

Universidad de Concepción
Facultad de Humanidades y Arte
Magíster en Literaturas Hispánicas
Poéticas del teatro indígena prehispánico

Monografía:

**Variaciones de la “teatralidad” de Rabinal Achi:
¿Evidencia de que la obra se conduce desde la
performance ritual a la performance teatral?**

Alumna: Valeria V. Murgas López

Profesora: Patricia Henríquez P.

Introducción

Rabinal Achí o Danza del Tun es una obra representativa de la cultura maya prehispánica del periodo postclásico (900-1524 dc). Fue declarada Obra Maestra de la Tradición Oral e Intangible de la humanidad el año 2005 por la UNESCO.

Actualmente y desde la colonización, en el siglo XVI, el Rabinal Achí se representa durante la fiesta San Pablo el 12 y el 25 de enero en la ciudad de Rabinal, en Guatemala.

Esta obra, consignada como un *drama teatral*, contempla una serie de expresiones artísticas que incluyen simultáneamente danza, música y poesía. Para los mayas esta obra constituye un acto sagrado que rememora un conflicto de poder entre los grupos Quiché y Rabinal y que además convoca la energía de sus ancestros. El valor agregado que se le otorga a esta obra está dado porque se considera que su parlamento no ha sufrido ninguna modificación o intromisión de ideas o frases de origen europeo durante los ochocientos años que tiene de ser representada.

Esta monografía está dedicada a su estudio, específicamente al estudio de algunos aspectos de su "teatralidad" (J. Villegas). Mi hipótesis es que esta obra no tan solo ha sufrido modificaciones en su parlamento sino además ha variado sus aspectos visuales, sus "teatralidades". Considero que algunas de estas variaciones pueden ser:

- Producto del mismo proceso de puesta en escritura de la obra
- Producto de su práctica clandestina y su encubrimiento bajo otra festividad.
- Producto de su presentación anual (performatividad de la obra)

Pero además creo que algunas de las variaciones de su teatralidad obedecen a un "acomodo" de la obra a los códigos culturales del receptor. Esta es a mi parecer una clara evidencia de que la obra se conduce paulatinamente desde una performance de carácter ritual a una performance teatral (en el sentido que Richard Schechner le otorga a los términos)

Para comenzar considero necesario establecer un marco de teoría que nos guíe en el resto de este estudio. Es por ello que examinaré en primera instancia el concepto de performance y las diferencias entre una performance ritual y performance teatral, para posteriormente introducirme en el concepto de "teatralidad". A manera casi introductoria a la problemática de este estudio examinaré algunas modificaciones que ha sufrido el parlamento esta obra en su traspaso de la oralidad a la escritura para

luego examinar las modificaciones que ha sufrido en algunos aspectos de su teatralidad, tomando como referencia el texto de obra¹, fotografías, un video-documental de la puesta en escena actual² y también algunas referencias arqueológicas. A raíz de lo expuesto, basada solo en las variaciones de la teatralidad de la obra, intentaré demostrar que efectivamente estas son evidencias de que Rabinal Achi se conduce desde una performance ritual a una performance teatral, cuyo fin último es “producir imágenes prácticas” y en consecuencia “entretener”. Es preciso señalar que este estudio “ilumina” muchos contenidos de la obra que pueden desarrollarse a posterioridad con mayor profundidad en una investigación de mayor extensión. Dado que este estudio es una monografía se profundizará solo en aquellos contenidos que considero más trascendentes para el esclarecimiento de la propuesta planteada.

Aproximaciones al concepto de performance:

El concepto “performance” se ha aplicado y se continúa aplicando indistintamente para definir prácticas que van desde el teatro, la danza y la música hasta ritos ceremoniales, representaciones, prácticas de la vida cotidiana e incluso juegos.

La palabra inglesa “performance” en su primera acepción se traduce como una acción o presentación pública que tiene como protagonista al cuerpo y que se realiza ante una audiencia o espectadores. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa *parfounir* que significa completar o llevar a cabo por completo.

La performance se caracteriza por un proceso de repetición denominado por Schechner como “conducta restaurada” o “conducta practicada dos veces” (Schechner 2000:13) lo cual implica una ausencia de originalidad, espontaneidad e improvisación.

“Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas.” (Schechner 2000: 13)

¹ *Teatro Indígena Prehispánico (Rabinal Achí)*. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones, 1995.

²Referencia electrónica: http://www.visitguatemala.com/nuevo/ver_multimedia_vid.asp?id=28

Pese a esta condición “repetitiva” de la performance debe considerarse que nunca una repetición es igual a otra, siempre hay factores que intervienen.

Ej: Un actor que debe representar al mismo personaje en una obra que se presentará en tres funciones: El actor inevitablemente variará su tono de voz, sus movimientos, puede que incluso improvise y varíe su parlamento y también la relación que establezca con el público. Ese personaje será diferente en estas tres funciones y en consecuencia esa obra también será distinta cada vez que se presente.

Es posible señalar entonces que la performance está siempre en un proceso de actualización. Richard Schechner lo ratifica:

“Es paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea diferente de las otras, mientras que teóricamente la idea misma de performance se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante” (Schechner, 2000:13)

De gran importancia es el valor cultural que se le ha otorgado a la performance. Para V. Turner la performance revela el carácter más profundo de una cultura. Los pueblos por lo tanto, podían llegar a comprenderse entre sí por medio de sus performances (Turner cit. en Taylor 2003:19).

“Algo ‘**es una performance**’ cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es.” (Schechner, 2000: 13)

Esta afirmación es de gran relevancia ya que nos indica que diversas culturas generan diversos tipos de performances y que por lo tanto puede considerarse que éstas son específicas y distintivas de cada cultura.

Performance ritual/ Performance teatral

Dependiendo de donde se la realice, quien la ejecute y bajo que circunstancias, éstas acciones o presentaciones públicas pueden denominarse performance “ritual” o “teatral”.

Richard Schechner establece algunas diferencias radicales entre ambas, las cuales utilizaré como referencia³:

³ Schechner en su libro *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, 2000 p. 36 propone un cuadro comparativo entre el ritual y el teatro, señalando una serie de características que definen y diferencian a

En términos generales una performance puede denominarse **ritual** si:

- Su finalidad es la eficacia, es decir, si esta realización contempla la obtención de resultados
- Se realiza en relación a un otro que está ausente (un dios, un antepasado etc.)
- El tiempo en el cual se realiza es un tiempo simbólico
- Quien realiza esta acción es un actor poseído que encuentra en un estado de trance, un estado de conciencia alterada y despojo corporal, “...de *desprendimiento y reconstrucción de un cuerpo imaginario*” (Weist, 2001:100).
- El público participa de la ejecución, siguiendo las leyes previamente establecidas de la ejecución o bien, interviniendo y modificando la acción.
- El público cree en lo que está viendo y siendo partícipe.
- La acción se manifiesta como el producto de una creatividad colectiva

Algunos ejemplos de performance ritual son las liturgias celebradas en las iglesias y algunos tipos de ceremonias sacrificiales.

Una performance puede denominarse **teatro** si:

- Esta ejecución tiene por finalidad el entretenimiento.
- Si está destinada solo a los presentes (no hay ninguna relación con otro ausente)
- El énfasis está puesto en el ahora (tiempo objetivo)
- El actor/actriz sabe lo que hace, tiene conciencia de sus actos y sigue una pauta.
- El público mira, mantiene un rol pasivo frente a la realización, sin intervenir.
- El público no cree, sino más bien aprecia y valora estéticamente lo que ve
- La acción se manifiesta como el producto de una creatividad individual.

“Teatralidad”

El término “teatralidad” junto a otros términos (“representaciones”, “fiestas”, “ceremoniales”) ha sido utilizado por variados autores para referirse a aquellas prácticas o manifestaciones “afines” al teatro, pero que exceden el sentido tradicional de éste término. Un sentido frecuente que se le ha otorgado al término es el definir todo aquello que se le incorpora al texto cuando éste se representa (sería “la obra menos texto”).

cada uno. Este cuadro es el que he utilizado como referencia, pero debe considerarse que no he realizado una transcripción de él, sino más bien una lectura.

“Entiendo por ‘teatralidad’ un sistema de comunicación en el que se enfatizan los signos y la representación visual” (Villegas 1997: 9)

Villegas considera que sustituir el concepto de “teatro” por el concepto de “teatralidad” estimularía a entender la “cultura” como un proceso de construcciones de imágenes conformadoras y sustentadoras del imaginario social (Villegas1997: 8). El mundo, nos dice, es como un gran escenario en el cual se actúa y se emiten tanto signos gestuales como visuales y lingüísticos.

La “teatralidad” o “teatralidades” son producidas por un emisor en virtud de sus potenciales receptores. Cada teatralidad es portadora de un mensaje y cada sistema de teatralidad posee sus propios códigos.

Los receptores tienen la tarea de decodificar ese mensaje, labor que estará determinada por su competencia en relación a esos códigos, que varían de un sistema cultural a otro.

Dentro de un sistema cultural existe una pluralidad de teatralidades: “teatralidad social” “teatralidad política” “teatralidad pedagógica” “teatralidad deportiva” “teatralidad religiosa” etc. (Villegas 2000:50) y en cada una de ellas proliferan una comunidad de signos específicos que se emplean por los practicantes de ellas. Es por ello que anteriormente señalaba que cada receptor requiere de una competencia específica para descifrarles.

El discurso teatral hace uso de códigos de la teatralidad dentro de un sistema cultural para comunicar un mensaje, pero al mismo tiempo contribuye a la configuración de la teatralidad dentro de ese sistema cultural. Este discurso integra signos verbales, espectaculares y visuales de acuerdo con los códigos específicos de un sistema cultural. Cuando este discurso es una producción intencionada de fines “estéticos” estamos frente a las denominadas “prácticas escénicas”, modos de representaciones escénicas (ceremonias, ritos, etc.) manifestaciones teatrales o espectaculares (Villegas 2000: 51-52)

Rabinal Achi y su traspaso de la oralidad a la escritura

Como se menciona brevemente en la introducción, Rabinal Achi es una obra consignada como un drama teatral que pertenece al periodo postclásico maya (900 al 1524 dc).

Para los mayas esta obra constituye un acto sagrado que rememora un conflicto de poder entre los grupos Quiché y Rabinal y además convoca la energía de sus ancestros. Narra cómo los Rabinaleb se rebelan y separan de la confederación política de los Quichés cuando estos intentan redefinir sus límites territoriales. En la obra el guerrero Queché, es capturado por el guerrero de los Rabinaleb (Rabinal Achi); el guerrero Queché, quien ha cometido falta será juzgado y condenado a muerte. Antes de ello se le ofrece ser perdonado, si se une a los guerreros Rabinaleb pero su respuesta es negativa. Al condenado, le son entregadas algunas muestras de cortesía: un manto tejido por la esposa del Jefe Cinco-lluvia, se le permite gozar de manjares y bebidas, se le concede un baile con la doncella "Piedra preciosa" y además le son otorgados 260 días para ir a despedirse de su tierra, de sus valles y sus montañas. Una vez que el varón de los Quichés regresa, es sacrificado por los guerreros águilas y los guerreros jaguares al mando de Rabinal Achí.

Como lo señalaba al comienzo de este estudio el valor particular que se le concede a esta obra está dado principalmente porque se considera que su parlamento no ha sufrido ninguna modificación o intromisión de ideas o frases de origen europeo durante los ochocientos años que tiene de ser representada. Como veremos a continuación esta situación es bastante improbable. El traspaso de la oralidad a la escritura, inevitablemente trae consigo procesos que modifican la obra.

Rabinal Achi es una performance, es una acción o presentación pública que tiene como protagonista al cuerpo y que se realiza ante una audiencia o espectadores. Es una "conducta restaurada" (Schechner) pero que siempre estará sujeta a un proceso de actualización.

El traslado desde la oralidad a la escritura aprisiona la obra y le coarta procesos que son intrínsecos a su condición de performance (su actualización o flujo) y también a su naturaleza ora. Como lo señala Martín Lienhard:

"El traslado del discurso indígena-oral a la escritura significa, para empezar, que una de sus actualizaciones efímeras se convierta, a raíz de su 'fijación' gráfica, en su 'versión definitiva' concepto ajeno a todas las culturas orales" (Lienhard en Pinto Rodríguez, 1998: 10).

Esta “fijación” además no es “inocente” ya que en este proceso de traslado se realiza, en la mayoría de los casos, una interpretación y/o adaptación del texto.

Es lo que sucede con Rabinal Achi cuando se traslada de oralidad a la escritura (proceso que ya subvierte la obra) y se traduce además a una lengua que no es la originaria (del Achi al francés y posteriormente al español) entrando a un universo textual y lógico diferente al indígena.

“La oralidad, siempre abierta a enriquecimientos y adaptaciones en las diversas circunstancias, no puede ser encapsulada, constreñida a escritura alfabética, convertida en algo totalmente extraño a la cultura original. Tal transformación no coincide con los procedimientos mentales asociados a la visión indígena del mundo” (Gruzinsky, 1988: 51-70)

Un claro ejemplo de ello es que el nombre “original” de la obra es Xajooj Tun que significa “danza del Tun”. En 1856, cuando el abate Francés Brasseur, de Borgboug, pone en escritura la obra dictada por Bartolo Sis, (quien era depositario de la tradición) la traduce al francés y la publica con el nombre de “Rabinal Achi”, aludiendo al guerrero victorioso de la batalla, pero que no tiene relación con el nombre “original” de la obra, ni siquiera con su protagonista (guerrero Queché).

También la división de la obra en “actos” y “cuadros” obedece a un sistema ajeno a la lógica indígena y se relaciona más bien con un orden o partición propia de un teatro de origen europeo.

La ocultación de la obra desde 1625 hasta 1856 bajo las celebraciones católicas (fiesta de San Pablo y San Pedro) implica que parte de su parlamento debió ser omitido, transformado y adecuado a las prácticas católicas y que por lo tanto la “versión” que Bartolo Sis entrega a Borgboug no estaba exenta de haber sufrido algunas modificaciones. Debe considerarse además que en este proceso de “fijación” de la obra (escritura) el parlamento podría haberse censurado si es que el indígena que actúa como informante se sentía intimidado por lo que podía suceder con lo que el relataba y también el “traductor” podría haber censurado parte de lo narrado si consideraba que algunos de los contenidos eran “inadecuados”.

Un ejemplo claro de ello es el final de la obra que extrañamente concluye antes de materializarse la escena sacrificial:

¡Oh águilas! ¡oh jaguares! Vengan, pues, a cumplir su misión, a cumplir su deber; que sus dientes, que sus garras me maten en un momento, porque soy un varón llegado de mis montañas, de mis valles.

¡El cielo, la tierra, estén con todos! ¡oh águilas! ¡oh jaguares!⁴

Son muchas las evidencias que podemos encontrar en el texto de que la obra efectivamente ha sufrido modificaciones en su traspaso de la oralidad a la escritura, solo he querido mencionar algunas a manera de introducirnos al siguiente tema que es el de trascendencia para este estudio.

Considero que si el parlamento de la obra ha sufrido transformaciones, entonces la obra puede haber modificado también algunos aspectos visuales, algunas de sus “teatralidades” y que éstas modificaciones pueden considerarse indicios de que la obra se conduce desde una performance ritual a una performance teatral cuyo fin es el entretenimiento.

A continuación me propongo dar evidencia de que estas variaciones son efectivas para posteriormente centrarme en la problemática de la obra como performance ritual o teatral

Variaciones de la “teatralidad” de Rabinal Achi

Como citaba en párrafos anteriores Juan Villegas entiende por ‘teatralidad’ un sistema de comunicación en el que se enfatizan los signos y la representación visual (Villegas, 1997: 9) lo cual incluiría en una puesta en escena todos los aspectos visuales, que van desde de los personajes y su caracterización, al manejo del espacio, manejo del tiempo, los asuntos, tonos, modos de comportamiento, etc. (Villegas, 1997: 16)

También señalaba que el traspaso de la oralidad a la escritura inevitablemente trae consigo procesos que modifican la obra y que la “fijación” gráfica es un concepto ajeno a todas las culturas orales (Lienhard). El traslado de la obra desde la oralidad a la escritura aprisiona la obra y le coarta procesos que son intrínsecos a su condición de performance (su actualización o flujo)

La escritura es un método insuficiente si lo que se pretende es generar un registro de la teatralidad de la obra. Muchos de los aspectos visuales, caracterizaciones,

⁴ *Teatro Indígena Prehispánico (Rabinal Achi)*. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones, 1995. p.71

comportamientos son imposibles de ser registrados en detalle, siempre estarán sujetos a omisión y en consecuencia a una transformación. La incorporación de didascalias (o acotaciones escénicas) en un texto teatral es el método más cercano de registro sus “teatralidades”. En Rabinal Achi por ejemplo, el primer cuadro comienza de la siguiente manera:

“El Varón de Rabinal y su gente danzan en ronda. El varón de los Queché llega pronto y se pone a bailar en medio del círculo moviendo su lanza corta, como si quisiera herir con ella, en la cabeza, al Varón de Rabinal. El movimiento de la ronda es cada vez mas rápido” (Rabinal Achi: 9)

Si bien es cierto hay alusión al manejo del espacio por parte de los ejecutantes de la obra (ronda) y también del tiempo (“...movimiento de la ronda cada vez mas rápido”) no hay alusión a la caracterización de los personajes. ¿Cómo viste un guerrero águila o un guerrero jaguar? ¿Qué diferencias tiene el atuendo de un Varón de Rabinal que lo diferencia de un Varón de los Queché o de un jefe Cinco-LLuvia?

Otras de las didascalias del texto señala que por momentos la música se detiene y la danza se interrumpe. Pero ¿Cuáles con las características de la música? ¿que instrumentos se utilizan y quienes los tocan? ¿Existe una partitura?

Estos son datos ausentes en el texto de la obra. Gran parte de la teatralidad de la obra no puede ser registrada por medio de la escritura, por lo tanto siempre estará sujeta a modificaciones.

La celebración clandestina de esta obra debido a su prohibición de celebración desde 1625 hasta 1856, implica que los indígenas generaron estrategias para mantener activa esta tradición bajo la celebración católica.

Existe un registro audio-visual de la obra⁵ en el cual se señala que investigadores han identificado que en las figuras de San Pablo y San Pedro, los Rabinales ocultaron durante la conquista la veneración de sus antiguas deidades Tojil el Dios del Fuego y de la ofrenda; y Mam, el Viejo Dios de la Tierra. En el manto de San Pablo, señala el narrador, se escondían figuras distintivas del calendario sagrado maya, días para

⁵ Este registro es un video-documental que entrega el Instituto Guatemalteco de Turismo. En él se muestran algunos pasajes de la puesta en escena de la obra y además se narra parte de su historia, el valor excepcional que tiene para la comunidad y para la humanidad, los motivos de porqué se considera que está en riesgo y el plan de acción que se propone para protegerla. Disponible en http://www.visitguatemala.com/nuevo/ver_multimedia_vid.asp?id=28

pagar deudas ante el dios mundo y ante los antepasados. San Pablo porta además una espada que tiene directa relación con el otro nombre con el que se conoció al dios Tojil: “Jun Tijax”, navaja de pedernal usada en los sacrificios. También la caracterización física de San Pedro es concordante con las características del Dios “Mam”; el Viejo Dios de la Tierra.

Es evidente que esta clandestinidad de la obra trae consigo un “hibridaje” y “mimetización” de la teatralidad de la obra con las “teatralidades” de la festividad católica. Se produce un cruce que inevitablemente modifica su teatralidad “original”.

A continuación propongo que examinemos algunas imágenes actuales de la puesta en escena de la obra y unas referencias arqueológicas que en virtud de que no existe registro visual de la “versión original” de Rabinal Achi, nos permitirán reconstruir parte de su teatralidad y establecer relaciones y comparaciones entre lo que “podría” haber sido esta obra en sus orígenes y lo que es en la actualidad. Considero pueden ser muy útiles para comprender de mejor manera algunas de las modificaciones que planteo. Como señala Villegas:

“La pintura o la escultura o bajo relieves constituyen modos de representación de las teatralidades legitimadas de enorme importancia para la lectura del teatro como construcción visual” (Villegas 2000: 191).



(1)



(2)

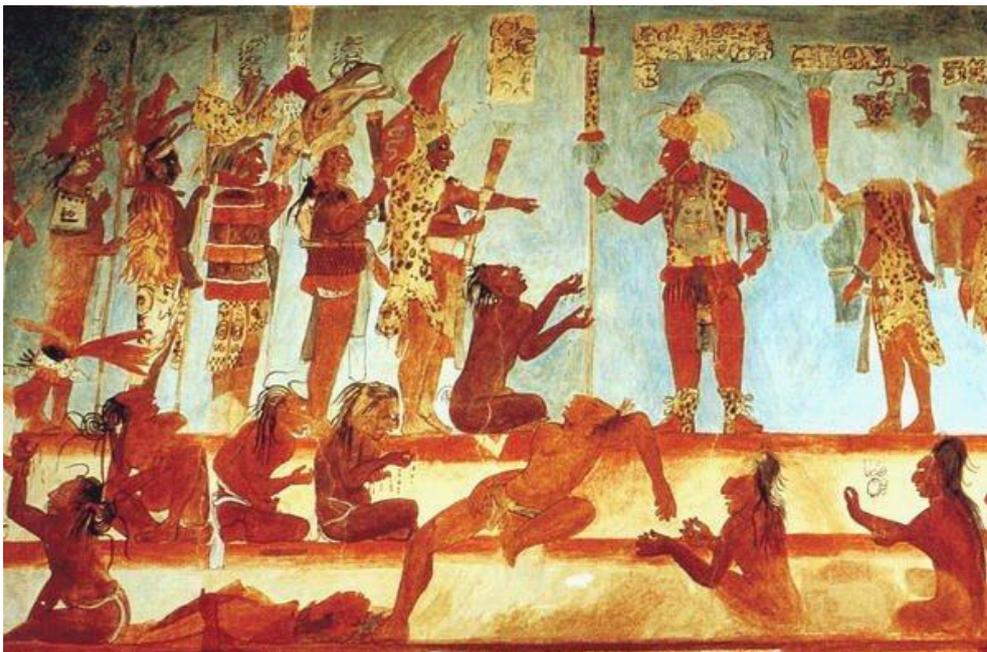


(3)



(4)

Estas imágenes (1), (2), (3) y (4) corresponden a un registro reciente de la celebración de Rabinal Achi. Es posible Observar en ellas vestuarios, mascarar, accesorios y caracterizaciones de los guerreros “Jaguar” y “Águila”.



(5)

Esta imagen corresponde a un detalle del mural de Bonampak (restauración). Los murales de Bonampak (provincia de Chiapas, México) fueron pintados en las paredes de tres cámaras del templo principal, hacia el año 790 d.C. y descubiertos en 1946. Dada la cercanía de la provincia de Chiapas (México) con Baja Verapaz (Guatemala), lugar en el cual se representa Rabinal Achi, considero que es posible

utilizar esta pintura mural como referencia de la teatralidad social y religiosa de los mayas de ambas localidades.

El tema general de los murales es la guerra entre dos grupos mayas; en la primera habitación se escenifican los preparativos para la danza ritual que antecede a las batallas; en el segundo cuarto están representadas la batalla, la captura de prisioneros y los autosacrificios de éstos al ser llevados ante los jefes de sus vencedores (imagen). En el último recinto se observan la ceremonia del sacrificio y la danza ritual con que solía celebrarse la victoria.

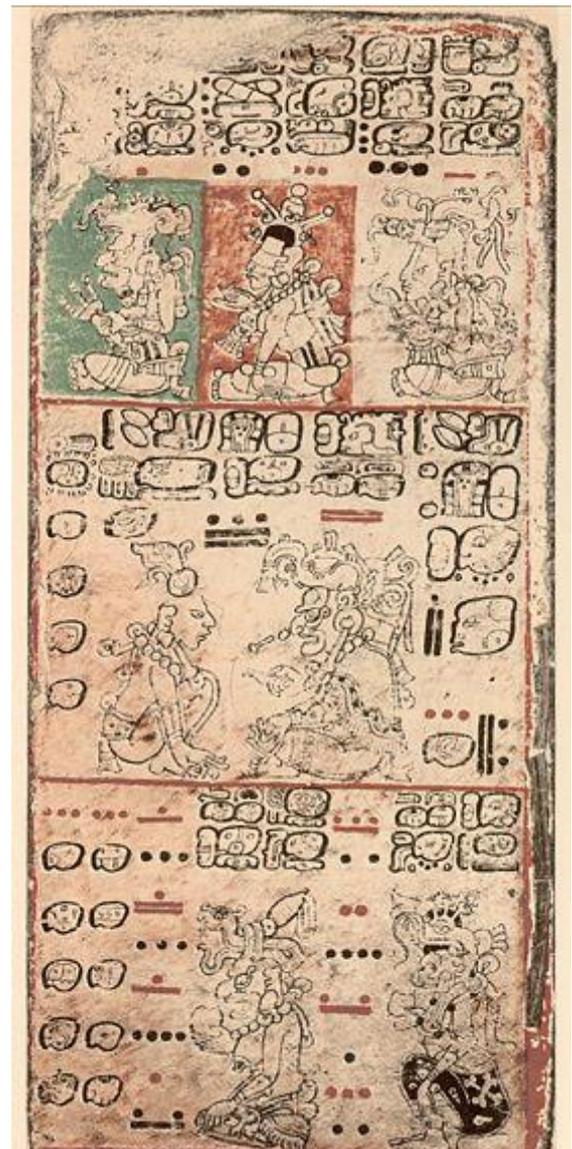


(6)

La imagen (6) corresponde a una cerámica maya, vasos denominados “gemelos” del periodo postclásico procedente de Salcajá, Quetzaltenango, Guatemala. Probablemente de uso ceremonial. En ellos es posible observar algunos rasgos característicos de los guerreros mayas como los tocados de plumas y sus volutas características.

La imagen (7) corresponde a una página del Códice de Dresden, uno de los pocos códices mayas que sobrevivieron a la quema

indiscriminada por ser considerados por los sacerdotes católicos como “libros de hechicería”. Se encuentra en la Sächsische Landesbibliothek (SLUB), la biblioteca estatal en Dresden, Alemania. Éste códice contiene material astronómico, explica detalles del calendario y el sistema numérico maya. Es importante mencionar que



(7)

estos contenidos y la propia elaboración de un códice para los mayas mantenían siempre una vinculación con los dioses⁶.

Señalaba con anterioridad que el discurso teatral hace uso de códigos de la teatralidad dentro de un sistema cultural para comunicar un mensaje y que esos códigos son diferentes para cada sistema cultural. Estas referencias arqueológicas ponen de manifiesto algunos aspectos de la teatralidad social y religiosa maya, por lo tanto nos pueden ayudar a develar algunas características de la teatralidad “original” de Rabinal Achi.

Es posible apreciar en estas referencias la magnificencia de las vestimentas y el arte plumario (tocados) que poseían los guerreros mayas. También algunas diferencias en los atuendos: tocados y pieles características para los guerreros jaguares, esclavos casi desprovistos de atavío, báculo particular para el jefe etc.

Si nos detenemos a analizar específicamente las diferencias entre el arte plumario que muestran las imágenes de la puesta en escena actual de Rabinal Achi y el que se ilustra en estas referencias arqueológicas, característico de la sociedad maya del periodo posclásico, es evidente que éste ha sufrido transformaciones. Las plumas que se utilizan en la confección de los tocados en la puesta en escena actual ya no son las originales. Muchas de las aves que se utilizaban, como el Quetzal (*Pharomachrus moccino*), el cuco vaquero (*Piaya cayana*), el águila dorada (*Aquila chrysaetos*) o la garza blanca (*Casmerodius albus*), se encuentran hoy en peligro de extinción. En la actualidad, las plumas que se utilizan son básicamente de gallinas y guajolotes (aves similares a los pavos) las cuales son teñidas. Esto hace que los tocados gocen de gran colorido, aunque pierden la magnificencia de las plumas originales que se observa en las referencias arqueológicas.

Con respecto al vestuario en términos generales se observa en el mural que en actividades ceremoniales, el guerrero cubría su torso con una capa corta, con flecos de plumas o una piel de jaguar y una especie de chaleco de la misma piel. Utilizaban además un taparrabos, el que por lo general era de algodón bordado. También el jefe podía utilizar un cinturón ceremonial muy ancho y adornado con piedras preciosas y sandalias hechas con un trozo de piel y plumas o piel sobre el empeine (borlas).

El vestuario que se utiliza hoy en las representaciones de Rabinal Achi varía ostensiblemente del que podemos observar en estas referencias y en consecuencia

⁶ Para mayor información vease: Martí, Beatriz *LOS ENIGMÁTICOS CÓDICOS* en dirección electrónica: <http://www.mayadiscovery.com/es/historia/default.htm>

del que debió ser utilizado en la obra en sus inicios. Éste en la actualidad es netamente “simbólico”. Su diseño representa la relación del ser humano con todos los elementos de la madre naturaleza. Su color tiene además un valor sagrado (por ej: El amarillo es símbolo de la tierra y el trabajo). Este valor “simbólico” otorgado a los vestuarios es sin duda el producto de una cosmovisión particular de esta cultura, pero creo que además puede considerarse como factor determinante en su variación la escasez de las pieles y plumas “originales” para confeccionar trajes como los que se ilustran en el mural de Bonampak.

Los taparrabos son reemplazados por trajes completos y las pieles en los pies (borlas) por sandalias. Las pieles son reemplazadas por telas de brillantes colores, casi satinadas y mantos o chales finamente bordados.

Esta vestimenta tiene gran parecido con algunos ropajes europeos u asiáticos como el kimono⁷. Esta afirmación no es para nada azarosa si pensamos en el “cruce”, “hibridaje” y “mimetización” de teatralidades indígenas en las festividades católicas recientemente mencionadas.

Como señalaba anteriormente el texto de la obra no contiene mayores descripciones de su música o de su danza. Mas datos podríamos obtener de ellas si fuésemos directamente a su fuente: José León Coloch, depositario de la tradición oral y actual director de la obra.

Las didascalias presentes en el texto no mencionan ritmo, instrumentos, ni quien toca estos instrumentos y se hace una pobre referencia al manejo del espacio y del tiempo.

Quisiera poder realizar el mismo ejercicio comparativo que realicé con las referencias arqueológicas y fotografías de la puesta en escena; con otros aspectos de la teatralidad de la obra: la música, la danza y aspectos conductuales de los participantes. Este ejercicio implicaría indagar aún más en el pasado de la obra, examinar con detención el registro audiovisual mencionado con anterioridad, retornar a las descripciones de los códices, al estudio de estructuras y lógicas de la música y danzas maya lo cual sería bastante arriesgado para mí ya que éstas áreas exceden mi dominio. Considero que lo expuesto es suficiente para continuar con mi estudio y corroborar lo que me he propuesto como hipótesis. Solo me interesa agregar que el conflicto armado interno sufrido en Guatemala entre 1962 y 1996 y el proceso de militarización y control del municipio en las décadas de 1970 a 1990 muchas veces impidieron la realización de ceremonias previas de preparación en las montañas,

⁷ vestido tradicional japonés

sustituyéndolas por ceremonias caseras, herméticas y secretas. Éstos son también factores a considerar en la modificación de aspectos de la teatralidad de la obra, tanto conductuales como visuales.

Rabinal Achi: ¿Performance ritual o teatral?

Recordemos algunos conceptos que fueron apuntados al comenzar este estudio. Una performance es una acción o presentación pública que tiene como protagonista al cuerpo, que se realiza ante una audiencia o espectadores, que está sujeta a un proceso de repetición (“conducta restaurada” o “conducta practicada dos veces”) lo cual implica una ausencia de originalidad. Pese a ello señalaba que la *performance* está siempre en un proceso de actualización y que dependiendo de donde se la realice, quien la ejecute y bajo que circunstancias, éstas acciones o presentaciones públicas pueden denominarse performance ritual o teatral. Detallé además una serie de características basada en el cuadro comparativo que realiza Richard Schechner

Pues bien ¿a cual de las dos categorías pertenece hoy Rabinal Achi?

Si retomamos a Richard Schechner Rabinal Achi efectivamente corresponde a una performance ritual pues tiene como finalidad la eficacia: En la actualidad para los habitantes de Rabinal, esta obra más que una representación es un acto sagrado. Rememora un conflicto de poder pero también convoca la energía de sus ancestros (por lo podríamos decir que se busca eficacia, obtención de resultados con su representación). Su carácter sagrado conlleva a que previo a su realización se realicen una serie de nueve ceremonias (anteriores y posteriores) con el objetivo de solicitar permiso y buenaventura a sus antepasados en la ejecución de la obra, situación que pone de manifiesto la relación con un otro ausente y un valor temporal simbólico en la ejecución de la obra. Algunas de estas ceremonias tienen lugar en los cerros circundantes que también son considerados sagrados para los habitantes de Rabinal. La obra revela algunos aspectos míticos (relacionado con el origen de la existencia) y rituales (actos sagrados) propios de la cultura maya.

El rito sacrificial ilustrado en la obra es la condena a la invasión al territorio (considerado sagrado para los mayas) y es anunciado ya en el primer cuadro del primer acto de la obra:

“Tu dijiste, por consiguiente, adiós a tus montañas, a tus valles, porque aquí cortaremos tu raíz, tu tronco, bajo el cielo, sobre la tierra (...) Es preciso que mueras aquí, que desaparezcas aquí, bajo el cielo, sobre la tierra” (Rabinal Achi p15)

León-Portilla señala que para el pensamiento indígena, el mundo había existido varias veces consecutivas, y que ahora estaríamos viviendo la quinta edad, época del “Sol de movimiento” : “Los seres humanos que por el sacrificio habían recibido la vida, habrían de experimentar la necesidad de corresponder con su propia sangre para mantener la vida del sol” (León-Portilla,2005: 33)

Schechner señala además que una performance ritual es realizada por un actor poseído que encuentra en un estado de trance. Un papel cercano es probablemente el que desempeña José León Coloch como custodio de la tradición y director que opera de oficiante de la obra y que por lo tanto funciona en cierta medida como “intermediario” entre su pueblo y sus antepasados.

Schechner señala también que en una performance ritual el público participa de la ejecución, cree, y la acción se manifiesta como el producto de una creatividad colectiva: En la actualidad Rabinal Achi ha adquirido la categoría de espectáculo. El público que hoy asiste a la celebración no son tan solo los habitantes de Rabinal sino también extranjeros que desean presenciar las ceremonias. Este público ya no participa en su totalidad de la ejecución pues muchas veces desconocen la obra y desconocen también el idioma Achi, por lo cual no entienden su argumento. Los mismos habitantes de Rabinal (sobretudo los jóvenes) ya no tienen interés de participar en ella y por lo tanto la acción no se manifiesta como el producto de una creatividad colectiva.

Éstas son algunos de las razones que acercan a la obra a una performance teatral (en el sentido que Richard Schechner le otorga al término), en que el público mantiene un rol pasivo frente a la obra (solo observa) y cuya finalidad sería el entretenimiento:

“En los siglos XVII y XVIII era costumbre introducir entre las diversas partes de los espectáculos, o a su término, un entretenimiento, especie de *entremés* bailado y cantado (...) el entretenimiento resume en ocasiones la obra, presenta humorísticamente su moraleja, suscita la benevolencia del público, le ofrece melodías conocidas y populares para coronar entre canciones el espectáculo y transmitir así, con mayor eficacia, su mensaje” (Pavis, 1998: 161-162)

Esta noción de teatro como “entretenimiento” que entrega Schechner y que define Pavis, se aleja de la tragedia griega⁸ y se vincula más bien a la estética teatral de Bertolt Brecht:

“El ‘Teatro’ consiste en producir representaciones vivas de hechos humanos tramados o inventados, con el fin de divertir. Aquí nos referimos al teatro, sea antiguo o moderno” (Brecht, 1963:15)

Brecht señala que también podría incluirse una relación entre el hombre y los dioses (una relación con un otro ausente como en el ritual) pero que, aún aceptando esto, la función más general de la institución del “teatro” seguiría siendo la de recrear y que Brecht señala es su función más noble, que le concede especial dignidad (Brecht, 1963:15-16).

El teatro para Brecht es un teatro que **“produce imágenes prácticas de la sociedad capaces de influir para provocar en ella el deleite y el goce”** (Brecht, 1963: 28) que son condiciones directamente vinculadas con el “entretenimiento” (medio de transmitir un mensaje con mayor eficacia) definido por Pavis

Si bien, como señalaba en párrafos anteriores algunas de estas modificaciones de la teatralidad son producto de un proceso insuficiente de “fijación” de la teatralidad de la obra, de un cruce de teatralidades disímiles (hibridaje), de cosmovisiones particulares, conflictos o escasez de materiales para elaborar atuendos “originales” que inevitablemente modifican la teatralidad de la obra, considero que la obra está actualmente en una búsqueda de producir imágenes prácticas para influir a la sociedad en la cual está inserta, diferente de una sociedad maya postclásica.

“...el discurso teatral no es necesariamente un proceso limitado de las llamadas formas “artísticas” sino que más bien un proceso de la vida social. Desde esta perspectiva, el discurso teatral hace uso de los códigos de la teatralidad dentro de un sistema cultural para comunicar el mensaje...” (Villegas, 2000: 51)

La permisividad de un público que presencia estas ceremonias en desconocimiento absoluto de la obra, es un indicio de que la obra está variando sus fines y está intentando abrirse a la ciudadanía para entregarle un mensaje, para “entretener” (medio de transmitir un mensaje con mayor eficacia). Las vestimentas que señalé eran

⁸ cuyo objetivo era la purificación (“purgar” los corazones) por medio de la piedad y el temor (teoría de la catarsis Aristotélica) (Pignarre, 1962:14-15)

mas bien simbólicas, se tornan cada vez mas pintorescas, las representaciones de los guerreros águila y los guerreros jaguar se hacen cada vez mas caricaturizadas (ver imágenes (2) y (3))

Rabinal Achi como **performance** o “conducta restaurada” siempre estará sujeta a un proceso de “actualización”.

Conclusiones

Rabinal Achi se trasforma y se enriquece a raíz de las variaciones de su teatralidad. En una cultura eminentemente visual como la nuestra, la obra intenta potenciar factores visuales, que no han podido ser “fijados” por una puesta en escritura de la obra, factor que permite que la obra esté permanentemente actualizándose y tomando referencias del universo cultural (teatralidad social) de sus receptores (espectadores). En sus inicios la obra puede ser considerada como una performance ritual que revela algunos aspectos míticos (relacionado con el origen de la existencia) y rituales (actos sagrados) propios de la cultura maya. Pero en la actualidad Rabinal Achi adquiere con mayor fuerza la categoría de performance teatral cuyo fin es el “entretenimiento”. La variación en la vestimenta, telas satinadas, la viveza de los colores, lo pintoresco de los tocados de plumas actuales y caracterizaciones, las posibles variaciones en su música y danza (que no fueron abordadas pero si insinuadas en este estudio) son ejemplos claros de ello.

Como señalaba con anterioridad el público que hoy asiste a la celebración no tan solo son habitantes de Rabinal sino también extranjeros que desean presenciar las ceremonias. Este público ya no participa en su totalidad de la ejecución pues muchas veces desconocen la obra y desconocen también el idioma Achi, por lo cual no entienden su argumento. Los mismos habitantes de Rabinal (sobretudo los jóvenes) ya no tienen interés de participar en ella y por lo tanto la acción no se manifiesta como el producto de una creatividad colectiva. La producción de “imágenes prácticas” (Brecht) de la sociedad es el único camino que tiene Rabinal Achi para llegar a influirla y transmitir su mensaje, condición que vincula directamente a la obra con un teatro de “entretenimiento”.

La performance teatral Rabinal Achi está en un proceso constante de actualización, legitimación cultural de sus signos verbales, visuales y espectaculares y retroalimentación de sus teatralidades de acuerdo con los códigos específicos de nuestro sistema cultural. Esto está implícito en las variaciones de su teatralidad que no deben considerarse como perjudiciales sino por el contrario, enriquecedoras.

Bibliografía

Brecht Bertolt. Breviario de Estética Teatral. Traducción y prólogo de Raul Sillarretta. Buenos Aires: Ediciones La rosa blindada, 1963.

Eliade Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

Henríquez, Patricia. Teatro maya: Rabinal Achi o Danza del Tun. *Revista Chilena de Literatura*, 2007.

Lienhard Martín. "El cutiverio colonial del discurso indígena: Los testimonios. En *Del discurso colonial al proindigenismo*. Ensayos de historia latinoamericana. Jorge Pinto Rodríguez (editor) Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera, 1998.

Monterde, Francisco. "Notas". *Teatro Indígena Prehispánico*. México: Dirección General de Publicaciones. Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.

Portilla, Miguel León. *Los antiguos mexicanos a través de sus Crónicas y Cantares*. México: Fondo de Cultura Económica. 2001

_____ed. *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Schechner, Richard. *Performance. Teoría & prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, 2000

Sydow Quilici, Cassiano. *Antonin Artaud. Teatro e Ritual*. Sao Paulo: Annablume; Fapesp, 2004

Villegas, Juan. Para la interpretación del teatro como construcción visual. California: Ediciones Gesto, colección teoría 2, 2000.

Teatro Indígena Prehispánico (Rabinal Achí). Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones, 1995.

Tylor, Diana. "Hacia una definición de performance". En *O* Percevejo. Estudios da performance*. Revista de teatro crítica e estética. Año 11 nº 12, Universidad Federal co estado do rio janeiro, 2003

Villegas, Juan. "De estrategias culturales: La teatralidad en las culturas prehispánicas". *Acta Literaria*. Nº 22 (7-17). University of California, 1997

Weisz, Gabriel. *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas cha-mánicas*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.

Referencia de imágenes

Rabinal Achi:

(1) <http://mayasautenticos.com/images/rabinal%20achi3.jpg>

(2) <http://mayasautenticos.com/images/rabinal%20achi1.jpg>

(3) <http://mayasautenticos.com/images/rabinal%20achi2.jpg>

(4) <http://mayasautenticos.com/images/rabinal%20achia.jpg>

Mural de Bonampak:

(5) http://mx.geocities.com/mario_llano_c/b/b3.jpg

Cerámica maya:

(6) http://www.naya.org.ar/fondos/img/fondos_800/win40.jpg

Códice de Dresden:

(7) http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3dice_maya#El_C.C3.B3dice_de_Dresde

Referencias electrónicas

Martí, Beatriz *LOS ENIGMÁTICOS CÓDICES* :
<http://www.mayadiscovery.com/es/historia/default.htm>

Video-documental de Rabinal Achi que entrega el Instituto Guatemalteco de Turismo.
http://www.visitguatemala.com/nuevo/ver_multimedia_vid.asp?id=28