

EL GRITO

MITO Y TEATRALIDAD DE UN HECHO FUNDACIONAL

La madrugada del 16 de septiembre de 1810, el cura de Dolores: Miguel Hidalgo y Costilla, hace sonar la campana de la parroquia llamando a sus feligreses a misa. Pero esa madrugada no era como otras. Ese llamado a misa era diferente. El ritual al que había sido convocada la gente no era el ritual católico en el que tradicionalmente participaba. Ese acto, en el que se mezclaban el fervor religioso y la indignación social, lo sagrado y lo profano, transformaría por completo la realidad de lo que ahora conocemos como México y llevaría este acontecimiento a los linderos del mito y la teatralidad.

En principio, me refiero al mito, pero no a la acepción que lo confunde con una mentira o una creencia errónea. Sino a su significado etimológico: en el cual viene a ser palabra o historia. Y más específicamente en la acepción que le da Eliade donde adquiere el valor de una historia sagrada. Para él, es “el relato de lo que los dioses o seres divinos hicieron al principio del Tiempo.”¹ *In illo tempore*. Y lo que se narra es siempre una creación o en palabras de López Austin, una incoación, donde algo viene a ser, a existir.

Puede parecer disparatado hablar de un acontecimiento histórico como el grito de Dolores en términos que se adaptan mejor a la teoría e historia de las religiones. Pero si observamos con atención, podemos encontrar los elementos de sacralidad que por muchos años han sido pasados por alto y que desde mi punto de vista, dotan

¹ Mircea ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, ed. Labor, 5ª edición, Barcelona, 1983. p. 85. (Colección Punto Omega 2).

a este hecho de una importancia trascendental que no tienen otros hechos de la historia nacional.

I. DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN MITO

Para empezar, la acción no se desarrolla en una plaza pública, en un espacio legislativo o cualquier otro espacio donde la vida transcurra de manera cotidiana o profana. El llamado lo hace Hidalgo en la parroquia del pueblo y “por lo general, en todas las religiones, la construcción de templos y santuarios se lleva a cabo en lugares que han sido marcados como puertas hacia lo otro.”² Lo sagrado. De hecho, “El templo constituye, propiamente hablando, una <abertura> hacia lo alto y asegura la comunicación con el mundo de los dioses.”³ El templo es el espacio sagrado por excelencia. El lugar donde la continuidad del mundo profano se rompe, se interrumpe, para dar paso a *otro espacio*. Un lugar donde confluyen las fuerzas divinas. Donde se manifiesta más que en cualquier otro espacio, la irrupción de lo sagrado en el mundo. El templo funciona como la gran puerta, el umbral hacia el mundo sobrenatural que permite la comunicación y el tránsito entre dos mundos: el sagrado y el profano, el de los hombres y el de la divinidad.

El mismo templo católico, por su concepción arquitectónica, invita a la trascendencia. El cura Hidalgo realiza su arenga en el atrio de la parroquia. En este espacio de entrada al mundo mágico, en el límite del mundo profano. Enmarcado por esta enorme construcción vertical en donde todo apunta hacia el cielo. En el centro,

² Isabel CABRERA, “La experiencia religiosa, un enfoque fenomenológico” en Mercedes de la GARZA y María del Carmen VALVERDE VALDÉS, coord., *Teoría e Historia de las religiones*, ed. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1ª edición, México, 1998. p. 19.

³ ELIADE, 29.

una representación tallada en piedra de la cosmovisión católica barroca con ángeles y santos, que desde la perspectiva de la gente convocada, enmarcan la figura de Hidalgo, lo acogen. Y el cura pasa a formar parte de esa composición religiosa. A ambos lados, las altas torres del campanario irguiéndose hacia el cielo. Convirtiendo ese lugar en un *Axis Mundi* donde la figura de Hidalgo parecería ocupar el *Centro del Mundo*.

Allí en donde por medio de una hierofanía se efectúa la ruptura de niveles se opera al mismo tiempo una <abertura> por lo alto (el mundo divino) o por lo bajo (las regiones infernales, el mundo de los muertos). Los tres niveles cósmicos – Tierra, Cielo, regiones infernales – se ponen en comunicación.⁴

La enorme fuerza simbólica del espacio, me parece determinante en la dirección y contundencia que tuvieron los hechos de aquella madrugada en Dolores. Y no es difícil imaginar que el llamado del cura, significó una experiencia sobrecogedora. Ante aquella comunidad, su guía espiritual estaba parado entre el cielo y el infierno. Dotado de una fuerza divina para guiar a su congregación y abrirles el acceso hacia el cielo. Por eso, es difícil pensar que la utilización de ese espacio haya sido sólo producto de la precipitación, la urgencia ante el peligro inminente, hecha al azar o fortuita. Pero en todo caso, parece claro que el espacio dotó a Hidalgo de poder y autoridad más que humanos para convencer a la gente.

Por otro lado, los mitos cosmogónicos se sitúan siempre antes del inicio del tiempo, o tal vez debería decir, en *otro tiempo*. El tiempo nebuloso de los dioses y de los héroes fundadores. Es común encontrar en ese momento la ausencia de luz, oscuridad y falta de claridad.

⁴ ELIADE, pp. 37, 38.

Se juntaron, llegaron y celebraron consejo en la oscuridad y en la noche; luego buscaron y discutieron, y aquí reflexionaron y pensaron. De esta manera salieron a luz claramente sus decisiones y encontraron y descubrieron lo que debía entrar en la carne del hombre. Poco faltaba para que el sol, la luna y las estrellas aparecieran sobre los Creadores y Formadores.⁵

Algo similar encontramos en el siguiente pasaje, que aunque producto de una tradición muy distante en el espacio y en el tiempo, conserva los mismos elementos:

En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra empero estaba informe y vacía, y las tinieblas cubrían la superficie del abismo; y el espíritu de Dios se movía sobre las aguas. Dijo pues Dios: Sea hecha la luz. Y la luz quedó hecha. Y vio Dios que la luz era buena; y dividió la luz de las tinieblas.⁶

Esta descripción del momento previo a la creación de los hombres de maíz en el *Popol Vuh* y del Génesis en la *Biblia*, tienen en común ese elemento de la oscuridad previa al amanecer. Ambos nos sitúan en el tiempo en el cual la oscuridad reina sobre el cosmos, en el caos primigenio, en el momento en que todos los elementos se encuentran indiferenciados, desacomodados, confundidos, desordenados; porque aún los dioses no han realizado su obra.

El 16 de septiembre de 1810 cuando la campana de la parroquia llamó a la comunidad a reunirse, eran las cinco de la madrugada. Aún las tinieblas cubrían con su manto de oscuridad el poblado de Dolores. Aún el pueblo y todo el territorio estaban sujetos a la corona española (que en ese momento estaba sujeta a Francia). Aún no amanecía. Por lo que la figura del cura alumbrado quizás por algunas

⁵ Adrián RECINOS, traductor, *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, ed. Fondo de Cultura Económica, Vigésima cuarta reimpresión, México, 1994. p. 103. (Colección Popular 11).

⁶ Gn. 1:1- 4, La Sagrada Biblia, traducción de Félix TORRES AMAT, imp. Panamericana Formas e Impresos, Colombia, 1998.

antorchas, cobraba un alto dramatismo similar al del chamán que danza en la noche a la trepidante luz de la hoguera. El momento en el que suceden los hechos, predispone a la gente a enfrentarse a algo tremendo. La oscuridad y la noche son el reino de lo sobrenatural, lo fabuloso, las brujas y los aparecidos. Es el momento en el que los demonios del inconciente colectivo salen a cebarse en las sombras. Por lo que la percepción de la gente reunida en el atrio de Dolores seguramente estaba alterada también por esta ausencia de luz, metáfora del momento histórico que vivían.

Así mismo, el sonido que rompe el silencio e inunda con su voz metálica el ambiente, es el tañer de la Campana.

Símbolo común de la vinculación entre los cielos y la tierra; llama a la oración y recuerda el deber de obedecer los mandamientos divinos. (...) En el Islam y en el cristianismo el sonido de las campanas es el eco de la omnipotencia divina, como <voz de Dios> que, al oírla el alma, se siente transportada más allá de los límites de lo terrenal.⁷

El sonido de la campana entonces, identificado por la comunidad como un instrumento sacro, marca con toda claridad que han sido convocados para un asunto ritual. Porque la campana, como *voz de Dios*, legitima a su representante en la tierra para comunicar su mensaje, su palabra, su voluntad. Y aunque en aquella fecha, la convocatoria parece responder a cuestiones más mundanas, sigue enmarcada por una fuerte carga ritual donde el espacio, el tiempo y el sonido de lo que podríamos llamar el instrumento convocante, todos pertenecen al mundo de lo sagrado.

⁷ Udo BECKER, *Enciclopedia de los Símbolos*, ed. Océano de México, primera reimpresión, México, 1997. p. 63.

El efecto se refuerza con el estandarte elegido por el cura para abanderar su causa: La imagen de la Virgen de Guadalupe (otro interesante mito de nuestra historia). Tras la conquista, el trauma de las culturas indígenas es tan fuerte que amenaza el funcionamiento de la sociedad novohispana en su conjunto. Ante la eliminación de sus sistemas cosmológicos, la vida del indígena perdió su sentido. La aparición portentosa de la Virgen a Juan Diego, es la creación de un mito que llena un vacío en las culturas vencidas, renueva el pacto entre una cultura agrícola y las deidades telúricas y le da un nuevo sentido a sus vidas. La Virgen de Guadalupe representa la manifestación sincrética de la diosa de la tierra Tonantzin- Coatlicue⁸, con una advocación de la Virgen María. Así, Hidalgo armado con el estandarte de la Virgen de Guadalupe, la Virgen Morena, representa una hierofanía. A un tiempo, el sincretismo entre dos visiones culturales diferentes: una deidad cristiana y otra indígena; pero también, la dualidad masculina - representada por Hidalgo - y femenina - representada por la Virgen - como la unión del cielo y la tierra que en conjunto se lanzan a reordenar el mundo.

Parece claro, entonces, que aquellos que asistieron al llamado, seguramente católicos creyentes vieron en la figura de Hidalgo al guía espiritual y al intermediario de la voluntad de Dios. No a un hombre común, un político o un rebelde. Por eso, lo que sucedió aquella madrugada ante sus ojos, tuvo más relación con una revelación sagrada que con cualquier otra cosa. Todos estos elementos, corresponden con las características y funciones del mito. Narran las profundas, dramáticas y en muchos casos, violentas irrupciones de la divinidad en el mundo transformando la realidad y creando algo nuevo. La acción realizada por el cura es un hecho fundacional que al

⁸ La deidad de la tierra entre los mexicas cuya traducción del náhuatl es: Nuestra madrecita, la de la falda de serpientes y cuyo adoratorio estaba en el mismo lugar donde se apareció la Virgen de Guadalupe a Juan Diego, el cerro del Tepeyac.

igual que los mitos cosmogónicos genera una nueva realidad origen de una nueva nación: México.

II. RITUAL, TEATRALIDAD Y PERFORMANCE

Pero aún nos falta reflexionar sobre el protagonista de este hecho. ¿Es casual que el encargado de comunicar el mensaje de la rebelión sea un sacerdote? ¿Habría tenido el mismo impacto si el *Grito* lo hubiera dado Allende o Aldama que también estaban presentes en el lugar? Hay que recordar que intentos anteriores de rebelión contra el orden colonial habían fracasado rotundamente.

La sociedad novohispana del siglo XIX tenía profundas raíces de espiritualidad religiosa. Por un lado, la herencia indígena con un numeroso panteón de deidades y un complejo calendario de fiestas y rituales religiosos. Por el otro, la herencia católica española que no le quedaba a la saga en lo que a fervor religioso se refiere. La conjunción de ambas culturas había creado un catolicismo sincrético muy particular y una sociedad en la que la religión era parte fundamental de la vida.

Por eso, la participación de Miguel Hidalgo y Costilla en ese momento culminante de la historia es determinante. Es él al que el pueblo reconoce como el intermediario de Dios en su comunidad, como sacerdote, hombre religioso y *Padre*. Tiene la autoridad moral y la confianza de su pueblo. Y en ese momento, comienza a perfilarse como un modelo ejemplar. Con su fusilamiento, muere el hombre y nace el héroe cultural: *el Padre de la Patria*. Aquel que al igual que las deidades de la antigua cultura mexicana, se sacrifica, ofrece su sangre, para darle vida a una nueva nación.

Así lo empiezan a reconocer sus contemporáneos. Para el 16 de septiembre de 1812, Ignacio López Rayón consigna lo siguiente en su diario militar: "Con una descarga de artillería y vuelta general de esquilas, comienza a solemnizarse en el alba de este día el glorioso recuerdo del grito de libertad dado hace dos años en la Congregación de Dolores, por los ilustres héroes y señores serenísimos Hidalgo y Allende..."⁹ Y un año después, José María Morelos y Pavón propone en el punto 23 de su documento *Sentimientos de la Nación*, la conmemoración del 16 de septiembre como el inicio de la lucha libertaria.

Con el paso del tiempo, la celebración del *Grito* de Independencia, se fija como un ritual de reactualización del mito de creación de nuestro país. Restablece, en momentos de crisis, el orden y funciona como piedra angular de identidad y cohesión. El encargado de dar el *Grito* de Independencia responde a un protocolo establecido por la tradición. Su comportamiento, no es espontáneo ni azaroso ya que *representa* al modelo ejemplar, al *héroe*: al cura Hidalgo. Encarna una serie de valores que ha ido absorbiendo del inconciente colectivo a lo largo del tiempo y que en la actualidad lo dotan de una gran *teatralidad*.¹⁰

En ese sentido, funciona como las *Imágenes* del dios entre los antiguos mexicanos. Estas *Imágenes*, eran generalmente prisioneros de guerra que durante las distintas fiestas del calendario mexicana representaban a la deidad en cuestión, aprendían el tipo de comportamiento y algunos hasta habilidades especiales (como

⁹ *Detalles curiosos del 15 de septiembre*: La crónica de hoy, domingo 14 de septiembre de 2008. [http://www.cronica.com.mx/especial.php?id_tema=1076&id_nota=385141] (31 de Agosto de 2010).

¹⁰ Teatralidad en su acepción de relativo o referente al teatro.

tocar la flauta para los que representaban a Tezcatlipoca en las festividades del mes Toxcatl)¹¹. Aprendían danzas, cantos y se comportaban de una manera que nos recuerdan el trabajo del actor en una representación teatral. Si tuviéramos que clasificar ese tipo de *actuación* o comportamiento representacional, nos marcaría fuertes diferencias con los estilos de actuación formal y vivencial, más conocidos en el mundo del teatro occidental. De este tipo de actuación podríamos destacar lo siguiente:

- a) El actor no se identifica con el personaje, se asume como investido de su energía.
- b) El personaje no es una creación individual sino que reacciona de acuerdo a un modelo establecido por la tradición.
- c) El actor es el intermediario entre la divinidad y la comunidad.

Ya desde Artaud, empieza a figurar el tema de lo ritual en el discurso teórico teatral del siglo XX. La superficialidad del teatro de su época lleva a Artaud a buscar en los orígenes y en las tradiciones culturales *arcaicas*, un retorno a la ritualidad perdida.

Y el problema que ahora se plantea es saber si en este mundo que cae, que se suicida sin saberlo, se encontrará un núcleo de hombres capaces de imponer esta noción superior de teatro, hombres que restaurarán para todos nosotros el equivalente natural y mágico de los dogmas en que ya no creemos.¹²

¹¹ Cf. Bernardino de SAHAGÚN, *Historia General de las cosas de Nueva España*, ed. Porrúa, séptima edición, México, 1989. p.81.

¹² Cf. Antonin ARTAUD, *El teatro y su doble*, traducción de Enrique ALONSO y Francisco ABELNDA, ed. Hermes, segunda reimpresión, México, 1992. p.34.

Grotowski, por su parte, introduce el concepto del actor *Santo* quien cumple la función del chivo expiatorio o víctima sacrificial dispuesta para ofrendarse en bien de la comunidad.

Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de auto-penetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad.¹³

Su discípulo, Eugenio Barba expande la búsqueda de su maestro y vincula el teatro con la antropología introduciendo el concepto de Antropología teatral que “es el estudio del comportamiento biológico y cultural del hombre en una situación de representación, es decir del hombre que utiliza su presencia física y mental según principios distintos a los de la vida cotidiana”¹⁴ Uno de los fundamentos de su trabajo es la interculturalidad, plasmada en el ISTA (International School of Theatre Anthropology) donde interactúan “maestros y actores de diferentes culturas y tradiciones teatrales”¹⁵.

Como continuadores de esta línea de investigación en nuestro país, tenemos el trabajo desarrollado por el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM, que “se propone abrir un área de investigación representacional que analice los

¹³ Cf. Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, traducción de Margo GLANTZ, ed. Siglo XXI, décima edición, México, 1981. p.28.

¹⁴ Eugenio BARBA y Nicola SAVARESE, *Anatomía del actor*, traducción de Bruno BERT. Ed. Grupo Editorial Gaceta, México, 1988. p. 7.

¹⁵ BARBA y SAVARESE, 7.

principios rituales de los cuales surgió el teatro...”¹⁶ Sin embargo, con la muerte de Oscar Zorrilla, este proyecto queda suspendido.

Como corolario de estas inquietudes de ampliar los límites tradicionales del teatro para explorar las distintas manifestaciones *representacionales, parateatrales* o de *teatralidad* del hombre, en 1980 el posgrado en Teatro de la Universidad de Nueva York se transforma en el departamento de Estudios de Performance¹⁷. Este hecho que se extiende a distintas universidades de Estados Unidos, Reino Unido y Australia, configura un nuevo marco teórico interdisciplinario para el estudio del comportamiento individual y colectivo del ser humano en el ritual, las cuestiones de género, de poder, despliegues políticos, eventos deportivos, conciertos, desfiles militares, etc.

Así, el análisis del comportamiento en el *Grito* de Independencia, aún estando fuera de lo que podemos considerar tradicionalmente como teatro, formar parte de lo *teatral* y del amplio universo de los estudios de performance. Es la representación de un mito que ha dado paso a un rito oficial en el que el depositario del poder político profano (el presidente de la república) hace uso de las reliquias sagradas (la campana de Dolores) y se apropia de la figura mítica del héroe. Pero, ¿por qué lo hace? ¿Busca conectarse con el pensamiento mágico de su pueblo como lo hiciera Hidalgo en el principio de los tiempos? ¿Realmente puede un no iniciado representar ese papel?

¹⁶ Gabriel WEISZ *et al*, “El cerebro ritual”, *Escénica*, Época I núm. 10, Ene- Mar 1985. p. 3.

¹⁷ Cf. Richard SCHECHNER, *Performance Studies. An introduction*, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, second edition, New York, 2006.

Quizás la respuesta ha cambiado a lo largo de los años, pero en un momento como el actual en el que el país vive en la oscuridad nebulosa y ha regresado al caos primigenio, parece esencial este mito porque al recordarlo y reactualizarlo, la colectividad

Es capaz de repetir lo que los Dioses, los Héroes o los Antepasados hicieron *ab origine*. Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen.¹⁸

¹⁸ Mircea ELIADE, *Mito y realidad*, ed. Labor, Barcelona, 1983. p. 26.

BIBLIOHEMROGRAFÍA

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, traducción de Enrique ALONSO y Francisco

ABELNDA, ed. Hermes, segunda reimpresión, México, 1992.

BARBA, Eugenio y Nicola SAVARESE, *Anatomía del actor*, traducción de Bruno

BERT. Ed. Grupo Editorial Gaceta, México, 1988.

BECKER, Udo, *Enciclopedia de los Símbolos*, ed. Océano de México, primera

reimpresión, México, 1997.

CABRERA, Isabel, “La experiencia religiosa, un enfoque fenomenológico” en

Mercedes de la GARZA y María del Carmen VALVERDE VALDÉS, coord., *Teoría e*

Historia de las religiones, ed. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional

Autónoma de México, 1ª edición, México, 1998.

Detalles curiosos del 15 de septiembre: La crónica de hoy, domingo 14 de septiembre

de 2008. [http://www.cronica.com.mx/especial.php?id_tema=1076&id_notas=385141]

(31 de Agosto de 2010).

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, ed Labor, 5ª edición, Barcelona, 1983.

(Colección Punto Omega 2).

-----, *Mito y realidad*, ed. Labor, Barcelona, 1983.

GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, traducción de Margo GLANTZ, ed. Siglo XXI, décima edición, México, 1981.

La Sagrada Biblia, traducción de Félix TORRES AMAT, imp. Panamericana Formas e Impresos, Colombia, 1998.

RECINOS, Adrián, traductor, *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, ed. Fondo de Cultura Económica, Vigésima cuarta reimpresión, México, 1994. (Colección Popular 11).

SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia General de las cosas de Nueva España*, ed. Porrúa, séptima edición, México, 1989.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies. An introduction*, ed. Routledge, Taylor & Francis Group, second edition, New York, 2006.

WEISZ, Gabriel, *et al*, "El cerebro ritual", *Escénica*, Época I núm. 10, Ene- Mar 1985.