

TEATRO MAYA PENINSULAR (PRECOLOMBINO Y EVANGELIZADOR)

Fernando Muñoz Castillo

Verano de 1995

Mérida la de Yucatán

RESUMEN: OJEADA RÁPIDA A LA REPRESENTACIÓN RITUAL Y A LA ESCENIFICACIÓN TEATRAL MAYA PENINSULAR DESDE LA ÉPOCA PRECOLOMBINA HASTA NUESTROS DÍAS. LA CULTURA MAYA FUE LA ÚNICA EN MESOAMÉRICA EN DESARROLLAR EL TEATRO COMO MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA INDEPENDIENTE DE LA REPRESENTACIÓN DEL RITO RELIGIOSO. ESTA PONENCIA SE DIVIDE EN SEIS PARTES: TEATRO Y RITUALIDAD; LOS DICCIONARIOS; LO PARATEATRAL, LOS TEXTOS, LA REPRESENTACIÓN Y EL PÚBLICO, Y UNA CONCLUSIÓN.

Ritualidad y teatralidad en la cultura maya peninsular

La investigación de la historia de nuestro teatro en todas sus épocas nos presenta no solamente una serie de sorpresas y un material aparentemente inagotable, sino, sobre todo, muchas y fascinantes interrogantes.

Maya Ramos Smith

Ritualidad y teatralidad

Uno de los temas de discusión, cuando se habla de las culturas mesoamericanas, es el de la teatralidad como la entendemos en la cultura occidental «vs» la ritualidad como fenómeno teatral.

Mucho se ha escrito sobre la existencia del teatro como espectáculo en América, un ejemplo es George Raynaud en su prefacio al Rabinal Achi: «Brasseur dividía esos bailes en dos categorías. Quizá sería mejor distinguir tres: 1) simples danzas con cantos; 2) danzas con recitaciones, y 3) los dramas completos con música, baile, diálogos y empleo de máscaras y trajes apropiados.»

Nosotros nos abocamos a la tercera categoría específicamente en nuestro trabajo de investigación, o sea a la teatralidad teatral, y no a la «teatralidad» ritual confundida como «tea-

tro», que es a la que se refieren casi todos los estudiosos de las culturas mesoamericanas, como Cayuki Estage Noel que al hablar de *El teatro indígena viviente*, define el fenómeno así:

El teatro indígena sugiere, más que representa, su realidad y su público; frecuentemente capta esta realidad a través de un estado hipnoperceptivo a fuerza de la inalcanzable repetición de movimientos, temas musicales y coreografías. El propósito mágico-religioso primordial de este tipo de teatro es influenciar sobre las fuerzas sobrenaturales del gran cosmos. Es, en otras palabras, una fórmula mágico-religiosa que adquiere su fuerza a través de la repetición. Esto es una característica del arte indígena en todas sus formas, justamente como todas las formas del arte indígena van encauzadas hasta esta misma finalidad; la activación de las fuerzas cósmicas en beneficio del hombre.²

El planteamiento contrario a Estage es el de Armando Partida Tayzán, quien sostiene en su trabajo de investigación:

Tanto desde el punto de vista sociológico como del antropológico la ceremonia religiosa y la ceremonia teatral, como representaciones sociales, difieren ampliamente por su propia naturaleza.³ Las danzas y cantos dedicados a sus múltiples dioses, sus trajes y atavíos, sus aderezos de plumas y joyas, sus máscaras, al igual que la pintura en rostros y cuerpos y sus trajes de aves y animales, los disfraces, efectivamente hablan, por su similitud con los signos teatrales, de un maquillaje, vestuario, mimesis, escenografía y un escenario; pero [...] su propia esencia, el carácter de su naturaleza ritual, nos impide considerarlos como signos teatrales.⁴

Ya que si bien los trajes para las ceremonias eran de una gran «teatralidad», y se ejecutaban danzas con una coreografía acompañadas de una música específica, su función era el rito religioso y no «el rito» como *mise-en-scène*. En esto tiene razón Partida, así como que después de la llegada de los españoles, cuando comienza el teatro evangelizador se da en sí como fenómeno el teatro en lo que hoy conocemos como República Mexicana.

Por lo que escriben la mayoría de los cronistas de Indias, parecería que esto se aplica a todo Mesoamérica. Sin embargo, al revisar las crónicas sobre Yucatán, vemos que la situación cambia, ya que los cronistas son muy específicos al hablar de la ritualidad y la teatralidad en los mayas; al decir esto no nos estamos refiriendo al lugar común, Rabinal Achi, sino a las descripciones de otras representaciones, que los cronistas llaman farsas.

Esto es fácil de comprobar en los diccionarios, donde existen palabras específicas para nombrar las diferentes actividades que los mayas desarrollaban dentro de la disciplina del teatro, la danza y la música.

Ya Alfredo Barrera Vásquez lo menciona en su trabajo *El teatro y la danza entre los antiguos mayas de Yucatán*. Así como el guatemalteco René Acuña, estudioso y erudito sobre el Rabinal Achi, hace lo suyo en *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*.

Obviamente al referirnos a la teatralidad escénica de los mayas peninsulares, no lo estamos haciendo en el concepto occidental de la palabra, así como tampoco se busca encontrar paralelismo con lo que nosotros manejamos como teatro. Tal vez, y esto es más probable que posible, el paralelismo se pueda hacer con el teatro oriental, donde ritualidad y teatro se unen de manera, todavía, extraña a nuestros códigos occidentales.

Y eso sí, al igual que en occidente encontramos lo parateatral en las fiestas populares, entre los mayas peninsulares es lo mismo: fiesta, rito y teatro, al igual que en todas las culturas des-

arrolladas, forman un todo perfectamente desglosable por los historiadores a los ojos del público lector.

Los diccionarios

El diccionario que es más claro, ya que en él se encuentran las palabras en maya donde se denominan *actores, directores, danzantes, cantantes, ilusionistas y músicos*, así como también el nombre de nueve obras teatrales, es el *Diccionario de Motul*, atribuido a Fr. Antonio de Ciudad Real.

Por los nombres nos damos cuenta que estas farsitas sencillas reflejan los distintos trabajos y actividades de la comunidad, al igual que las que se representaban en la Roma imperial, en la Edad media, y la China y el Japón antiguo.

Lo parateatral

Un ejemplo donde se habla de lo que denominamos parateatral, lo encontramos en el capítulo XV de *Historia del descubrimiento y conquista del Yucatán*, de Juan Francisco Molina Solís, al describir la fiesta de Kukulcan en Maní, específicamente en la página 261:

[...] El atrio del templo se iba cubriendo de hojas verdes recién cortadas, y los circunstantes, con devoto apresuramiento, iban colocando sobre ellas idolillos de diversas figuras, sustancias y tamaños, y el humo del copal subía de millares de braseros que por doquiera chispeaban. Ofrendas de comidas guisadas sin sal ni chile se depositaban junto a los ídolos y en el interior de los templos. Alternaban con las comidas, horchatas de pepitas de calabaza. Los cómicos representaban sus sainetes, los bailarines bailaban, y salmodiaban los cantores al son de los instrumentos músicos. Así se pasaban cinco días y cinco noches, sin que el templo se cerrase, para recibir a los devotos que sin cesar acudían de todas las regiones del país. Los sacerdotes y los caciques no desamparaban ni un instante a Kukulcan; y, mientras que las multitudes se renovaban sin tregua, los farsantes salían del templo e iban de casa en casa, por todo el pueblo de Maní, representando fábulas y comedias, haciendo bailes y recogiendo dádivas, que llevaban al templo para distribuirse entre los sabios y cómicos. La fiesta concluía con otra procesión del templo a la casa de los Xiues, en donde se depositaban las banderas.

En este texto podemos ver claramente lo que hemos dicho anteriormente, la división entre lo sacro y lo profano: «los cómicos representaban sus sainetes, los bailarines bailaban, y salmodiaban los cantores al son de los instrumentos músicos.»

En *El libro de los cantares de Dzit Balche*, específicamente en el cantar núm. 12 «El Apagamiento del Anciano sobre el Monte», en los primeros dieciocho pies de verso leemos claramente de nuevo la división de funciones artísticas y religiosas:

Declina el sol en las faldas del cielo al poniente; (suenan) el tunkul, el caracol y/ el zacatán y se sopla la cantadora jícara. Se seleccionan todos.../ han venido. Después, saltando / van para llegarse ante / el popolna (donde está) el Ahau Can. / Allí también están el Holpoop y / los Chaques, así como el señor Ah Kulel y sus ayudantes. / Han llegado los músicos-cantantes, / los farsantes, bailarines, / contorsionistas, saltarines / y los corcovados y los espectadores / Todas las personas han venido en / pos del Señor Ahau Can a la diversión que se hará en medio / de la plaza del pueblo.⁵

Los textos

Pretender que existan textos escritos de esta dramaturgia es casi una entelequia, ya que en la época precolombina la escritura estaba destinada para las cuestiones sagradas, de historia de la comunidad y de astronomía, y la ejecutaban los sacerdotes y los escribas, o sea, la escritura era para una élite.

Ahora bien, la dramaturgia perduraba a través de la tradición oral. De ahí que en los diccionarios no encontremos el denominador para *dramaturgo*, sino algo que se le aproxima y que es «el que cuenta historias».

Si a esto aunamos que, a la llegada de los españoles, los frailes reprimieron todo tipo de representación, es obvio que esta tradición si no se perdió si se «escondió», se volvió secreta, aunque los historiadores y cronistas como Juan Francisco Molina Solís registran que:

Aumentaban los goces del festín, las representaciones de breves piezas cómicas en que tomaban parte farsantes más o menos diestros, que con vestidos a semejanza de los sacerdotes, se proponían hacer reír con remedos de las costumbres del país, y chistes ridículos alusivos a personas determinadas. Llamaban a estas comedias «Baloamil», «Chomthan» y los cómicos que las representaban «Baloam», «Xtol». Se celebraban además algunas veces de noche, en las casas particulares...⁶

Barrera Vásquez registra: «Hasta hace cuarenta años se escenificaba una farsa con actores que representaban animales en el pueblo de Tinum, del estado de Campeche, cuyos motivos aprovechó el poeta don Juan de la Cabada para una de sus obras».⁷ La obra escrita por de la Cabada lleva por título *Incidentes melódicos del mundo irracional*.

Durante años se pensó que esta farsa representada en Tinum había desaparecido, sin embargo en 1992, en el Encuentro de Teatro Maya Peninsular, pudimos ver un espectáculo de muñecos representando varias farsitas dialogadas con música, que escenificó el grupo Bel Há, cuyo director y manejador es José Ismael Ruiz Medina. Al conversar con él sobre su trabajo, nos contó que estas historias se las había narrado y cantado una de sus tías, una mujer muy mayor; y que él se las había aprendido de memoria. Esto nos comprueba que la tradición teatral maya subsiste, y es en este momento, gracias al trabajo y apoyo de personas como el dramaturgo y promotor teatral en lengua maya Feliciano Sánchez, que comienza a ser visible para el resto de la población.

Otra de las farsas rescatadas es la que representa el grupo que dirige en Maní Armando Dzul: *La farsa del armadillo*. Esta obra tomó fuerza durante la Guerra de Castas, ya que se com-

paraba cada parte del cuerpo del armadillo con el enemigo. No sería descabellado pensar que su génesis se encuentra en la época de la colonia.

Esta farsita, al no poder ser representada por la prohibición y persecución de la Iglesia, se transformó en música para ser ejecutada y letra para ser cantada.

La representación

Estas obras se escenifican de una manera sencilla pero no exenta de belleza; predominan la gestualidad corporal y el juego vocal sobre la escenografía y la iluminación. Se ha perdido, por razones económicas, el uso de esos vestuarios que describen los cronistas para el rito religioso, y que seguramente era similar en belleza e ingenio para las representaciones teatrales.

Su manejo del tiempo y el espacio es muy parecido al teatro oriental, una vuelta de los actores por el espacio escénico y han transcurrido uno o varios días o años, o se han desplazado de un lugar a otro. Convenciones primarias que subsisten hasta el día de hoy, y que nos dicen que la tradición no se ha perdido.

Un claro ejemplo es el espectáculo del grupo Kachibal de José María Morelos, *Quintana Roo*, donde teatro y rito se dan la mano en forma escénica. Ya se utiliza el teatro para enseñar a los jóvenes de la comunidad, las tradiciones ceremoniales que el progreso trata de borrar con sus medios de comunicación.

El público

Estas escenificaciones fueron hechas para la comunidad y siguen siéndolo; al observar el público maya de hoy, pienso que no se diferencia mucho al «de antes».

Este público observa, se ríe de las metáforas del lenguaje, de la ironía que maneja la voz, comenta sobre lo que pasa, y al final no aplaude. Este enigmático comportamiento del público puede desconcertar al espectador occidental, acostumbrado al aplauso, y al abucheo o a la exaltación.

El público maya se observa en la representación, o recuerda la anécdota contada por los mayores y que se ha venido repitiendo como parte de la tradición cultural, se divierte con lo que ve, ya sea de manera alegre o de manera seria si el asunto representado es de otro tenor diferente a la farsa.

Obviamente es respetuoso con el espectáculo y participativo. Es indudablemente más auténtico que cualquier público acostumbrado a «ver teatro». La representación escénica significa un acontecimiento para la comunidad y como tal acuden a observarla y vivirla.

A manera de conclusión

Podría argumentarse la rusticidad y la falta de desarrollo del arte escénico maya, lo cual es válido hasta cierto punto, pero volviendo a la cantaleta anterior diremos que el teatro oriental sigue representándose bajo los mismos cánones de dirección escénica desde hace varios siglos. Sin embargo, no podemos perder de vista algo cierto, y es que en oriente existen maestros y escuelas que podríamos llamar «institucionales», que han hecho pervivir la tradición, y que en la península, como en toda América, la cultura nativa sufrió y sufre una no valoración más allá de lo *folk* y lo típico, o lo meramente antropológico, que en lo relativo al arte es fría su mirada y su análisis. Sí, también sabemos que en Japón Mishima adaptó y actualizó varias piezas de teatro tradicional, sin embargo no obstó para borrar las fuentes primarias ya que siguen escenificándose cotidianamente a pesar de la gran penetración occidental.

En la península de Yucatán, el que varias de estas manifestaciones escénicas hayan pervivido hasta nuestros días, conforman indudablemente la base del teatro regional, pero también son la base de un nuevo teatro que se gesta en las comunidades, y que lucha por tener un lenguaje propio, así como una estética que corresponda a la realidad del campo yucateco peninsular.

NOTAS

1. Citado en MUÑOZ CASTILLO, F. *El teatro regional de Yucatán*. México: Escenología, 1986. P. 32.
2. CAYUQUI ESTAGE, N. *El teatro indígena viviente. Una reseña*. México: El Centavo, n. 176, marzo, Morelia, Michoacán, 1994. P. 29.
3. PARTIDA, A. «Estudio introductorio, selección y notas». «Teatro de la Evangelización en Náhuatl». *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*. Vol. II. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. P. 16.
4. PARTIDA, A. *Ibidem*. P. 18
5. BARRERA VÁSQUEZ, A. *El libro de los cantares de Dzit Balche*. México: INHA, (Serie Investigaciones, n. 9) 1965. P. 71.
6. MOLINA SOLÍS, J.F. *Historia del descubrimiento y conquista de Yucatán. Con una reseña de la Historia de los Mayas*. Tomo II. México: Ediciones Mensaje, 1943, 2.ª edición. P. 233-234.
7. BARRERA VÁSQUEZ, A. *Ibidem*. P. 12.