

La Teatralidad de Dos Obras Precolombinas de Guatemala

Emmanuel Jaen

Universidad Pedagógica Nacional

Francisco Morazán

Este trabajo enmarca el análisis de dos obras precolombinas de Guatemala, ambas pertenecientes a la literatura mayense: como son el *Rabinal Achí* y el *Popol Vuh*. Se destaca en cada una los aspectos parateatrales que poseen. La identificación de lo teatral en un texto se realiza a través de la forma de expresión, en la manera que habla el texto del mundo y en cómo muestra lo evocado por él.

De ahí que el teatro precolombino surgió de la interrelación con la naturaleza, incorporándose más tarde a las actividades míticas que configuraron las cosmogonías entre los pueblos amerindios. Ambas obras contienen en su textualidad aspectos de la vida, hechos históricos, creencias, cultura, mitos y leyendas del pueblo maya. Una a través de las narraciones y la otra a través de su especificidad escénica.

Palabras clave:

<análisis literario> <teatros>
<drama>

La teatralidad deslinda y caracteriza la presencia de situaciones escénicas aún en obras literarias que no pertenecen al género dramático. Tomaremos como ejemplo al *Rabinal Achí*, pieza del teatro indígena de Centroamérica cuyo estudio, por lo común, se restringe a su literalidad (acotaciones y parlamentos). De ella destaca un elemento consustancial al teatro precolombino como son las danzas que se repiten a lo largo de este drama. Las danzas como formas expresivas del teatro indígena aparecen no sólo en el *Rabinal Achí*, por ejemplo, ¿qué puede inferirse de un libro mitológico como el *Popol Vuh* donde predomina la literalidad y donde se registran pequeños rasgos escénicos?

Según Barthes, (1964) la teatralidad opera como una resistencia frente a la literalidad. La teatralidad sería lo que en la representación o en el texto dramático es específicamente teatral. Esta, puede oponerse al *texto dramático* leído o concebido sin la representación mental de una puesta en escena. La teatralidad es, entonces, el teatro

La Teatralidad en Dos Obras Precolombinas de Guatemala

menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye a partir del argumento (o texto).

La identificación de lo teatral en un texto se realiza a través de la forma de expresión, en la manera en que habla el texto del mundo y en cómo muestra o iconiza lo evocado por él. Si lo teatral se busca en el nivel de los temas y de los contenidos descritos (espacios exteriores, visualización de los personajes) se refiere a lo espacial, visual y expresivo.

En cambio, si se refiere a las formas expresivas, lo teatral expresa la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) (Pavise, 1983, 469).

Una aproximación histórica al teatro precolombino permite aseverar que éste, surgió de la interrelación con la naturaleza y se incorporó, más tarde, a las actividades míticas que configuraron las cosmogonías indígenas entre los pueblos amerindios. Las celebraciones agrícolas, el culto a la fecundidad, el afán de perpetuar el pasado y la personificación zoológica dio origen a las leyendas y tradiciones; finalmente, el conjuro a los dioses y mitos integraron la religión. Los ricos elementos parateatrales del teatro precolombino se complementaron con la utilización no menos compleja de máscaras, trajes llamativos, plumas, armas e instrumentos musicales como cascabeles, tambores chirimías y flautas. En el teatro indígena se entremezclan elementos como la danza, el canto, los monólogos y diálogos apoyados en movimientos coreográficos simbólicos.

Este teatro se presentó -y se sigue representando como ocurre con el *Rabinal Achi*, de Guatemala- en plazas o mercados y en el pasado, cuando fue más importante, se escenificó en los templos. El indígena posee sus propios medios de expresión y la afirmación del teatro precolombino se aseguró mucho antes del surgimiento de las sociedades que componen la América actual. Por la fuerte interrelación con la naturaleza el teatro indígena manifiesta y conserva en sus formas expresivas el culto hacia los animales recreado en las danzas imitativas “como las del búho, la comadreja el armadillo y el ciempiés de los mayas” o las danzas “al coyote, al conejo, al perro...” entre los mexicanos (Cid Pérez, 1964, 89).

Existe otra corriente de teatro épico indígena entre los Incas y los Aztecas, a través de sus obras se divulgaron los episodios heróicos y después de la Conquista siguió narrando la historia y la grandeza de los pueblos autóctonos de América. Finalmente, encarnó la derrota a manos de los españoles. Patricia González (1984) señala que el propósito inmediato del teatro épico fue el de recordar a los indígenas su pasado glorioso, el linaje, la jerarquía de sus jefes y la estructura de una sociedad que se derrumbaba. (pp. 61-62).

El *Rabinal Achi* es la única obra escrita del teatro precolombino de Centroamérica que pertenece a esta segunda categoría del teatro indígena y se escenifica como una danza-teatro; es decir, es un hecho escénico con reminiscencias prehispánicas. En ella se cuenta el final trágico y a la vez poético de un guerrero queché y se reconstruye un pasaje de la historia bélica de los mayas. Su trama es el suceso acaecido entre personajes como: el Jefe Cinco-Lluvia, Gobernador de la ciudad de Rabinal; el Varón de Rabinal, el más destacado entre los varones e hijo de Jefe Cinco-Lluvia; y, el Varón de los Queché, Gobernador de los Yaqui, de los Cunén y Chahul, hijo del Hechicero de los varones, Hechicero del Envoltorio y Gobernador

de los hombres Queché. Cabe señalar que en idiomas vernáculos sólo sobreviven en Guatemala tres espectáculos del teatro indígena: *Tzunún* (en lengua Ixil) y *Patzcá*, una versión de *Los negritos y el Rabinal Achi* (estos tres en lengua quiché, específicamente en quiché-achi (Cf., Carrillo, 1988).

El *Rabinal Achi* también llamado *Xajoy Tun* se inicia con danzas y rondas en las que participan el Varón de Rabinal y el Varón de los Queché. Ambos personajes danzan acompañados por la música a lo largo de toda la representación. Los Varones gritan y ejecutan movimientos similares a los de una batalla durante el desarrollo de la representación. El Varón de los Queché baila con la doncella “Madre de las plumas verdes” para cumplir su último deseo antes de morir sacrificado por el Varón del Rabinal. El Varón de los Queché danza, de igual modo, con doce águilas amarillas y con doce jaguares; todos ellos, varones guerreros de la ciudad de Rabinal (Cardoza, 1997, 39-107).

En esta obra la presencia de figuras zoomorfas (águilas y jaguares) reafirma la peculiaridad del teatro indígena de emplear atuendos, vestuarios e imágenes de animales en las danzas y hacerse acompañar por instrumentos musicales como el Tun y las chirimías. Finalmente la lectura y análisis del texto muestra la kinésis y proxemia o da indicios sobre estos aspectos que proporcionan una lectura sobre el desplazamiento y la ubicación espacial de los personajes. En el caso del *Rabinal Achi* la observación directa del espectáculo permite la caracterización de elementos inherentes a este teatro; aspectos como: espacio escénico, sentido rítmico de las danzas, símbolos, diálogos, actuación, conflictos, vestuario, utilería, música y finalmente la muerte trágica del Varón de los Queché; quien muere parodiando a los personajes de la tragedia griega. Al respecto de ello, el dramaturgo Andrés Morris coincide en que los actores mayas representaban seres zoomorfos utilizando ricos vestuarios y máscaras acompañados de música de percusión. Finalmente compara los elementos integradores de este teatro y encuentra una similitud con el antiguo teatro griego. (Morris, 1985, 15).

Otro aspecto a señalar es que uno de los dos textos presenta influencias o marcas de la literatura occidental. Georges Raynaud de La Ferriere encuentra que en el *Rabinal Achi* no se descubre como en *El Popol Vuh*, “la más mínima traza de una palabra, de una idea, de un hecho, de origen europeo” (Cf., 1997, 25). La Ferriere constata que no se rastrea en dicha obra las posibles influencias de orden católico y religioso como las existentes entre la Biblia y *El Popol Vuh*. En cambio el *Rabinal* carece de tal dominio, aunque Raynaud encuentra el elemento religioso en los títulos de los jefes de los quichés (Ibid., 13), pero, en ningún momento se aclara si es de orden católico o si está referido a la religiosidad indígena. Esto se confirma en la lectura de la obra; ya que el *Rabinal Achi* no es más que una representación centrada en el conflicto entre dos señores: el Varón de los Queché y el Varón del Rabinal.

Elementos parateatrales en el *Popol Vuh*

En una primera lectura no se identifican en el *Popol Vuh* elementos propios del género dramático. Su narración se desarrolla en torno a hechos, personajes y leyendas de la mitología maya. Sin embargo, se constata –aunque con poca frecuencia–, pasajes

que manifiestan la realización de danzas o bailes, los que a su vez contienen o son la expresión de elementos específicos del teatro indígena.

En el *Popol Vuh* los personajes danzan para festejar un hecho; así por ejemplo, en el capítulo V de la Segunda Parte cuando Hunahpú e Ixbalanqué tocan la flauta para llamar a sus hermanos Hunbatz y Hunchouén -que se han convertido en monos-, éstos, llegan y bailan fuera de la casa, en el centro del patio y otra vez dentro de la casa; sin embargo, Ixmucané, la abuela, los ahuyenta con sus risas quedando convertidos para siempre en monos (Brasseur de Bourboug, 1972, 188-190).

Es a partir de los capítulos XII y XIII de la Segunda Parte donde se encuentran manifestaciones de bailes y danzas que pueden considerarse como expresión de formas parateatrales o escénicas contenidas en el *Popol Vuh*. El primer ejemplo se produce cuando los señores de Xibalbá; Hun-Camé y Vucub-Camé, preparan una gran hoguera y envían a sus mensajeros a llamar a Hunahpú e Ixbalanqué. Estos, sabían que morirían irremediablemente y por ello, hablan con los sabios *Zulú* y *Pacam* para que sus restos sean arrojados al río. Una vez dentro del agua, Hunahpú e Ixbalanqué se convierten en hombres-peces y se transforman luego en dos pobres viejos realizadores de prodigios.

Bajo su nueva forma de ancianos, Hunahpú e Ixbalanqué se dedican a: "...bailar el baile del *Puhuy* (lechuza o chotacabra), el baile del *Cux* (comadreja), y el del *Iboy* (armadillo), y bailaban también el *Itxzul* (ciempiés) y el *Chitic* (el que anda sobre zancos) (Brasseur de Bourboug, 1972, 93-95), dichos bailes fueron del agrado de los demonios de Xibalbá; razón por la cual -más adelante y en el mismo capítulo XIII-, los señores de Xibalbá enviaron a sus mensajeros para que los llamaran por medio de halagos.

Siguiendo el desarrollo de los hechos y bajo una presencia prostrada, Hunahpú e Ixbalanqué llegan frente a los demonios de Xibalbá: "Entonces dieron principio a sus cantos y a sus bailes. Todos Los de Xibalbá llegaron y se juntaron para verlos. Luego representaron el baile del *Cux*, y bailaron el *Puhuy* y bailaron el *Iboy* (De Bourboug, 1972, 97). Convertidos en dos prodigiosos magos, Hunahpú e Ixbalanqué obedecen todas las peticiones de Hun Camé; las cuales, y en el orden son: despedazar y resucitar a su perro, quemar y dejar buena su casa, matar a un hombre y luego resucitarlo, sacrificar a Hunahpú y luego resucitarlo. Finalmente, Hun Camé y Vucub Camé piden a los dos ancianos (quienes en realidad son: Hunahpú e Ixbalanqué) ser sacrificados, y aquí es donde la agitación y la ambición de los Señores de Xibalbá ocasiona su perdida: Hun-Camé y Vucub-Camé son sacrificados, pero no son resucitados. Los demás demonios huyen hacia un barranco, son desalojados por las hormigas y luego se presentan humillados y afligidos frente a Hunahpú e Ixbalanqué (De Bourboug, 1972, 99).

Los sucesos acaecidos en estos capítulos manifiestan la imaginación indígena plagada de soluciones mágico-religiosas y evidencian un fuerte sentido del humor. Los hechos antes citados poseen una similitud con lo señalado por José Cid Pérez al afirmar que en el universo del teatro precolombino también el humorismo indígena formaba parte de las obras y éste, servía para preservar -entre otras cosas- la memoria de los reyes y de los ancestros (Cid Pérez, 1964, 55).

Hunahpu e Ixbalanque se valieron de la danza, el canto y la magia para realizar sus hazañas. Los elementos prodigiosos y las transformaciones acompañadas de representaciones por parte de los héroes, reafirman el valor e importancia que para el pueblo maya poseían estas formas parateatrales.

El último hecho donde se produce una danza es en el capítulo IX de la Tercera Parte; Balam-Quitzé, Balam-Acab y Mahucutah queman incienso y bailan en dirección al Oriente en agradecimiento al aparecimiento de la Estrella de la Mañana luego de una larga oscuridad (Brasseur de Bourbourg, 1972, 275).

Pese a las diferencias de género entre cada obra y a la función del destinatario del mensaje, donde *El Popol Vuh* tiene como receptores a oyentes y/o lectores, mientras que el *Rabinal Achi* por su estructuración textual y su especificidad escénica sigue siendo una danza-teatro destinada a ser representada y vista por un auditorio; y cuya finalidad es el sostenimiento de una antigua tradición encontrándose por ello más emparentada con la función del teatro antropológico o la antropología teatral. Barba (1999) define en **La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral** que:

Esta materia es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, de las tradiciones personales o colectivas. Por esto al leer la palabra “actor”, se deberá entender “actor-bailarín” (...) y al leer “teatro”, se deberá entender “teatro y danza”. (p. 23).

En el *Rabinal Achi* el término y los conceptos de “actor” no son iguales a la tradicional concepción occidental. Un actor o “actuante” es sobre todo un bailarín, un danzante o un “interpretante” cuya función no es la caracterización ni la sujeción a un “performance”, su función se conecta con la ritualidad y la tradición cultural no comercial ni de consumo.

En ambos textos, como ya se señaló, se citan danzas de figuras zoomorfas o se señalan acciones imitativas de la guerra a través del baile; y ésta, -la danza- es un elemento propio del teatro precolombino. Por ello también la designación de rasgos o marcas de un ‘teatro antropológico’ en los ejemplos citados resulta posible, ya que ambas obras contienen en su textualidad aspectos de la vida, hechos históricos, creencias, cultura, mitos y leyendas del pueblo maya. Una a través de las narraciones; y la otra a través de su especificidad escénica.

El Popol Vuh y el *Rabinal Achi*, aunque son obras de géneros disímiles pero pertenecientes a la literatura mayense, ambas permiten al lector conocer la cosmogonía, la creación del mundo, la ritualidad y los sacrificios practicados por los mayas. El *Popol Vuh*, conocido además con el nombre de “Manuscrito de Chichicastenango”, “Biblia Quiché” y “Libro Sagrado” muestra los antiguos mitos de la América Precolombina; desde su creación hasta la descripción de los diversos pueblos que conforman el tronco maya. Su ulterior rescate y traducción se debe al abate Carlos Esteban Brasseur de Bourbourg; quién, siendo párroco del pueblo de San Pablo de Rabinal, situado en Baja Verapaz, descubrió, tradujo y dio a conocer el *Rabinal Achi*; drama-ballet conocido también como *Baile del Tun*.

Referencias

Barba, Eugenio. (1999). *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral.* Talleres Gráficos CYAN. Buenos Aires.

Barthes, Roland. (1964). *Ensayos críticos.* Seix Barral. Barcelona.

Brasseur de Bourboug, Charles. (1972). *El Popol Vuh.* Editorial Universitaria. Guatemala, C.A.

Cardoza y Aragón, Luis. (1997). *Rabinal Achi,* traducción, prólogo de Francisco Monterde. EDUCA. Costa Rica.

Carrillo, Norma Natalia. (1988). Vigencia del teatro indígena. *Escenarios de dos mundos. inventario Teatral de Iberoamérica,* vol. 3, pp.38-40

Cid Pérez, José y Martí de Cid. (1964). *Teatro Indio Precolombino.* Aguilar, S.A. de Ediciones. Madrid.

González, Patricia. (1984). El Evangelio y el Teatro. *CONJUNTO,* N°. 61-62, pp. 47-48.

Marchese, Ángelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.* Editorial Ariel, Barcelona.

Morris, Andrés. (1985). Teatro en Copán. *Revista de Arte,* No. 6, año IV, pp. 88-89.

Pavise, Patrice. (1983). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología,* Barcelona.

Nota de Autor

La correspondencia a este artículo debe dirigirse a Lic. Emmanuel Jaen. Departamento de Arte de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán. Tegucigalpa, Honduras. Apdo. 2289.