabida a muchas más representaciones artísticas de lo que el canon permite.

Y, por otro lado, Horcasitas nos dice: “Comienza como parte de un rito religioso”(36). Debido a que la religión, se ocupa tanto de la naturaleza imaginativa y emotiva, es natural que de aquélla se haya derivado el drama, ya que esta vida imaginativa

y emotiva es amplia, rica y compleja en casi todas las culturas antiguas o modernas a las cuales nos asomemos.

La postura del primero es un afán de esquematizar y conceptualizar en un trabajo bien estructurado que nos da un recorrido histórico y nos ayuda a entender sus elementos, géneros, etc., su apreciación nos proporciona una guía clara y concisa que sirve muy bien para los fines didácticos para los que fue creada su obra *La composición dramática*, y aunque muy bien aclara que su estudio se refiere a estructuras formales, reconoce que, “el drama surgió de un ritual primitivo que, en el mismo instante de convertirse en un acto social, se convirtió en drama” (55), lo anterior se atribuye a la separación que ocurrió cuando algunos de los que celebraban el rito se apartaron para ser observadores.

Ahora, siguiendo el mismo ejercicio de confrontación, veamos el concepto de teatro.

En el prólogo de la obra mencionada, Virgilio Ariel expresa una postura que da pie al tono de la obra: “el teatro no es necesaria y específicamente un arte libre, un desarrollo espontáneo, un continente iluminado en el cual la inspiración sea la única causa de la consecuencia plástica final (...) el teatro implica una dinámica sumamente especial en la cual debe predominar una homogeneidad más de tono que de estilo y, justamente en esa adecuación, es imprescindible el conocimiento y teoría de los géneros” (12). Partiendo de esta cita, es evidente que de acuerdo al canon, para producir una obra es condición necesaria el conocimiento profundo del tema, la actuación, la escenografía, la iluminación y lenguaje con el fin de lograr coherencia en la representación que se ofrece. Ariel establece la necesidad de un marco teórico que regule los “subjetivismos líricos o libertarios” (10);

por lo tanto, es vital la serie de directrices y reglas que den control y orden a la creación artística.

Nos encontramos nuevamente con la postura preceptista académica desde cuya visión excluyente se deja fuera manifestaciones artísticas que no cumplen con el modelo y las formalidades establecidas.

Contrastando con la definición anterior, Horcasitas nos dice que algunas obras catalogadas como teatro, poseen un sentido más flexible, como el caso de una danza acompañada de canto y pantomima, en la que se simula la muerte de una mujer a manos de un hombre con una lanza (siglo XX indios gallineros de la Alta California). O bien, como en la representación de dramas de uno hasta sesenta actos (Dinastía yüan 1280-1368 d.C.) las cuales no cumplían con las reglas del teatro convencional (34) ni sus estilos estéticos. Las diferencias entre un teatro canónico y el que no se considera así, es que este último difiere del primero en que las representaciones no son actuadas dentro de un recinto y la distinción entre espectadores y actores es casi nula.

Esta diferencia de localidad, la que tiene que ver con que represente en un espacio especialmente adaptado o destinado para llevar a cabo representaciones artísticas, nos lleva a pensar que, si vamos más allá de la palabra teatro, entendida como sala, salón, coliseo, anfiteatro, escenario, ¿de qué nos está hablando?, de un espacio, de un lugar. De un aquí y ahora que, más allá de pensar en una ubicación, de un inmueble con cuatro paredes, de luces especiales, con audio controlado y butacas, ¿acaso no estamos todos en un escenario, el escenario delimitado por la representación misma?.

Representaciones artísticas como las festividades de los nahuas; llevadas a cabo al aire libre, ¿quién diría acaso, que el mismo cielo que está sobre nuestras cabezas, no es el más excelso techo?, ¿hablar de paredes?, ¿y qué hay de los límites más allá del ancho que nuestros brazos puedan alcanzar? ¿Qué mejor iluminación puede tener una danza, un canto, un espectáculo que la luz de nuestro astro sol?. Si bien, todo el artificio que existe en un edificio-teatro apoya, realza, sostiene una obra representada, sin este grado de aditamentos específicos, lo que queda, sigue siendo la obra.

El término teatro, es, antes que nada una palabra, un espacio designado a representaciones artísticas, e implícitamente hablamos de una construcción física, estamos aludiendo a un espacio que puede tener diversas características a las que hemos acordado darles ese nombre. Así, puede ser para 100 personas, para 500; puede ser un recinto elegante o el lugar más austero; pudiera tener un equipo de iluminación profesional moderno y costoso o contar con apenas la más rudimentaria luz; podríamos remontarnos a los de la época isabelina en la cual la mayoría de los espectadores estaban de pie, o hablar de uno contemporáneo en el que los espectadores pueden estar cómodamente sentados. Aquí sólo nos enfrentamos al engaño del lenguaje (en relación a Nietzsche), homologando diferentes construcciones físicas, con diferentes características, tamaños, capacidades, ambientaciones, comodidades, etc., para agruparlas todas y llamarles teatro. A esto decidimos llamarle verdad, eso es lo que hemos acordado, y lo que se sale de la norma, lo que es diferente, debe recibir otro nombre. ¿Eso es la verdad?:

“¿Qué es entonces la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado

uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como moneda, sino como metal” (Nietzsche 4).

Continuando con el pensamiento del germano, para que una palabra que utilizamos para designar una cosa sea generalmente aceptada, ésta debe convertirse en un concepto. Un concepto abarca un amplio espectro de experiencias que tienen en común que son en mayor o menor medida similares. Así, va a agrupar cosas que no son idénticas, sólo comparten similitudes. Esta forma de agrupar cosas es “igualando lo no-igual” (4). Para establecer el concepto, la omisión de lo individual, de las diferencias e incluso de lo real, dejándonos como resultado el desconocimiento de lo esencial de las cosas.

Teatro, entendido como edificio o construcción física, es, sólo una palabra que acordamos usar para llamar así a un espacio.

Para decidir qué es un teatro (construcción), qué es una obra, qué es drama, “tendríamos que medir con la medida de la percepción correcta, esto es, con una medida de la que no se dispone”(8), ¡qué difícil reconocerlo!: ¿Cómo que no sé qué es teatro/obra/drama?, pero si miramos más allá de lo incómodo que puede resultar, si nos abrimos, si doblémos un poco ese orgullo, no perderemos nada, tal vez sólo será cuestión de experimentar una ligera o fuerte sacudida.

Llevándolo más allá de la vida común, la alternativa de propiciar el movimiento de la rigidez canónica, encuentra su lugar en el arte. En este es donde nos damos permiso para imaginar, para crear, para la fantasía, para soñar. Así “el hombre despierto solamente

adquiere conciencia de que está despierto, gracias al rígido y regular tejido conceptual y, justamente por eso, llega a la creencia de que está soñando si, en alguna ocasión, ese tejido conceptual es desgarrado por el arte” (11). ¡Qué cualidad tan maravillosa, que el arte pueda simular un sueño!, que con el arte nos demos permiso de soñar, y si en los sueños todo es posible, ¿porque en el arte no debiera serlo?. En el arte la flexibilidad está presente, si no es en el arte, entonces, ¿en dónde damos cabida a nuevas expresiones?.

En este trabajo de investigación, abordar un tema que puede ser considerado antropológico, histórico, religioso, como es el temazcal, desde la óptica de las letras, pareciera estar fuera de lugar. Pero, como hemos visto, es sólo cuestión de palabras, de conceptos, y, como se ha revisado, éstos no hablan de la verdad, de la realidad.

Nietzsche nos propone liberar el intelecto para dejar la servidumbre, la indigencia en la que estamos cuando permitimos las ataduras de lo que llamamos verdad, de la rigidez de los conceptos y de las metáforas, ese “enorme entramado y andamiaje de los conceptos, al que de por vida se aferra el hombre indigente para salvarse, es, solamente, una armazón para el intelecto liberado y un juguete para sus más audaces obras de arte” (12). Sin embargo, reconózcase que se propone destruir conceptos para proponer, no una anarquía total “cuando (el arte) lo destruye, los mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente, uniendo lo más diverso y separando lo más afín” (12). Esto es, no eliminar las diferencias, reconociéndolas y permitiéndolas, no guiarnos por conceptos, sino por nuestras intuiciones, dejándonos sorprender.

Así, en el caso que nos ocupa estudiar, podríamos decir, y sólo para cuestiones sistematizadoras, que la construcción del temazcal es el escenario, es el teatro en sí mismo,

entendido como el lugar destinado a la representación. Además, sumado a un espacio destinado, y en la misma lógica que estamos comentando, los preparativos como el sahumado<sup>35</sup>, que se realizan en el exterior físico del mismo, son realizados en el escenario que la tierra y su esfericidad nos proporcionan.

Finalmente, mi postura no es extremista, sólo un tanto más flexible, reconozco, por un lado, que los preceptos académicos son necesarios para conocer, para proporcionar orden, nombre y estructura. Sin embargo, es importante reconocer que en sus orígenes, el arte no tenía nombre, y aun así existía. Quizá una postura más tolerante permita la apreciación de las manifestaciones artísticas que se escapan al canon convencional, ya que, como reconoce Ariel, “la temporalidad que habrá de determinar estos principios depende de un gusto, de una moda, del talento creativo, de la inspiración histriónica, del espíritu de una época, de una monarquía, de una invasión y hasta de la veleidad de una cortesana”(Ariel 10).

## **Conclusión**

Si bien el concepto drama y teatro tienen un origen clásico y remoto, hay que considerar que son sólo nombres que se han dado a algunas manifestaciones artísticas, más como hemos analizado, su uso y aplicación actual han sido fruto de estudios más recientes en los que se ha buscado esquematizar el arte para definirlo. Entonces, una pregunta que parece válida es cuestionar ¿Qué fue primero, el sentimiento humano, o la expresión artística o el nombre que se les dio?.

---

<sup>35</sup> El sahumado es la acción en la que una persona pasa un poposhcomi (sahumerio) humeante con copal, para purificar a través del humo a las personas que ingresarán al temazcal.

### III.3 Teatro indígena

Para establecer un vínculo entre lo que llamamos teatro, y el universo cultural de los nahuas, surge la pregunta ¿Por qué utilizar este término para nombrar a la serie de manifestaciones artísticas indígenas?. La respuesta puede proporcionarla el análisis del proceso colonizador en México<sup>36</sup>. La indudable influencia de los colonizadores dejó una huella profunda en el ámbito social, en la arquitectura, en la escritura, y tocó casi todas las esferas de la vida indígena.

Brevemente, a fin de presentar un panorama general de lo que se considera teatro náhuatl, retomemos el hecho de aceptar que, en similitud a otras culturas, no es raro que en esta cultura haya surgido alguna forma de aquel en el sentido más amplio del vocablo. En palabras de Fernando Horcasitas, se reconoce la existencia de ceremonias que bien pueden considerarse de tipo dramático, así como farsas o dramas de tipo sagrado y profano (36). También es importante saber que “en todas las fiestas aztecas abundaba el sentido dramático, no sólo en las ceremonias –procesiones, cantos, danzas, trajes y escenificaciones- sino también en su contenido emotivo (36).

Ejemplos son dos fiestas que Fray Diego de Durán relató en su *Historia de las Indias*. Por un lado, la fiesta celebrada en honor al dios Quetzalcóatl y la otra a Tezcatlipoca. Ambas muy similares, resultaban ser soberbias y costosas. En ellas se designaban esclavos que representarían a los dioses en cuestión, por lo cual debían ser físicamente perfectos, limpios; es decir, que representaran dignamente a la deidad, por lo que tenían que encarnar, en la medida de lo posible, las cualidades físicas que los antiguos

---

<sup>36</sup> Cabe hacer la aclaración que esta investigación se limita a México, a la etnia náhuatl, por lo que el uso o comentario sobre ésta etnia en otros territorios del mismo país o de naciones extranjeras sólo es con fines referenciales

nahuas admiraban en un hombre. Estos hombres eran lavados y purificados y posteriormente ataviados de manera excelsa. Una vez preparados, por un periodo de tiempo establecido, se les consideraba verdaderas encarnaciones de los dioses correspondientes por lo que se les ofrecían las mejores viandas, se les paseaba, se cantaba y bailaba en su honor, y se le hacían ofrendas de las más diversas. Cuando se cumplía el periodo de veneración, se les anunciaba que morirían y, siguiendo sus costumbres, se les sacrificaba finalmente. (Horcasitas 37).

Los relatos que recogieron los evangelizadores en sus crónicas no sólo dejan constancia de las fiestas y espectáculos rituales, sino también de aquello que es llamado farsas o dramas populares. Es importante reconocer el hecho de que Fray Diego Durán si bien dejó información sobre farsas y entremeses precristianos, no transcribió ningún texto, y esto fue en parte debido a que él realizó sus crónicas casi dos generaciones después de la conquista, “cuando la clase dirigente indígena –nobles, sacerdotes, guerreros, sabios- junto con los poetas, actores y representantes de obras ceremoniales habían desaparecido de los templos y palacios” (38). Esto hace constar que hubo un teatro náhuatl bien definido, con cantos y diálogos específicos, que había desaparecido para la época del misionero. Más con seguridad, tuvo oportunidad de presenciar algún fragmento de estos dramas rituales y farsas, pero un tanto modificados, habiendo perdido su carácter sagrado (38).

Aunado a la distancia temporal que los cronistas (Durán, Sahagun y Herrera ) tuvieron con respecto al drama náhuatl en todo su esplendor, es evidente que este arte se fue perdiendo debido a que muchos de ellos tenían contenido que se consideró idolátrico, impuro, impropio; agüeros, bailes y costumbres que no eran bien vistas por los

colonizadores, por lo que fueron censurados contribuyendo a su desaparición. Veamos la descripción que hace el misionero:

“También había otro baile, tan agudillo y deshonesto, que casi tira al baile de esta zarabanda que nuestros naturales usan, con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, qué fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas y de hombres livianos. Llamábanle cuecuechcuicatl, que quiere decir “baile cosquilloso o de comezón”. En algunos pueblos le he visto bailar, lo cual permiten los religiosos por recrearse. Ello no es muy acertado por ser tan deshonesto. En el cual se introducen indios vestidos como mujeres (Durán 193).

Tomándole por algo ofensivo, impropio, repetidamente encontramos que lo cataloga de deshonesto. Éste es sólo un ejemplo de los comentarios que dejaron plasmados con respecto a las representaciones que tuvieron oportunidad de conocer, ya sea bailes, fiestas rituales o farsas. No es de extrañar, que en su labor evangelizadora, se dieran también a la tarea de reprimir que se continuaran representando.

Existe discrepancia en el hecho de sí es posible que hayan sobrevivido algunas de los diálogos o cantos originales en náhuatl hasta nuestros días, o sólo nos encontramos con versiones modificadas que han sobrevivido. Por un lado, estudiosos de la cultura náhuatl, como Garibay y León-Portilla, establecen que algunos textos originales se encuentran entremezclados, por ejemplo en los Cantares mexicanos. Es un debate largo y amplio que en este estudio no pretendemos resolver, sólo esbozar la riqueza de la cultura náhuatl en la que ya había manifestaciones artísticas de tipo dramático.

Lo que consideramos drama náhuatl, evolucionó con la llegada de los evangelizadores, dando como resultado obras que Horcasitas divide, en sentido lingüístico y cronológico en tres estilos:

- 1) Los dramas más antiguos, del siglo XVI, en los que claramente se observan reminiscencias del lenguaje prehispánico.
- 2) Las piezas más tardías, de los siglos XVII y XVIII.
- 3) Las obras pueblerinas modernas (52-53)

Como hemos hecho notar, a falta de textos, diálogos y cantos que se puedan reconocer como originales, reiteramos que si bien pudo existir un drama muy completo anterior a la conquista, lo más aproximado es llamarlo representaciones rituales y farsas. Ya posteriormente, en el siglo XVI, como dice el primer inciso, nos encontramos con aquellas obras en las que “por sus metáforas y difrasismo, por su ritmo y fraseología, son herederos en cierto sentido de los discursos huehuetlatolli y de la antigua poesía azteca” (52). Para las obras que se clasifican en el punto 2, es más evidente la pérdida del estilo prehispánico; pero aún se conservan cierta solemnidad y pureza en el idioma. Y finalmente, en las obras del punto 3, se nota una mezcla entre el náhuatl y el castellano.

Es importante notar, que ya para cuando este tipo de obras se representaban, se estaba llevando a cabo el proceso de conquista espiritual, utilizando el teatro como medio para cambiar la mentalidad de los pueblos indígenas, haciendo uso de medios audiovisuales se buscó que abandonaran su cultura y religión, “por medio del teatro también deben aprender un nuevo código moral y aceptar toda una serie de rasgos culturales nuevos” (53). A elección de los evangelizadores, los temas y conceptos que no les resultaban

convenientes de representar, como sacrificios, agujeros, poligamia, o aquello que se contrapusiera a las nuevas ideas que buscaban imponer, eran suprimidos o eliminados.

Así, el uso del teatro como medio de imposición de nueva ideología, en una conquista física y espiritual, fue herramienta útil para los evangelizadores, dando como consecuencia también, la desaparición del drama original de los nahuas, y la pérdida de su riqueza artística.

#### **III.4 El temazcal, drama y teatro**

En esta parte de nuestro estudio, y partiendo de una postura incluyente, en la que podemos llamar teatro y drama a representaciones fuera del canon tradicional, destacan aquellas similitudes que tiene el ritual con el drama, particularmente con la farsa y algunas características de la obra didáctica. Nos acercaremos más al temazcal para buscar entender qué es lo que nos está diciendo, qué es lo que podemos ver más allá de los prejuicios de algo antiguo, medicina new age, terapia, tratamientos spa, y la serie de concepciones que pueden existir alrededor de su realización; esto nos ayudará para después ligarlo a los conceptos mencionados en la teatralidad.

Para iniciar, hablemos de que el “escenario” (el recinto teatro), donde se lleva a cabo tiene las siguientes características<sup>37</sup>: Es una construcción redonda, que simula un horno para pan, con techo abovedado y una pequeña entrada. Tiene un orificio en medio, con un hundimiento (ombligo) de profundidad variable en la que serán colocadas las piedras calientes. La capacidad es de 10 hasta 50 personas de pie, o sentadas a ras de suelo. Cerca del recinto, a una distancia de un par de metros se encuentra el fogón.

---

<sup>37</sup> Para efectos de este estudio, los temazcales visitados comparten características similares, sin embargo, los puede haber diferentes, dependiendo de la zona en donde esté ubicado y el tipo de servicio que se ofrece.

Como en todo recinto en donde se presenciara un espectáculo, la entrada se hace en orden, previo cumplimiento de un requisito de admisión, el sahumado.

Previamente, en un poposchomi, se han encendido algunos carbones con pequeñas varitas de algún árbol, y en él se han puesto algunos trozos de copal. Éste, en forma de resina, produce un humo aromático, un agradable olor herbal y amaderado que, elevándose en el aire, purifica a las personas que entrarán al recinto.

La resina del copal tiene una particular apreciación en este tipo de ritual. Por un lado, al ser la savia del árbol, tiene la simbología de representar su sangre, un elemento de por sí yapreciado por ser constituyente de la vida; por otro lado, al ser un producto escaso y difícil de acceder en una forma pura, regularmente es costoso. Por lo tanto, representa además de vitalidad, valor por su escasez y agradable olor.

Su uso como elemento purificador ypreciado se remonta a los rituales prehispánicos. Una de las referencias de su uso la encontramos en el *Códice Magliabecchi*, en el texto de la Lámina 65 del mismo:

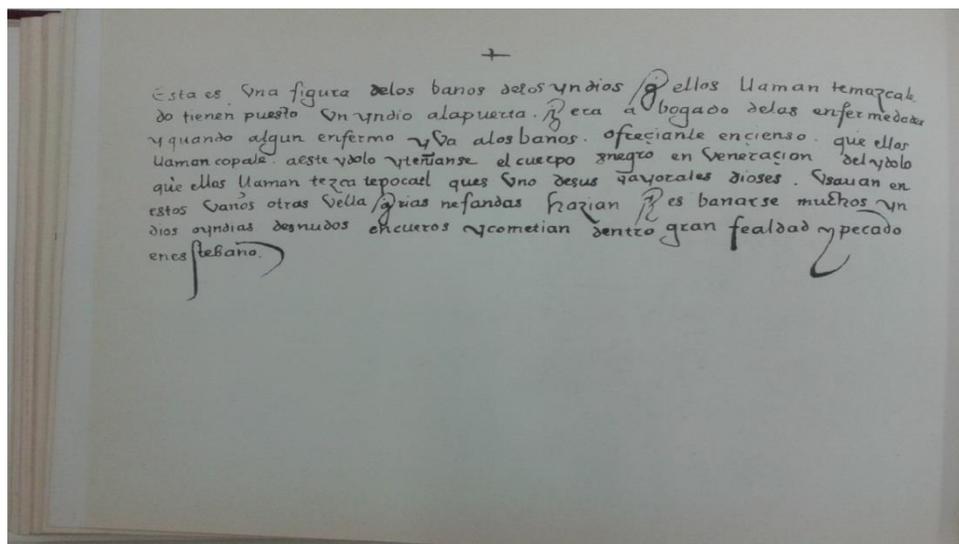


Figura 3.1: *Códice Magliabecchi*

El texto anterior<sup>38</sup> precede a la lámina 65 en la que se muestra la pintura del temazcal que en capítulos anteriores presentamos. En él se describe el uso del copal para ofrecer al dios Tezcatlipoca. Al ser uno de los dioses más poderosos en la cultura de los nahuas, se le ofrecía lo mejor, en este caso, un elementopreciado y exquisito. Así, vemos como desde tiempos ancestrales el copal es considerado como una dádiva preciada y especial, al ser de escasa producción y al ser un elemento aquilatado por su agradable aroma que deleita el olfato. Pero, además de su agradable olor, se le atribuye la característica de, al esparcirse con el humo, y pasar por el cuerpo, la cabeza y la cara de la persona a la que se sahúma, purificar el espíritu de los que ingresaran, así, los aligera para entrar desprendidos de “aires” malos.

Una vez cumplido el requisito de admisión, a saber, el sahumado, las personas entrarán al recinto una a una, introduciéndose por la puerta pequeña que se encuentra en el frente, agachándose para conseguir el acceso. Ya en el interior, se desplazarán en el sentido de las manecillas del reloj, rodeando el ombligo del lugar, y sentándose ocupando un espacio, en el que permanecerán muy juntos con respecto de los demás participantes.

En este ejercicio de similitudes con una representación teatral, presento el temazcal como una obra compuesta por cuatro tiempos, el personaje principal es el temazcalero u hombre medicina, los personajes secundarios (en similitud al coro de obras antiguas) los creyentes dentro del recinto que intervienen repitiendo y enfatizando algunas partes de los

---

<sup>38</sup> Traducción mía: Esta es una figura de los baños de los indios que ellos llaman temazcale donde tienen puesto un indio a la puerta. Reza abogado de las enfermedades y cuando un enfermo iba a los baños ofrecían le incienso que ellos llaman copal a este ídolo y se teñían el cuerpo negro en veneración del ídolo que ellos llaman Tezcatlipoca que es uno de sus mayores dioses. Usaban en estos baños otras bellaquerías nefandas hacían en bañarse muchos indios o indias desnudos en cueros y cometían dentro gran fealdad y pecado en este baño.

cantos; también participan creando música con los instrumentos que se les han proporcionado, como tambores, flautas, palos de lluvia y conchas. Los diálogos de los personajes secundarios mantienen un tono de improvisación, ya que cuando se les da la palabra tienen libertad para expresar sus emociones y sentimientos, a diferencia del temazcalero, quien tiene una línea de diálogos y cantos con un cierto orden a seguir en cada caso.

El espectáculo da inicio.

El hombre o mujer medicina (o pueden ser ambos) toma la palabra:

*Hombre medicina: “Ometéotl<sup>39</sup>, pido permiso para entrar*

*Bienvenidos a este teo<sup>40</sup> temazcal, lugar sagrado al que nuestros abuelos nos enseñaron que debemos acudir para limpiar nuestras almas, para ofrendar, para agradecer, para pedir perdón, para a través de nuestro esfuerzo, nuestro sudor y nuestras lágrimas, limpiar nuestros cuerpos y nuestros corazones de aquello que hemos venido cargando. Quiero que te dejes guiar, no tengas miedo a este calor, este calor no te hace daño, respira con tranquilidad, relájate y permite que este atlachinoli<sup>41</sup> penetre en tu ser”*

De la claridad se pasa a la penumbra, los ojos buscan acostumbrarse a los tenues hilos de luz que se cuelan por la pequeña puerta mientras que el silencio prevalece en el recinto. Se cierra la puerta y la oscuridad completa invita a activar otros sentidos, el oído, el

---

<sup>39</sup> Dador de vida, dios de la dualidad.

<sup>40</sup> Teo: lugar sagrado

<sup>41</sup> Agüita quemada. Para efectos de este estudio, todas las palabras utilizadas en el ritual del temazcal son usos actuales del náhuatl o, incluso, algunas derivaciones, no necesariamente exactas en sentido. Se transcriben tal como fueron pronunciadas en su momento.

tacto y en la piel se comienzan a despertar sensaciones, reacciones al ambiente, a la temperatura.

*Primer acto:*

*“Ahora que tengo su atención<sup>42</sup>, quisiera remitirlos a los tiempos de nuestros abuelos, o tal vez más atrás, a los tiempos lejanos en los que todo tenía voz, a esos tiempos en los que el hombre escuchaba la voz del viento, la voz del agua, la voz de los árboles .... Pido permiso a los guardianes de este temazcal, a los cuatro rumbos, a la madre tierra y al padre sol, para dar inicio a esta ceremonia. En este círculo que formamos pedimos que a cada uno de nosotros se le conceda lo que pide, que encuentren lo que están buscando. Cada uno de nosotros va a tener su tiempo para hablarnos, cada uno de nosotros expresará su deseo o necesidad, así, les pido nos escuchemos, cada uno de nosotros se presentará, indicando su lugar de origen, el motivo por el que se encuentra aquí y, si así lo desea, externar un pensamiento que quiera compartir. Empezaremos del lado izquierdo, nuestra palabra empezará con Ometeotl<sup>43</sup>, seguido de su hablar, y finalizará con Teahui. Es importante que estemos atentos a lo que dice cada uno de nuestros hermanos que están aquí presentes y además, que cuando necesitemos expresarnos pidamos la palabra, atendiendo al respecto que este lugar y los que conforman la ceremonia del Teotl<sup>44</sup> temazcal merecen”.*

En este primer acto, una de las particularidades de esta obra/temazcal, es el hecho de que la diferencia entre actores y espectadores se vuelve prácticamente nula. Tenemos al

---

<sup>42</sup> Alvarado, Marco A. diálogo realizado 10 de noviembre de 2013

<sup>43</sup> Dios de la dualidad

<sup>44</sup> Sagrado

protagonista, el hombre medicina, quien será el personaje principal, el guía, sobre él recaerá el rumbo que quiera darle a la historia. Aquí, entra en juego no sólo sus habilidades aprendidas con la experiencia en la elaboración del ritual, sino también su capacidad para detectar las necesidades externadas o no, con las que se han acercado las personas que han decidido vivir esta experiencia. Así, puede ser que algunas hayan llegado buscando un tiempo de relajación y disfrute del vapor y las plantas medicinales. Pero también los hay quienes llegan buscando un desahogo emocional a alguna situación que les causa malestar. En la representación del temazcal ritual como el que estamos estudiando, es raro encontrar que haya personas que se acerquen por diversión, puede ser que sean atraídas por curiosidad, pero no necesariamente como algo que lleve a la risa o la diversión.

En el contexto de lo que previamente sucede a los preparativos, es evidente que el ambiente se carga de cierta sacralidad, en los que cada elemento es elegido cuidadosamente, ocupando un lugar designado. Los tambores se encuentran cerca del fuego que propiciará que la piel que los recubre se tense y produzcan un mejor sonido. La medicina (copal) se encontrará en una pequeña vasija de barro, lista para bendecir las piedras, además de una olla grande de barro con agua de infusión con la hierba elegida, lista para ser arrojada en las piedras. Así mismo, se han elegido las hierbas medicinales que se usarán, atendiendo a los efectos que su uso producen, en relación con algún padecimiento de salud que aqueje a los asistentes. De esta manera, se usará manzanilla, menta, hierbabuena, eucalipto u otra que se elija en función de sus beneficios relajantes, expectorantes, etc.

Como ya en párrafos anteriores habíamos mencionado, y en similitud con los rituales de la tribu ndembu del noroeste de Zambia, en el isoma, estudiado por Victor

Turner, o en el drama rudimentario bailado y cantado en la Guayana Holandesa por descendientes de esclavos negros; prácticamente no existe diferencia entre los actores y los espectadores, éstos se convierten en cierto punto del ritual en actores/cantantes/danzantes, integrándose al drama que está llevándose a cabo. Así mismo, vemos como desde el inicio del temazcal, se invita a los asistentes a compenetrarse con la obra/drama que será representada.

En el sentido estricto de concebir una obra, el autor pasa por un proceso para “concebir primero una historia, determinar a qué género se ajusta y estar de acuerdo con las funciones que va a cumplir. Y luego proceder a elaborar su obra” (Ariel, 34). Esta es una de las diferencias que Virgilio Ariel establece con respecto a las obras formales, que atañe a su creación y a su estructura. Con respecto al autor del temazcal, no podemos asegurar que conscientemente los antiguos nahuas hayan diseñado el ritual con los pasos mencionados en mente. Aquí estamos hablando de un “autor intuitivo” al que el mismo Ariel hace referencia “con talento pero sin conocimiento teórico, amén de que su obra tenga calidad o no, escasamente supone, antes de verla representada, cuál es la función que puede cumplir ni puede tener la certeza de que va a lograrlo” (34). En efecto, en este ejercicio de similitudes entre el teatro y el temazcal, encontramos que, en primera instancia no podemos atribuirle un autor específico. Si bien nos hemos encontrado con referencias históricas de sus antecedentes, es difícil hablar de un primer momento en que se llevó a cabo. Tal vez sería más acertado decir que evolucionó de manera natural, intuitiva, iniciando probablemente con el simple elemento del baño, de la limpieza del cuerpo, y en etapas posteriores, se enriqueció adquiriendo cargas simbólicas y significativas para los nahuas. Por lo tanto, precisamente la adquisición de estos elementos lo revistió de valor y con cada

realización se está consciente de cumplir con una función específica que supera el hecho de ser concebida “formalmente”.

Otra característica de la obra formal, en palabras del autor mencionado, es que: “toda obra conduce siempre a una moraleja que se traduce en una de dos abstracciones: 1.- Esto es lo que debe ser y/o esto es lo que no debe ser” (34). El temazcal nos muestra un aspecto de la vida en el sentido de lo que debe ser, ¿qué debe ser?, presenta el ideal en el cual los seres humanos estemos en comunión con el medio ambiente, con la naturaleza, con nuestros congéneres, y así mismo estemos en equilibrio en nuestras emociones, en la salud física y emocional. Nos propone una cosmovisión en la cual los cuatro elementos, el agua, el fuego, el aire y la tierra están en armonía y nos invitan a unirnos a su canto. Nos propone también un tiempo y un espacio en el que podamos escuchar y ser escuchados; una ocasión para el silencio, una oportunidad para cantar y para sanar. Como ya lo habíamos mencionado, en similitud al drama formal con sus siete géneros dramáticos, propone una alternativa a las necesidades de la vida individual y social, el bienestar con uno mismo, con el prójimo y con una deidad o ser superior.

*Continuando con el primer acto*

*Entra medicina<sup>45</sup>*

*Hombre medicina: ” A continuación, vamos a recibir a las abuelitas piedras que nos van a brindar su calor, cada una de ellas entra al corazón del temazcal a darnos bienestar, conjuntamente con el agua, al crear vapor nos sanará.*

---

<sup>45</sup> Se refiere al copal que se encuentra en una vasija de barro, al ser depositadas las primeras 13 piedras en el “ombligo” del temazcal, se toca levemente a cada una de ellas con la resina, bendiciendo las piedras.

*Bienvenidas sean abuelitas piedras se, ome, yei, nauí, makuili, chikuase, chikome, chikuei, chiknauí, mataktli, matlaktli uan se, matlaktli uan ome, matlaktli uan yei* <sup>46</sup>”

*Inicia presentación por el lado derecho. Cada uno de los asistentes menciona su nombre, su lugar de procedencia y la razón por la que ha acudido al temazcal.*

*Se hace el silencio.*

*Los tambores empiezan a sonar.... y dan inicio los cantos:*

En este primer tiempo los cantos son relativos a temas que tienen que ver con confiar en el fluir de la vida (ondina), los sentimientos y emociones (agua vital); temas que propicien que los asistentes empiecen a tener disposición a la reflexión, a la calma, a sentirse relajados y cómodos compartiendo un espacio pequeño.

Al principio, sólo toca el tambor el hombre medicina, sólo él canta. Pero a cada uno de los asistentes se les ha dejado enfrente un pequeño instrumento con el que pueden hacer música de la forma más sencilla, con palos de agua, pequeños silbatos de barro o conchas y sonajas. En un momento dado uno a uno se empiezan a incorporar al canto, cantos que regularmente tienen una estructura repetitiva con coros, lo que facilita que los asistentes puedan seguirlos.

En este punto, al rítmico sonido que emite el tambor se han unido los demás instrumentos, por lo que la melodía se ha vuelto un poco más compleja. De manera natural todos los sonidos empiezan a armonizar, todos empiezan a encontrar su tiempo y su

---

<sup>46</sup> Cuenta en náhuatl del uno al trece

momento para hacer sonar su instrumento, sin órdenes o instrucciones de por medio.

También las voces se escuchan más armoniosas.

Hay que recordar que ya la temperatura ha empezado a subir por el efecto de las piedras calientes depositadas en el ombligo del lugar (centro), así como por el agua que ha sido arrojada a ellas, lo que provoca que el vapor inunde el recinto.

Al terminar cada canto el hombre medicina hace una pausa para dirigir algunas palabras, así como arrojar más agua a las piedras. También usa esta pausa para darle la palabra a quien desee expresar algo.

*Se hace el silencio, y al grito de “¡Calacoaya<sup>47</sup>”!, se abre la puerta por primera vez.*

*Termina el primer acto*

*Segundo acto<sup>48</sup>*

*Breve historia relatada por el hombre medicina*

*Cantos*

*Toma de la palabra por los asistentes que deseen expresarse*

*Cantos*

*“¡Calacoaya!”*

*Termina Segundo acto<sup>49</sup>*

---

<sup>47</sup> Puerta

<sup>48</sup> En aras de la brevedad, la estructura del segundo acto es muy similar al primero

Viviendo en sociedad, el hombre sabe que debe supeditarse a las normas que esto implica, por ello, suprime sus instintos naturales para ajustarse a las reglas de la mayoría. Entendiendo que “la obra fársica es una transformación de cada uno de los géneros, con la particularidad de que su propósito no es mostrar aspectos obvios de la vida, sino representar otro sentido de éstos, mucho más exaltados o bien mucho más profundos” (Ariel 191); encontramos en esta definición una de las similitudes con el ritual del temazcal, a saber, representar otro sentido. En el primer acto que hemos revisado, la invitación implícita del hombre medicina es dejarse llevar por la experiencia, suprimir el sentido racional estricto en el cual buscamos una razón para todo, y optar por dejar que nuestros sentidos sean los que guíen el momento. Esta suspensión de la incredulidad, en la cual el sujeto deja a un lado su sentido crítico para ignorar las inconsistencias que pudieran existir en la obra, así como admitir la posibilidad de que el viento hable, las piedras sean “abuelitas”, el fuego “queme” nuestros miedos, la tierra nos conecte con nuestras raíces, el tambor sea un corazón latiendo, requiere el uso de nuestra imaginación. Permitiendo que la imaginación domine, nos podemos adentrar a la ficción que nos presenta el ritual. La suspensión de la incredulidad, como componente esencial del teatro vivo, es necesaria para que los espectadores superen las barreras de la lógica, de las acciones llevadas a cabo, de todo tipo de limitaciones que puedan encontrar en “la historia” contada dentro del temazcal; porque esta historia que nos están contando es, en efecto, otra forma de mirar las cosas.

Encontramos un simil del temazcal con el género dramático farsa debido a múltiples razones entre las que se encuentran:

---

<sup>49</sup> Para fines de este ejercicio de similitudes, el primer y segundo tiempo del temazcal, en términos teatrales, equivale al primer acto ya que el clímax en el ritual se presenta en el tercer tiempo.

Al igual que el género dramático mencionado, parte de “esa necesidad tormentosa de liberar ese enorme cúmulo de energía instintiva y espiritual que el hombre social contiene reprimida” (Ariel 191). Para vivir en sociedad el hombre se adapta a las reglas impuestas, de esta manera reprime sus impulsos, olvidándose también de sus necesidades espirituales, entendidas no necesariamente como necesidades religiosas, sino más bien como aquel vacío existencial en el que no encuentra un sentido profundo de la vida. El hombre moderno explora y conoce cada vez más el espacio sideral pero también cada vez más se aleja del conocimiento de sí mismo y de su medio circundante más próximo, “sus capacidades de expresión espiritual se ven cada vez más reducidas y aumenta su sentido de autorrepresión; los conocimientos nuevos que ametrallan su estado consciente le restan energía para penetrar en el campo de los conocimientos heredados en el subconsciente colectivo; la realidad objetiva limita su fantasía” (190). El hombre, aceptando consciente o inconscientemente las formas establecidas de cómo se debe vivir, sacrifica su libertad, su ensoñación, sus fantasías. Pero eso no significa que reprimiéndolas, desaparezcan. Estos anhelos deben encontrar un cauce, una válvula de escape que permita liberar la energía contenida en su espíritu, en su organismo y en su mente. Es en el arte donde idealmente encontrará esta válvula de escape, “el arte dramático libera una parte de la energía espiritual del artista autor o intérprete y –en las representaciones de sus diferentes géneros- la energía del público espectador participe en la obra” (191). Así, la obra representada cumple una función vital, desahogar esa necesidad tormentosa de dar un sentido más pleno a la vida. Es esta una de las principales similitudes del género farsa con el temazcal y la filosofía popular que lo sostiene. Ambos comparten el hecho de partir del reconocimiento de esa necesidad sabia, ancestral y profunda de darle un sentido más pleno a la vida, y también ambos representan una manifestación de orden necesariamente masivo.

Así, la siguiente frase resulta por demás adecuada para concretizar: “Para liberar sus impulsos reprimidos por el desconocimiento de la naturaleza, el ser humano inventó –o descubrió- la ciencia. Para liberar la represión de su espíritu, inventó las artes” (190). El arte libera, magnífica utilidad cumple en la vida del ser humano; es un mecanismo excelente para representar las ideas y sentimientos que bullen en nuestro interior, manifestado en cualquiera de sus formas, es una representación tangible de lo que llevamos dentro.

Retomando el concepto de farsa, de acuerdo al autor que estamos utilizando en este ejercicio de similitudes, Virgilio Ariel, reconoce que la farsa pura no existe, este “genero fársico conlleva en cada obra en particular uno –cualquiera- de los otros géneros” (191), de esta manera cada farsa con su subgénero interpreta uno de todos los aspectos de la vida del hombre, así como los impulsos reprimidos que le son propios.

Precisamente la farsa permite ese desahogo en una explosión emocional, “la farsa surge en el arte dramático como una explosión violenta, como una reinterpretación enfática –superior- de cualquiera de los otros géneros que muestran [...] la realidad del hombre” (191).

Así “la obra fársica es una transformación de cada uno de los géneros, con la particularidad de que su propósito no es mostrar aspectos obvios de la vida, sino representar otro sentido de éstos, mucho más exaltados o bien mucho más profundos” (191). En la obra fársica del temazcal se representan la vida y la muerte vistos a través del prisma de la trascendencia, del bien ser, del bien hacer y del bien estar. Es una celebración a la vida, pero también a la muerte y al renacimiento. Al entrar se hace de espaldas, porque se habrá

de experimentar la muerte, representada por los tiempos que durará la lucha consigo mismo, con el calor, con el temor a la falta de aire, con el encierro, con el hecho de que no hay lugar a donde correr, a donde esconderse de los demás y de sí mismo. Dentro los asistentes se enfrentan a una situación que nos es cada vez más ajena, al encuentro con uno mismo y a la cercanía física con otras personas, uno y otro nos causa temor, incomodidad, quizá hasta repulsión. El no tener nuestra acostumbrada zona de espacio personal, aquella que marca el límite donde empiezo y termino yo y estás tú.

Encontramos que la farsa “contiene potencialmente, en forma simbólica, una forma de liberación autoral que opera por identificación, como todo el drama en el subconsciente o en el consciente reprimido del espectador” (192). ¿Qué tema es más común a todos los seres humanos que la muerte?, la muerte, representada con mayor énfasis en el tercer tiempo del temazcal, necesariamente nos mueve a identificarnos con el reconocimiento de nuestra propia mortalidad, por la reflexión de que nuestros días en este mundo están contados, con el hecho de que no somos eternos, por más que quisiéramos creerlo. Enfrentarnos a una muerte simbólica, en la que se prueba al extremo nuestra resistencia física al calor, al escaso aire, a la sed, no es solamente un ejercicio masoquista, es en sí, llevarnos a percibir con todos nuestros sentidos en un mismo tiempo.

*Tercer acto*

*El aire es escaso en nuestros pulmones, el calor agobia, la necesidad imperiosa de beber agua. Se respira con dificultad y el cansancio físico empieza a hacer estragos, el corazón late cada vez más rápido.*

*Sonido de tambores....*

*ICNOCUICATL50*

*“Mostla ...*

*Queman nehuatl nionmiquis*

*Arno queman ximocueso,*

*Nican ...*

*Ocsepa nican niohualas*

*Cualtzin huitzitzilin Nimocuepas.*

*Soatzin ...*

*Queman ticonitas tonatiu*

*Ica moyolo xionpaqui,*

*Ompa ...*

*Ompa niyetos ihuan totahtzin*

*Cualtzin tlahuili Nimitzmacas.*

*Canto de muerte*

*Mañana... mañana cuando parta*

*no quiero que estés triste;*

*a este lugar, a este lugar yo volveré*

---

<sup>50</sup> Este canto en náhuatl lo escuche por primera vez en un temazcal de mi comunidad (Estado de México), el hombre medicina lo interpretó acompañado del sonido de tambores. Primero lo cantó en náhuatl y después en español, de manera que los asistentes pudiéramos entender de que hablaba. Posteriormente a escucharlo en la realización de otros temazcales, indagué acerca de la autoría del canto o su historia, sólo me supieron decir que lo habían aprendido de oídas en otros lugares pero no sabían con exactitud quien lo hizo; tiempo después me encontré con que este canto es interpretado por la cantante Lila Downs y se le atribuye la autoría a uno de sus colaboradores, sin embargo, no he podido constatar si él es en realidad el autor o a retomado algún canto antiguo adaptándolo para la interpretación de la artista, ya que en su composición se encuentran elementos que son significativos de la cosmovisión náhuatl como el colibrí, y el hecho de ver a la muerte como una transición.

*vendré en forma de un colibrí*

*Mujer... Cuando mires hacia el sol, sonríe con felicidad*

*Allí...*

*Allí estaré junto a nuestro Padre y buena luz yo te enviaré”*

*Termina canto.*

*Pausa*

*Se hace el silencio*

*El hombre medicina arroja más agua sobre las piedras, da indicaciones para mantener una respiración tranquila*

*El ambiente se torna cada vez más caliente y cargado de vapor, la oscuridad impide ver los rostros de los demás asistentes. Sólo se escucha su respiración, algunos sollozos.*

*Hombre medicina: “En este lugar estas seguro, nada te hará daño siente ..... siente cómo este calor descongela tu corazón, no tengas miedo, si quieres llorar, llora, si quieres gritar, hazlo, aquí eres libre, nadie te juzga, todos estamos aquí ofrendando nuestro calor y nuestro sudor, nuestro cansancio. Resiste, es una lucha contra ti mismo, contra tu mente que quiere dominar, decirte que salgas corriendo. Aquí no hay peligro. Yo te invito a que confíes en ti, en tu fuerza, en tu capacidad para librar los obstáculos. Para nuestros ancestros la muerte representaba transición, y lo que dejamos atrás son nuestros actos. Resiste este calor, véncelo como el gran guerrero que eres, el que libra las batallas con honor. ¿A qué le tienes miedo? Pregúntate eso a ti mismo, sólo tú conoces la respuesta.*

*Este tercer tiempo está dirigido a la región de la muerte, a la región del colibrí. Nuestros abuelos creían que aquellos seres mercedores, los de alma pura, regresarían a esta tierra en forma de esta diminuta y bella ave. Morir para renacer, hoy es un buen día para morir”*

*Arroja más agua a las piedras, el calor está llegando al límite. El sudor es copioso, la respiración es cada vez más difícil, el cuerpo se esfuerza cada vez más.*

*Cantos y tambores a su máximo sonido*

*El interior del temazcal es una caja acústica donde todo se magnifica, el sonido rebota en las paredes haciéndolas vibrar*

*“Agua vita, purifícame*

*Fuego del amor, quema mi temor*

*Viento del alba llévame al altar*

*Madrecita tierra, vuélveme a mi hogar*

*En el temazcal*

*En el temazcal*

*¡Con fuerza!*

*Agua vita, purifícame*

*Fuego del amor, quema mi temor*

*Viento del alba llévame al altar*

*Madrecita tierra, vuélveme a mi hogar*

*En el temazcal*

*En el temazcal”*

*El hombre medicina incita a cantar cada vez más fuerte, los asistentes se unen a los cantos, se escuchan los tambores retumbar, los palos de lluvia, los caracoles de viento.*

*Las piedras emiten sonido al caerles el agua.*

*Es cada vez más difícil cantar y mantener un buen ritmo de respiración.*

*Se escuchan quejidos, respiraciones dificultosas.*

*Se oyen sollozos*

*Combinado con la alta temperatura al interior, la sed hace estragos llevando al agotamiento.*

*Cuando se sienten desfallecer .....*

*“¡Calacoaya!”*

*El aire fresco entra al interior provocando alivio al calor extenuante.*

*El hombre medicina comienza a arrojar agua muy fría sobre cada uno de los asistentes.*

*El choque término es violento pero sumamente agradable.*

*Termina el tercer tiempo*

Al igual que la farsa, el temazcal nos permite “una forma distinta de racionalizar”, nos permite experimentar una “muerte” simbólica.

En semejanza a la farsa es “un grito de rebeldía [...] una visión particular y audaz de percibir la verdad, una forma distinta de racionalizar”(192) ambas surgen del anhelo espiritual de transformar la vida, verla de una forma distinta. Realizan una exposición fantástica con su particular concepción estética e invitan a los demás a compartir ese mundo de fantasía en los que la realidad se altera, tal vez de manera efímera pero accesible como una experiencia enriquecedora.

En el terreno de la farsa todo es posible, como ya habíamos dicho, este género como resultado de impulsos consciente o inconscientemente contenidos, nos permite enfrentarnos a aquello que nos es desconocido, tanto de la naturaleza misma como de la extrañeza de algunos aspectos de la naturaleza humana.

El tema de la muerte, representado en el ritual, nos enfrenta al temor de su misterio, es un concepto tan cercano por certeza, pero tan desconocido por falta de experiencia. Dentro del recinto podemos imaginar que morimos, por tenebroso, escatológico, conceptual, natural, certero, el tema de la muerte no pasa desapercibido.

#### *Cuarto tiempo*

*La temperatura ha empezado a bajar, el ambiente se ha tornado tibio y reconfortante.*

*Hombre medicina: “Es así como terminamos con este Teotl temazcal, agradeciendo al gran espíritu por permitirnos compartir con nuestros hermanos aquí presentes.*

*Gracias a las abuelitas piedras que nos permitieron recibir su calor, gracias a los guardianes de este temazcal por permitirnos ocupar este espacio, gracias a estas sabias ziguas que nos regalaron su energía. Gracias a la madre tierra por recibirnos de nuevo en su vientre y permitirnos renacer limpios y fortalecidos.*

*Ometeotl*

*¡Calacoaya!”*

*Termina el cuarto tiempo*

A pesar de que la farsa presenta situaciones en el terreno de lo imposible, de ninguna manera son situaciones incongruentes, Virgilio Ariel nos hace notar que ésta no es absurda ni inverosímil, simplemente no es aparente ni convencional, muestra una realidad subjetiva, da cabida a la fantasía, pero presenta al espectador situaciones que se pueden concebir como verdad. Hablando de su origen, el autor nos deja ver que el símil más afortunado de ésta se encuentra en “los ritos paganos [...] en los carnavales en los que, aún en nuestros días, los pueblos [...] se desbordan disfrazados en un culto instintivo a la mofa y a la fealdad, a la fantasía y a la belleza, para retornar después, desintoxicados de sus represiones, a los convencionalismos de la sociedad” (193).

En el temazcal se vive la fantasía de entrar “de nuevo al vientre materno”, dentro del cual se busca la seguridad perdida. En la oscuridad, donde nadie puede ver a los otros, cada uno se va desprendiendo de los convencionalismos que le atan. Al interior, se da la oportunidad de olvidar la timidez, la vergüenza de cantar, el pudor de mostrar un poco más el cuerpo, el temor a las miradas inquisitivas. Se da libertad a los impulsos contenidos de

experimentar con un instrumento musical, cuando nunca se ha tomado lecciones de música; darse permiso de cantar a todo pulmón cuando creemos que no tenemos una voz armoniosa, porque nunca se ha estudiado canto. Los asistentes pueden ser músicos y cantantes y dejarse llevar sólo por el ritmo instintivo. La oscuridad permite un ambiente lúdico pero también de recogimiento. En el cobijo de las tinieblas, podemos atrevernos a decir lo que pensamos, al no tener la retroalimentación de la reacción visual de los demás, podemos expresar aquellos sentimientos que ocultamos.

Se nos permite vivir la belleza de una tradición ancestral, si hacemos a un lado los prejuicios, podemos encontrar un sentido de armonía al ritual; un medio de catarsis y desahogo; un reencuentro consigo mismos y con los demás; y también un medio de sanación espiritual y física<sup>51</sup>. Tenemos la sensación de no ser juzgados, de, al interior, saber que estamos a salvo de las críticas y reglas impuestas; al mismo tiempo sabemos que, al salir, podemos regresar a nuestra vida regular, a seguir los convencionalismos sociales de nuevo, pero “desintoxicados” en cuerpo y espíritu.

El autor citado nos presenta un esquema en el que la farsa tiene un subgénero. De manera tal, que se presentan aspectos distintos de las mismas verdades que los otros géneros manejan. De esta forma, nos encontramos con el subgénero que más se ajusta al temazcal, la farsa didáctica.

La reinterpretación que hace la farsa de cada uno de los géneros la lleva a cabo por medio de 3 métodos distintos: 1.- Desnudar la realidad para encontrarle sustancialidad y 2.- Revestir la realidad con el fin de proponerla ideal o 3.- Desnudar y revestir la realidad en la

---

<sup>51</sup> Al temazcal se le atribuyen propiedades sanadoras ya que, en conjunto con las hierbas utilizadas, es un excelente ambiente para despejar las vías respiratorias, aliviar dolores musculares, eliminar toxinas a través de la sudoración, dar alivio a las parturientas y recién paridas y sus bebés, aliviar gripes y tos, entre otros muchos beneficios.

misma obra. En el temazcal se maneja el revestimiento, entonces, lo clasificamos como farsa didáctica en la que predomina el revestimiento, es decir, “propone una belleza mayor para la verdad, implica el anhelo, el ideal” (194) mismo que vemos manifiesto en el ritual, atendiendo a que este subgénero puede ser usado para predicar, guiar, aconsejar u orientar. En la investigación de campo, en la que hemos tenido oportunidad de experimentar el ritual en todo su esplendor, encontramos que es utilizado como forma de transmitir conocimientos y sabiduría popular, así como de práctica herbolaria. En similitud a lo en el *Códice Florentino*, se enseñan el respeto a los ancianos y sus conocimientos, se predica el respeto a la naturaleza, a los demás y a sí mismos; se enseña a reverenciar el don de la vida y vivirla honorablemente, a través del uso de símbolos se propone una armonía de todo lo que existe, entre otras. Así, cumple un fin didáctico, siendo parte de las costumbres y tradiciones de una comunidad, realizándose también, con el fin de mantenerse en la memoria colectiva para lograr la permanencia, objetivo que se ha visto cumplido al sobrevivir y ser realizado hasta nuestros días.

Como habíamos mencionado anteriormente, al ritual en cuestión no se acude específicamente para divertirse, no es una experiencia que comúnmente lleve a la carcajada o a la risa. Si bien, en similitud a la farsa, los asistentes pueden experimentar felicidad o inclusive vergüenza, no afloran tan vivas esas emociones, mucho menos una carcajada liberadora. Los asistentes experimentan la catarsis a través del llanto, del desahogo de sus emociones, de quizá haberse atrevido a decir aquello que mantenían reprimido, de la satisfacción de haber “aguantado” los cuatro tiempos y sus altas temperaturas, de bailar (en casos de construcciones muy grandes), de cantar a todo pulmón hasta cansarse. Al final, se experimentan sensaciones muy agradables de alivio, tranquilidad y una felicidad tenue con relajamiento.

A través de este ejercicio de similitudes, vemos que el temazcal, visto desde la óptica del drama, contiene los elementos esenciales del teatro: actores (Hombre medicina y mujer medicina), espectadores partícipes (los asistentes al ritual), escenario (el temazcal por sí mismo y el área exterior), un tema (el hombre enfrentando la muerte y renaciendo), todo acompañado de diálogos, canto y bailes; en realidad no resulta tan diferente de aquello a lo que se le llama drama o teatro formal, más aún, su vitalidad es una muestra del arte que en la cultura náhuatl se dio incluso antes de que conociéramos los términos occidentales.

## Conclusiones

El temazcal como ritual<sup>52</sup> no manifiesta una relación directa de causa y efecto, es decir, su eficacia tiene tintes subjetivos al igual que muchos de los rituales a los que por tradición se les confiere cierta efectividad contra enfermedades, males y un sinnúmero de atribuciones que los practicantes puedan conferirle (Cazeneuve 19). Las preguntas de ¿Por qué lo hacían?, ¿Para qué?, llevan a una respuesta que va más allá de una utilidad evidente de la práctica. Si éstas producían algún efecto entre los practicantes, no debe medirse sólo objetivamente; sino su efecto significativo.

El temazcal no es una práctica común y cotidiana, como el comer o vestirse, es de vital importancia, se nutre de necesidades como la cohesión, la identificación, la pertenencia, el respeto a las tradiciones que merece a sus practicantes lo sagrado, la salud física y espiritual. Aunque los participantes no se expresen con palabras sofisticadas para referir el aprecio que le tienen al ritual, no por ello éste deja de tener todo un conjunto de “memorias colectivas codificadas en acciones [...] memoria en acción” (Schechner 94), que lo reviste de importancia para sus practicantes. Este ha formado parte de su cosmovisión desde más tiempo atrás del que pueden recordar, incluso desde el que podemos documentar de las culturas prehispánicas.

Las interrogantes del fenómeno social que fueron punto de partida para acercarme al ritual, me convencieron de que la literatura y el cambio del arte debe aproximarse a más objetos que, comúnmente, salen de su campo de estudio. En temas como este se evidencia

---

<sup>52</sup> En la obra mencionada, Jean Cazeneuve utiliza frecuentemente la palabra rito en lugar de ritual, desde las características que nos proporciona en la página 16 no hace una clara distinción entre una y otra palabra, sin embargo, para efectos de esta investigación resultó más apropiado utilizar la palabra ritual (incluso en las que usó rito) en varias de las citas que forman parte de este capítulo para manejar un solo concepto relativo a la acción.

un gran potencial de investigación de temas hasta ahora relegados, porque no se consideran literatura o arte; peor aún, literatura culta. Sin embargo, segregar propuestas es un equívoco que provoca abandonar temas que resultan enriquecedores para el campo de las letras.

Incluir este tipo de temas, requiere un acercamiento multidisciplinario que, además de enriquecedor, obliga a mirar el objeto de estudio desde otras perspectivas. Si bien las disciplinas como antropología, sociología, etnología estudian las culturas y sus fenómenos, éstas no se aproximan a su interpretación artística y a los efectos estéticos que experimentan sus practicantes; vacío que puede llenar la perspectiva de las letras y el arte, al aportar una mirada que interprete los efectos e impacto que tienen.

Una postura incluyente permite el acercamiento a temas como el temazcal que promuevan su valor artístico y estético, así como sus similitudes con el teatro. Mirar el fenómeno desde una perspectiva diferente, no sólo como una práctica antigua y obsoleta, “residuos de creencias y prácticas cuyas funciones se han perdido en un pasado irre recuperable” (105), sino como fundamento de una cultura y fuente de sentidos y significados no acabados. Como un caudal que constituye un campo con un gran potencial de estudio, por explorar y profundizar.

El arraigo de los rituales en las diferentes culturas está manifiesto en el hecho de que “las pruebas existentes muestran que las prácticas rituales humanas se remontan a varios millares de años”(101), pinturas y esculturas rupestres encontradas en cavernas como Lascaux y Altamira en Francia y España hacen pensar en un uso particular de estos lugares de difícil acceso, que aparentemente no tenían la función de servir como galerías de exposición, sino más bien eran lugares designados para realizar rituales cualquiera que

fuera su función, la caza, iniciación, transición, etc. Entonces, este tipo de “arte” en pintura y escultura “fue probablemente el depositario de la memoria, del deseo y de la imaginación del grupo”(101). Cuestión de la que deriva que “separar el “arte” del “ritual” es algo particularmente difícil”(65) ya que éste último presenta un sentido del drama, vestuarios, elementos intensificados y una estructura, que si bien no fueron creados directamente con la intencionalidad de ser representados en el teatro, “en el sentido limitado de las escenificaciones de obras en el escenario”(71) tiene elementos suficientes de teatralidad (capítulo II) lo que lo posiciona no nada más como una costumbre, sino como un discurso social con elementos artísticos manifiestos: el planteamiento del “como si”, el grado de planeación para explorar una “otredad” posible, el sentido de mise-en-scène hace que el ritual se aproxime a una representación dramática en gran medida.

Sumado a lo anterior, el hecho de perseguir un fin utilitario, proporcionando un ambiente ideal para que los participantes se olviden del mundo real y liberen su imaginación también se empata con su práctica, ideal, lúdica e incluso, placentera; lo que hace del ritual del temazcal una puesta en escena en el sentido amplio de la palabra.

En similitud con la acción de acudir a un teatro, un cine o un recinto en el cual se observará un espectáculo, acudir a un temazcal representa igualmente el dedicar un tiempo para abstraerse de la vida cotidiana, relajar los sentidos y disponerse a disfrutar del espectáculo. Además, el espacio que ocupa tiene la cualidad de ser una construcción con una cierta carga de sacralidad que, al entrar en él, favorece dejar atrás el mundo cotidiano para adentrarse a otros tiempos y otras realidades.

Esto coincide perfectamente con las respuestas dadas a porqué realizar el ritual: “por placer”, “por gusto”, “por celebración”, “agradecimiento”, y, en similitud al teatro, “por la catarsis” que proporciona participar en él.

Como vimos en el capítulo II, “cualquier ritual [...] mantiene una relación directa o indirecta con los siete géneros” (Ariel 24) dramáticos y de ahí viene su estrecha relación entre la función social que cumple, proporcionando cohesión a un grupo social pero además permitiendo la liberación y expiación de las emociones contenidas a través de la identificación que se da en el espectador. Drama-ritual es una relación difícil de separar ya que da origen a necesidades humanas tales como “*eleva el espíritu, mantenerse integrado a otros (vivir en sociedad), autoafirmarse (conocerse a sí mismo), reafirmarse ante los demás y ante sí mismo, sobresalir de los demás y de sí mismo, sobrellevar su vida y la de los demás, encontrar y dar sentido pleno a la existencia*” (Ariel 29).

Entonces, el drama propone siete medios fundamentales para dar satisfacción a dichas necesidades. En el caso de la Farsa/drama/ ritual/temazcal (de cuyas similitudes hablamos en el capítulo II) su importancia también se encuentra en que “como obra de arte eleva el espíritu”(32) al proporcionar un tiempo y espacio para acceder a otra realidad, para sustraerse de la cotidianidad y entregarse a la relajación de los sentidos; difunde conocimientos y sabiduría popular; presenta otra realidad y en los participantes sostiene su eficacia para encontrar salud y equilibrio. Los valores opuestos que maneja: el bien y el mal, causa y efecto, salud y enfermedad, caos y orden, odio y amor, paz y conflicto, lleva a reflexionar sobre el actuar propio y quizá inflencie de manera positiva a quien lo practica, entonces, de alguna u otra forma el ritual causa un impacto entre los partícipes; es un modelo de enseñanza que propone una realidad diferente, pero sobre todo, que, en su

propuesta artística, intencional o no, mueve a una toma de conciencia y liberación de las emociones de los participantes. Emociones y catarsis van de la mano, aun cuando “las emociones desempeñan un papel muy pequeño en las mayoría de las teorías del comportamiento social”(Scheff 17).

La catarsis<sup>53</sup> es una descarga emocional que puede o no experimentar el individuo como respuesta a las características de los estímulos, los espectadores y otras condiciones que se le presentan, provocando alivio a la tensión (34,52). Como ya he mencionado anteriormente, los participantes del temazcal frecuentemente se muestran conmovidos, y lo podemos ver esquematizado en cuatro puntos:

“1)una disposición de los estímulos deprimentes y tranquilizadores; 2)la respuesta de los participantes, en que hay un equilibrio entre la participación en la tensión pasada y la seguridad presente; 3)la catarsis, que se caracteriza por sollozos con lágrimas, temblor con sudor, etc.; 4)disminución de la tensión, aumento de la claridad mental y sensación de bienestar”(69).

Hemos comentado anteriormente como el “hombre medicina” prepara los elementos que se utilizarán, así, podemos considerar como estímulos deprimentes y tranquilizadores, las palabras de bienvenida, el sahumado, los aromas a hierbas y copal así como la temperatura inicialmente tibia del interior del recinto. El punto 2 lo vemos cuando los participantes (sobre todos los que viven la experiencia por primera vez) se incomodan e

---

<sup>53</sup> Término que ha sido tema de estudio desde la antigüedad, ya que tanto Platón argumentaba que podía despertar pasiones que podían amenazar al estado y en la Poética de Aristóteles, éste le atribuyó la capacidad de purificar el alma de las pasiones, a través de la identificación del público con lo representado.

incluso se asustan ante la idea de estar en un espacio reducido, oscuro y caliente. Sin embargo, recuperan su seguridad al notar que el ambiente está controlado y preparado para ellos, y que, en caso extremo, en cualquier momento pueden abandonar el recinto. El punto 3) la catarsis, mayormente se caracteriza por llanto y algunos participantes presentan sudoración excesiva (fruto también evidentemente de la temperatura).

Particularmente en el ritual los individuos pueden ser a la vez participantes y observadores de lo que sucede dentro (siguiendo los cantos o tocando alguna pequeña flauta o tambor) y si a eso agregamos que se encuentran en colectividad, la simple presencia de otro favorece mantener la atención enfocada en el presente, así, en respuesta a los sonidos, al percibir que otros están sollozando o llorando se facilita la catarsis colectiva ya que se han favorecido las circunstancias que propician que se relajen las reglas normales en las que se reprimen o contienen las descargas emocionales por lo que se sentirán en mayor libertad de experimentar el llanto en una especie de reflejo de lo que presencia. La dualidad experimentada en ser observadores y participantes facilita la catarsis (123-125).

Un elemento importante para que la catarsis se produzca en el teatro/ritual, es la utilización del recurso del distanciamiento. En similitud a la literatura y al teatro, el temazcal requiere un cierto grado de ficción, en el cual los individuos disfruten la experiencia siendo participantes y observadores de su propia tensión, pero con la distancia necesaria para sentirse a salvo para que resulte una situación placentera. Ellos deben creer que el ritual les conecta con su humanidad pero también con lo trascendente, creer en un poder superior, en la naturaleza, conectar con el hecho básico de su finitud humana; así, la dualidad de creer y no creer simultáneamente es característica de quienes asisten a rituales

vivos, de manera que, en su papel de participantes y observadores pueden experimentar emociones reprimidas y descargarlas (110-111).

Por lo que respecta al punto 4), el ver como disminuye la tensión y los que han participado experimentan relajación y bienestar se puede observar más claramente a su salida, muchos salen todavía secándose las lágrimas, pero sus rostros demuestran tranquilidad e incluso algunos de ellos demuestran un incremento en su camaradería con los demás, están más dispuestos a convivir, a permanecer un tiempo más para beber alguna infusión o comer fruta mientras que platican. A los que tuve oportunidad de preguntarles, decían que se sentían relajados, tranquilos e incluso un tanto más alegres después de vivir el ritual. Habían vivido una experiencia estética producida por el ritual del temazcal.

No es simple casualidad que los rituales estén presentes en la mayoría de las culturas, su universalidad es señal de cómo, desde tiempos remotos, ha sido herramienta útil en el manejo de las tensiones universales como la muerte, la salud, el nacimiento, la creencia en la vida en el más allá etc. Enfrentar lo desconocido es motivo de tensión a nivel colectivo e individual y se encuentra alivio en un recurso de creer en la capacidad de superar los conflictos a través de ciertas prácticas establecidas y reguladas que conforman los rituales de paso, iniciación, transición, curación, luto, festejos etc.

Entonces, aunque observado en una escala pequeña en este estudio, se evidencia que “la descarga colectiva en un marco social, como el teatro o el rito, tiene poderosos efectos sociales así como psicológicos” (57). Efectos como fuerzas de cohesión, solidaridad de grupo, reafirmación de la estructura jerárquica, disminución de la apatía, aumento de la confianza, reducción de la distancia y el aislamiento (120-133); la catarsis que pueden

experimentar en un ritual los participantes produce una solidaridad emocional que encierra la semilla de importantes cambios sociales a través de la cohesión, la pertenencia, empatía, tolerancia y orgullo por las raíces.

Esta investigación ha resultado en la confirmación de que el ritual del temazcal tiene una propuesta artística y una particular estética, que si bien sale de los cánones tradicionales, contiene elementos suficientes para apreciarlo. Espero haber contribuido a aumentar el respeto por lo diferente y evitar la relegación de los temas que a primera instancia parecen ser materia de otras disciplinas, pero que son un campo amplio con muchas posibilidades para la elaboración de trabajos interdisciplinarios que enriquezcan a las letras y su área de estudio.

Mi propuesta del ritual del temazcal es una de las posibilidades de interpretación, sin embargo, es necesario reconocer que su riqueza puede ser fuente de estudios posteriores, por lo que puede ser considerada una semilla depositada en un campo fértil poco explorado.

## Bibliografía

Alcina, José. “Plantas medicinales para el “Temazcal” mexicano”. *Instituto de investigaciones históricas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 08 mar.2016

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>

Ariel Rivera, Virgilio. *La composición dramática: estructura y cánones de los siete géneros*. México: Gaceta. 1993. Impreso.

Bachelard, Gaston, 1884-1962. *La poética del espacio*. México: FCE, 1975. Impreso.

Barbero, Manuel R. “Códices etnográficos: El código Florentino”. Biblioteca digital universidad de Alcalá. Universidad de Alcalá. Web. 08 mar.2016

<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5990/C%C3%B3dices%20Etnogr%C3%A1ficos.%20El%20C%C3%B3dice%20Florentino.pdf?sequence=1>

Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. México: Fondo de cultura económica, 1965.

[http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ma\\_del\\_carmen\\_rossette/wp-](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ma_del_carmen_rossette/wp-content/uploads/2013/08/73007731-Raymond-Bayer-Historia-de-la-Estetica1.pdf)

[content/uploads/2013/08/73007731-Raymond-Bayer-Historia-de-la-Estetica1.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ma_del_carmen_rossette/wp-content/uploads/2013/08/73007731-Raymond-Bayer-Historia-de-la-Estetica1.pdf)

Bernardez, Enrique. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

Impreso.

Carrera, Manuel. “Códices, mapas y lienzos acerca de la cultura náhuatl”. *Instituto de investigaciones históricas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 08 mar.2016

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>

Cazeneuve, Jean. *Sociología del Rito*. Tr. José Castelló. Argentina: Amorrortu editores, 1971. Impreso.

Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986. Impreso

*Códice Aubin. Manuscrito azteca de la Biblioteca real de Berlín.* México: Innovación, 1980. Impreso.

*Códice, Bodley. Manuscrito pictórico antiguo mexicano de la civilización mixteco/zapoteca.* Impreso.

*Códice Cozcatzin.* México: Inah, 1994. Impreso.

*Códice Magliabecchiano Libro de la vida que los indios antiguamente hacían y supersticiones y malos ritos que tenían y guardaban.* G.M. Echaniz. México: 1947 facsímil. Impreso

*Códice Tudela.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid: 1980. Impreso

Durán, Diego. *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme.* México: Conaculta, 1995. Impreso.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano.* Barcelona: Paidós, 2014. Impreso

Ferrer, Eulalio. "El color entre los pueblos nahuas". *Instituto de investigaciones históricas.*

Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 08 mar.2016

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>

Friedrich Nietzsche. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, obras completas, vol. I. Buenos Aires: Ediciones Prestigio, 1970. Impreso.

García, Josefina. "El baño ritual entre los nahuas según el código florentino". *Instituto de investigaciones históricas.* Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 08 mar.2016

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>

García, María José. "Los huehuetlahtolli en el código florentino". *Instituto de investigaciones históricas.* Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 08 mar.2016

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas.* Barcelona, España: Gedisa, 2006. Impreso.

Hernández, Ascención. “De la palabra hablada a la palabra escrita las primeras gramáticas del náhuatl”. *Instituto de investigaciones históricas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 08 mar.2016

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnnum.html>

Horcasitas, Fernando 1925-1980. *El teatro Náhuatl*. México: UNAM, 1974. Impreso.

Horcasitas, Fernando. “Los Xoxocoteros: una farsa indígena” *Instituto de investigaciones históricas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 08 mar.2016

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnnum.html>

Hume, David. *Cuatro disertaciones: Historia natural de la religión. De las pasiones. De la tragedia. Del criterio del gusto.1757*. Library Economics Liberty. Web 29 Feb 2016.

<http://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL23.html>

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y experiencia literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986. Impreso.

Jiménez, Marc. *¿Qué es la estética?*. Barcelona: Idea Books, 1999. Impreso.

Johansson, Patrick. “La imagen en los códices nahuas, consideraciones semiológicas”.

*Instituto de investigaciones históricas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Web.

08 mar.2016 <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnnum.html>

León-Portilla, Miguel. “De la oralidad y los códices a la “Historia General”. Estudios de Cultura Náhuatl. UNAM. Web. 27 Ene. 2016

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9187/8565>

León-Portilla, Miguel. “De la oralidad y los códices a la “Historia General”, trasvase y estructuración de los textos allegados por Fray Bernardino de Sahagún”. *Instituto de*

*investigaciones históricas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 08 mar.2016

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>

León-Portilla, Miguel. “El binomio oralidad y códigos en Mesoamérica”. *Instituto de*

*investigaciones históricas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 08 mar.2016

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>

León-Portilla, Miguel. “Los antiguos mexicanos”. Olimon.org. Web. 27 Ene.2016

<http://www.olimon.org/uan/antiguos-mexicanos.pdf>

Mandoki, Katya. *Prosaica introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Grijalbo, 1994. Impreso.

Molina, Alonso de, 1513-1579 *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. México: Porrúa, 1970. Impreso.

*Rabinal-Achi. El varón de Rabinal: ballet drama de los indios quichés de Guatemala*. México: Porrúa, 1975. Impreso.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Web. <http://dle.rae.es/>

Ricoeur, Paul. “Psicoanálisis y lenguaje”. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI, 2014. Impreso.

Sahagún, Bernardino De. *Códice Florentino Historia General de las cosas de la Nueva España*. Secretaría de Gobernación. México: 1979. F 1219 S33.1979 facsímil. Impreso.

Schechner, Richard. *Estudios de la representación: una introducción*. México: Fondo de cultura económica, 2012. Impreso.

Scheff, Tomas J. *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. México: Fondo de cultura económica, 1986. Impreso.

Silva, Librado. “In temazcalli” *Instituto de investigaciones históricas*. Universidad

Nacional Autónoma de México. Web. 08 mar.2016

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>

Siméon, Rémi, 1827-1890 *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana: redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción.* México: Siglo XXI, 1988. Impreso

Turner, Victor Witter. *El proceso ritual: estructura y antiestructura.* Madrid: Taurus, 1988. Impreso.