

Otras lecturas sobre el Teatro americano

Liliana Alzate Cuervo

Resumen

El teatro hispanoamericano en esencia puede considerarse como un hecho cultural pluriétnico y multicultural, entre lo indígena, lo negro, lo criollo y lo español. Sin embargo su análisis ha sido a través de un pensamiento criollo, que en general invisibiliza la voz y la visión del otro, sustentando sus argumentaciones desde una mirada europeizante.

En décadas más recientes las características más reconocidas del Teatro latinoamericano han sido sus enlaces con lo popular, los movimientos sociales y las comunidades marginales. Varias corrientes estéticas han pasado por su producción dramática, pero no todos los países han contado con serias investigaciones sobre el tema, es urgente entonces en Colombia la reflexión sobre su historia y que hacer actual. Por ello considero relevante el uso de materiales sobre la poscolonialidad y los estudios culturales como herramientas para encontrar unas nuevas lecturas de las obras latinoamericanas contemporáneas que abordan temas americanistas.

Inicialmente el análisis dará a conocer algunas lecturas que se han hecho del teatro mesoamericano: crónicas, críticas e investigadores del tema abordando temas como: su

posible representación, la actuación, el espacio escénico y la palabra dramática. Ya que para indagar históricamente sobre la palabra americana en nuestro teatro debemos acudir a una nueva lectura de la escena; la cual de cuenta de la hibridez cultural en una escena contemporánea. No para definir categóricamente todos los elementos determinantes del teatro iberoamericano actual, si no para reconocer desde la práctica teatral su dimensión histórica; y encontrar enlaces de las corrientes de creación dramática entre los grupos hispanoamericanos del siglo XX.

Se espera que finalmente se logre proponer la definición de un canon fronterizo para el teatro latinoamericano y se planteen nuevas interpretaciones para las obras que profundizan en nuestras raíces mesoamericanas.

Palabras Clave: teatro hispánico, pluriétnico, poscolonianidad, mesoamericano

Abstrac

Spanish American theater in essence can be considered as a multicultural fact which has indigenous, African, Creole and Spanish traces. However, the analysis of it has been done through a Creole thought which makes invisible the voice

and vision of the other cultures. Its arguments are backed from a European point of view.

In more recent decades the most known characteristics of Latin American theater have been their links with traditions, with the social movements and with the poorer areas. Many aesthetic movements have been part of their dramatic production but not all the countries have had serious researches about their history and their present. This is why I think is necessary to use materials about the post-colonial period and cultural studies, to find new interpretations of contemporary Latin American works which have American matters as main topics.

Initially the analysis will present some interpretations that have been done about the theater created in Middle America: chronicles, critics and researchers of these matters who have deal with topics such as their possible representation, acting, stages and drama. In order to investigate the history of American words in our theater we have to turn to a new interpretation about the scene, which gives us traces of the cultural mixing of a contemporary scene. The objective is not to define categorically all the significant factors of the current Latin American theater. The real objective is to recognize its historical dimension from the theatrical experience and also find links of the movements of drama creation among Latin American groups of Twentieth century.

Finally I want to suggest the definition of a border tax for Latin American theater and new interpretations for works which deal with our Middle American roots indepth.

Keywords: Latin American theater, post-colonial, creole, meso-american

Resumo

O Teatro Hispânico em essência pode ser considerado como um evento cultural multiétnico e multi-cultural entre os indígenas, negros, mestiços e espanhóis. Mas, sua análise tem sido através de um pensamento mestiço, que geralmente invisíveis a voz ea visão dos outros, suportando seus argumentos a partir de uma perspectiva europeizante.

Nas décadas mais recentes, os traços mais reconhecíveis da Teatro Latino-Americano tem sua relação com o popular, os movimentos sociais e comunidades marginalizadas. Várias tendências estéticas passaram por sua produção dramática. mas nem todos os países tem uma investigação séria sobre este assunto, é urgente na Colômbia, em seguida, refletir sobre sua história e tornar atual. Considero, portanto, o uso de materiais relevantes sobre pós-colonialismo e dos estudos culturais, como ferramentas para encontrar uma nova leitura dos trabalhos contemporâneos da América Latina que lidam com temas americanos.

Inicialmente, a análise mostra algumas leituras que são feitas de teatro da Mesoamérica: crítica crô-

nica e pesquisadores no campo abordando questões como: representação possível, o desempenho, o espaço de atuação ea palavra dramática. Para investigar historicamente a palavra americana em nosso teatro devemos nos voltar para uma nova leitura da cena; que representam o hibridismo cultural na cena contemporânea. Não para definir categoricamente todos os factores-chave para o teatro latino-americano atual, mas para reconhecer a partir da prática teatral

sua dimensão histórica; e encontrar conexões para as tendências de criação dramática entre os grupos latino-americanos no século XX.

Espera-se que, eventualmente, apresente-se a definição de um parâmetro de fronteira para o teatro latino-americano e surgem novas interpretações de obras para aprofundar as nossas raízes na Mesoamérica.

Palavras Chave: Teatro Hispânico, pós-colonialismo, mesoamérica, multiétnico e multicultural.

¿Como se ha leído el teatro latinoamericano?

Gracias a la copiosa información obtenida de los trabajos que realizaron Fernando González Cajiao, Carlos José Reyes, Marina Lamus, José Vicente Ortega Ricaurte, Héctor H Orjuela, Álvaro González Martha, Cesar Valencia Solanilla, Angel María Garibay, Juan Villegas, entre otros especialistas latinoamericanos es posible hacer una reconstrucción aproximada de aquellas ceremonias y de hechos teatrales de nuestra vasta historia latinoamericana y colombiana desde tiempos prehispanicos hasta la reconstrucción de la republica. Sin embargo a pesar de sus materiales teóricos y su insistencia en hacer historia con las representaciones desde la época amerindia, conquista, colonia e independencia para la gran mayoría académica e historiográfica el teatro solo empieza con la llegada de los españoles, mejor dicho con la letra, con la palabra escrita. Y así mismo su valor dentro del teatro universal.

Tanto el teatro como otras diversiones había llegado al nuevo mundo con los primeros conquistadores: el teatro y las formas para-teatrales cumplieron funciones practicas, artísticas y lúdicas.¹

A excepción de Juan Villegas² que en diversos ensayos y libros

¹ Marina Lamus, Teatro en Colombia 1831-1886, editorial Ariel historia, pag 18, Bogota,

² Juan Villegas es uno de los teóricos del teatro más connotados a nivel latinoamericano. Es Research Professor y Director de The Irvine Hispanic Theater Research Group en la University of California, Irvine. También fue fundador y director de Gestos, Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico. Villegas ha recibido numerosos premios internacionales por su investigación sobre teatro latinoamericano, entre los que cuentan el Premio Ollantay. Ensayo. Teatro Latinoamericano (1990) y el premio Armando Discépolo. Argentina (1996). Recientemente fue

ha planteado la insuficiencia de los modelos existentes europeizantes para construir una teorización seria del teatro latinoamericano. La inclusión o exclusión de textos o productos culturales depende del canon establecido como alta cultura occidental. Este investigador desde Norteamérica con otros profesores han visto la necesidad de analizar el impacto de los modelos europeos en la mirada latinoamericana y creen en la construcción de una historia teatral que se funde desde su lugar de origen. Últimamente ha analizando sobre la multiculturalidad, y las diversas de teatralidades de las culturas latinoamericanas. Sin embargo estos materiales son publicados en las universidades norteamericanas y su distribución en los países o en las escuelas teatrales no es mucha. Por lo tanto aun suena extraño para la academia teatral de estos países.

¿Qué piensa la academia nacional sobre la existencia del otro teatro indígena y afrodecendiente?

El canon académico ha considerado al otro teatro, solo como ritual y ceremonia, que al parecer en nada influencio, ni marco el desarrollo del teatro latinoamericano de años venideros (conquista, colonia e independencia) y mucho menos acepta que existiera alguna influencia de America en el teatro de Europa. A manera de ejemplo, tomemos las escritas en el S. XIX, las cuales se demarcan dentro de un teatro decimonónico con influencias modernistas y de un estilo de posromanticismo. La mirada ilustrada es evidente en todos los intelectuales de la época aunque tomaran temas, personajes o acontecimientos relevantes de la historia de la republicas, en su búsqueda de la identidad se confundían con la construcción de una nación naciente.

En oposición tenemos las raíces mesoamericanas y afrodecendientes como parte la bibliografía existente, en la cual contamos con varios ejemplos de obras de teatro:

Chonta de Gerardo Valencia 1934, que trata de la cultura afrodecendientes en la colonia a comienzos del siglo XIX, la cual nos presenta una sociedad agraria todavía señorial en la que el negro oprimi-

nombrado uno de los cinco Consejeros del Scientific Advisory Board. Institute of Advanced Studies. Institute fur Theaterwissenschaft. Frei Universitat Berlin (2008-2013).

do y desarraigado, intenta asumir una real conciencia de su identidad racial, social y nacional. Esta obra logra la más acabada síntesis entre lo mejor del teatro realista del centenario y las inclinaciones poéticas de los Nuevos. Esta herencia africana la continúa luego Candelario Obeso y finalmente los hermanos Zapata Olivella no solo con teatro sino con ensayo y novela.

Con temas amerindios tenemos algunos ejemplos como : Guatimoc (1827) y Atala de Fernández Madrid (1789-1830), *Sulma* 1832 de José Joaquín Ortiz Rojas sobre los sacrificios al sol dios de los muiscas, *Las víctimas de la guerra* de Soledad Acosta de Samper, *Zuma* (1892) de Waldina Ponce de León, entre otros.

A su vez varios personajes históricos de América deambulan entre la dramaturgia de una época, textos como: *Sugamuxi*, *Aquimin el último zaque*, *Saquesagipa*, *Witikindo* contruidos por Vargas tejada en sus inicios y el caso de *Nemequene* personaje Chibcha abordado en el texto teatral del presidente Santiago Pérez en 1855. En la lucha por la independencia: se encuentran *Córdoba* de José Francisco Ortiz y se repiten personajes como La Gaitana, Lope de Aguirre, Pizarro , además de los acontecimientos de La Pola, los cuales fueron narrados por varios autores a través de la historia, pero el primero fue José Domínguez Roche. Un poco más tarde José María Domínguez (1788-1858) mitifica a la prócer, hasta el punto que en 1826, al representar la tragedia en el Coliseo Ramírez hubo que perdonarle la vida, al menos en el escenario, a casusa de las protestas del público enardecido contra los españoles. Transformando la pieza de tragedia a comedia.

En épocas más actuales contamos con: *Los Tupamaros* 1790 de Danilo tenorio, la leyenda de Guatavita de 1964, Hunzagua, el chibcha de 1968 por el escritor Boyacence Carlos Nossa Monroy , la obras de Fernando Gonzáles Cajiao como Atabí o la última profecía de los chibchas, representada en la Fundación Folclórica Colombiana, 1976. Conjunto, La Habana, Cuba, 1977; Actuemos, Bogotá, 1985; Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1984 y Popón, el brujo, y el sueño de Tisquesusa, estrenada por el Teatro Taller de Colombia, Bogotá, 1990. Esta pieza teatral obtuvo mención especial en el Concurso Plural, México, 1990.

Corre, corre Carigueta del teatro La candelaria basada en el texto anónimo de 1555 de *la ragedia del fin de atawalpa, Cristóbal colon , réquiem para el padre de las casas y el guinnaru* de Enrique Buenaventura, las obras del grupo viento teatro , el trabajo de Juan Monsalve y su grupo, de Manuel Zapata Olivella con las obras “*Los pasos del indio*” y “*Creonte Liberado*” y el trabajo del grupo itinerante del sol (Boyacá) de la directora y dramaturga Beatriz Camargo, y las propuestas performativas del caminar como ritual sagrado de María Teresa Hincapié, entre otros autores y experiencias contemporáneos.³

Como vemos no es poco los referentes bibliográficos pero lastimosamente la gran mayoría continúan guardados, empolvados, no reeditados y poco circulan entre los académicos y los interesados en teatro. Además los análisis, por lo menos en Latinoamérica, no intentan encontrar sus propias formas, discursos, si no las influencias del teatro occidental: español, italiano, francés y el alemán. En general el teatro amerindio es citado como caso aislado que no pertenece a los cánones teatrales occidentales. Es llamado parateatro, preteatro o teatro precolombino.

Lo más serio a investigación americana la encontramos en uno de los más estudiosos historiadores teatrales Fernando González Cajiao, que dijo:

*En el teatro podemos seguir la evolución cultural del país, pues se parte de un teatro europeo en temas y formas y se va hacia un teatro que busca la identidad nacional dentro de la rica variedad cultural y étnica. ...Ya en la América precolombina existía un teatro de forma ritual o parateatral, donde la música, la danza y las recitaciones eran elementos indispensables del acto ceremonial.*⁴

Cajiao ve en estas celebraciones formas parateatrales precolombinas, debido a los cantos, danzas y demás elementos necesarios para la ceremonia religiosa pero deja claro que como teatro se parte del modelo europeo. Como vemos el análisis se rige por modelos de teatralidad europeas y de allí su relevancia. Y añade:

³ Ver mas libro Carlos José Reyes “el teatro en el nuevo reino de granada” , editorial universidad eafit colección arena , Medellín, 2008. cap X pag 253- 261

⁴ Fernando González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986. los subrayados son míos

La ceremonia duraba cinco años, lo cual nos recuerda los larguísimos desfiles y celebraciones de la pasión en las sociedades cristianas de la Edad Media; (1986, 24-25).

Aún no se intenta leer cual podría ser la cosmovisión que motiva a esta duración, ni el sentido de la presentación en un acontecimiento cultural específico. Solo es llamado ritual, sin profundizar tampoco en este concepto desde una mirada americana.

Veamos el caso de Pedro Morales distingue en los principales ceremoniales aztecas, ocho elementos “preteatrales”: *la personificación de dioses; la existencia de actitudes teatrales comunes a la mayoría de los rituales: mimesis y simulación; la coexistencia, dentro de un mismo tiempo ritual, de diferentes manifestaciones de base teatral, con distinto grado de elaboración de la acción dramática; la presencia y explicitación de conflictos; la estructura interna del ritual, lo cual implicaba una gradación dramática de las diferentes partes; la presencia del factor lúdico en los rituales; la participación masiva en los ceremoniales y el interés en la creación de una atmósfera emotiva en consonancia con una determinada situación.*⁵

Morales da cuenta de elementos “preteatrales” en ocho ceremoniales aztecas, utilizando esta categorización en circunstancias que al hacer uso de ella implícitamente está señalando la inferioridad de este teatro, en relación al “verdadero teatro”, sin mediar ningún cuestionamiento.

Por otro lado Grunzisky en su libro *la guerra de las imágenes*⁶, recopila los acontecimientos teatrales de los pueblos indígenas desde el punto de vista del conquistador, visión que toma de las crónicas como primeros registros históricos de estos hechos:

el franciscano Juan de Ribas jugaba con la memoria y lo visual: hacia a los indios representar los misterios de nuestra fe y las vidas de los santos en sus propias fiestas porque mejor lo pudiesen percibir y retener en su memoria, según son gente de flaca capacidad y talento (Gruzinsky, 1994.pp 91)

⁵ Elementos preteatrales en los principales rituales aztecas”, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. Cuba. Número antológico, octubre, 1993, pp. 46-47.

⁶ Gruzinski, Serge. Fondo de cultura económica México, 1994. los subrayados son míos

...Esas obras desarrollaban la imagen occidental como lo hacia el fresco, el grabado y la pintura. Desarrollaban una traducción visual de la predicación....mas no por ello la imagen y la representación dramática dejaba de ser auxiliares temporales, estrechamente subordinadas a la enseñanza del catecismo a los indios. Por cierto , eso fue lo que se empeñan en recordar desde fines del siglo XVII todos los que quisieron poner fin a esta experiencia y prohibir el teatro indígena en todas sus formas...(Gruzinsky, 1994.pp 91)

Los subrayados son para resaltar la condición de la labor del actor indígena y como se le fue negada la construcción de una imagen propia en esas representaciones.

En otro aparte Gruzinsky reconoce los precedentes prehispánicos: *Los indios, según se dice, había poseído una “tradición teatral” (nótese las comillas) que los había familiarizado, para empezar, con las representaciones franciscanas.(Horcasitas1974). Sin duda, las cosas no son tan sencillas. Es sabido que las sociedades precortesianas organizaban ritos “espectaculares” y “fastuosas puestas en escena” que se desarrollaban en ocasiones regulares y vecinas. Hasta se tiene la sensación de que las ciudades prehispánicas pasaban la mayor parte del tiempo preparando y después celebrando solemnidades que se sucedían al ritmo de los ciclos de los calendarios. (Gruzinsky,1994. pp 92- 97)*

Junto con esta visión llegan también el resto de interpretaciones sobre los actores, los posibles textos dramáticos y puestas en escena amerindias hasta la colonia y la independencia.

¿Había representación de actores propiamente dichas? ¿Puede hablarse de papeles y de personajes?¿Había indios que los encarnaran en el sentido que nosotros lo entendemos? he aquí el merito inmenso de esas sociedades desaparecidas: volver a poner en entredicho incansablemente, la herencia de los clichés que pueblan nuestra visión del mundo (Gruzinsky, 1994. pp 92).

Gruzinki reconoce que la visión occidental ha negado la posibilidad de que las representaciones indígenas ya tenían un tipo de realismo indígena que durante el tiempo del ritual y el espacio de la fiesta

alcanzaba la esencia cósmica de las cosas. El juego escénico entre realismo y artificio evoca muchas de las teorías teatrales que los maestros de la escena occidental despliegan en el teatro moderno. Así mismo como la participación del público que muchas veces no diferenciaba al actor-espectador y que la mayoría de veces era multitudinaria.

Estilo de representación que los conquistadores aprovecharon para la evangelización sin dar nunca crédito de las posibles influencias al teatro occidental. Podemos entender, según lo anterior, porque solo nos llega siglos después con el descubrimiento, la tradición evangelizadora del teatro como punto cero de la historia teatral latinoamericana.

Obviamente esta tradición continúa hoy en la lectura de las obras y su posible interpretación de las imágenes y del espectáculo en sí. En los antecedentes *fiestas y rituales precolombinos* de la última investigación de Carlos José Reyes. Si bien, el autor reconoce la confrontación de culturas, creencias, costumbres y expresiones artísticas entre los españoles y las manifestaciones nativas. Y acierta en declarar que eran impositivas y no respetaron valores ni expresiones genuinas, desde la imposición de la lengua española sobre las nativas, hasta la prohibición de sus ritos y ceremonias. Concluye que esos hechos: *impidieron perpetuar la memoria de sus antepasados mas allá de su tradición oral, la cual fue rescatada gracias a algunos cronistas de indias que con su visión católica y letrada dieron cuenta de sus costumbres.*⁷

Sin embargo cuando de validar estas tradiciones orales como fuente de las teatralidades originales de esta región de América se trata, por ejemplo los “areitos⁸”-ceremonias cantadas y bailadas- se pronuncia dentro del canon establecido:

No podemos afirmar que estos bailes y ceremonias fueran representaciones teatrales propiamente dichas, en cuanto expresión de conflictos y situaciones dramáticas de personajes en acción, tal como

⁷ Carlos José Reyes, *el teatro en el nuevo reino de granada.*, 2008, Medellín

⁸ Cita tomada del libro *ibid* 5 .Areito. Palabra de origen taíno. *Areito es como una zambra de moros, que bailan cantando romances en alabanza de sus ídolos y de sus reyes, y en memoria de acontecimientos notables y antiguos* Fray Bartolomé de las casas: historias de las indias; libro I cap CXIV. Biblioteca americana fondo de cultura económica de México, nov. 1981

el teatro lo entiende, como un tipo de discurso específico, diferente del ritual y la ceremonia religiosa y sobre todo fuera de la unicidad y cerradura interna del mito. El teatro como género que posee su propia identidad y en especial el occidental, a partir tanto de los textos de los grandes trágicos como de la poética de Aristóteles.... (Reyes,2008. pp 15)

Y allí se extiende desde la palabra de Aristóteles en la diferencia con el mito, el ritual frente al discurso dramático, del bien entendido teatro occidental, que concibe cada uno de ellos como expresiones humanas que buscan objetivos diversos aunque tengan semejanzas en la formas.

La dicotomía que se plantea aquí al citar esas afirmaciones es el valor de la palabra oral como inicio de la teatralidad americana y por lo tanto como forma de lectura.

Según un análisis sobre la teatralidad en el Popol Vuh : *La palabra oral siempre constituye la modificación de una situación existencial total que invariablemente envuelve al cuerpo. En este sentido, puede afirmarse que la teatralidad es consustancial a las culturas orales.* ⁹

Lo que quiero hacer evidente con este ejemplo y con el respeto que me merece el investigador teatral, autor del libro citado, es que no existe, aun hoy una deconstrucción de las interpretaciones de estas obras que proponga visibilizar y construir un otro canon más allá de las fronteras occidentales. Unas cartografías que no sólo reconozca los ultrajes cometidos en la historia sino que encuentre los rasgos que se mantienen y que desde las perspectivas actuales del arte escénico están siendo estudiados y visibilizados para comprender nuestra profunda teatralidad americana y así mismo la lectura de sus actuales autores.

Cajiao es uno de los primeros en acercarse a ese concepto de hibrididad que debe revelarse en las obras:

El teatro retoma elementos que se nutren en la tradición indígena, negra, hispana y que revelan nuestro mestizaje cultural. Las técnicas del teatro occidental, oriental o precolombino son utilizadas para

⁹ *Oralidad y teatralidad en el Popol Vuh / P. HENRÍQUEZ P. ACTA LITERARIA N° 28, 2003*

enriquecer las tradiciones propias, para recuperar historias, personajes y temas de interés para el público colombiano.¹⁰

Un antecedente importante de esta hibridez es la obra colombiana *Zuma* (1892), poco o nada analizada de Waldina Ponce de León (1823-1900). La obra *Zuma*, al estilo romántico de la época cuenta la enfermedad de una virreina en el Perú incaico salvada por su criada indígena, la cual prefirió traicionar a su pueblo y revelar el secreto del remedio de la Quinua, para salvar a su protectora la virreina.

Jimeo: No me interrumpáis, prestadme atención a lo que digo. Hace más de doscientos años que sufrimos el yugo de los que destruyeron nuestros templos, nuestros dioses y nuestras ciudades. Somos parias en nuestras propias tierras, que estamos obligados a fertilizar con nuestras lagrimas, arrastrando las afrentosas cadenas de la esclavitud, y de los inmensos tesoros que poseímos, ya solo nos queda los secretos de la naturaleza, que para conservarlos ilesos, han costado la vida a muchos de nuestros abuelos, sacrificados sin consideración en el tormento. ... (Ponce de León, *Zuma*. 1892, pp 10)

Lo atrayente aquí es ver las mezclas de los elementos que revelan lo americano además de comparar su importancia con los modelos occidentales de pensamiento criollo de la época. Esta autora le pone voz a los vencidos y narra teatralmente este periodo histórico con una mirada aventajada para su época, muy pertinente hoy en día para analizar bajo el prisma de los estudios poscoloniales.

Otro dato importante lo encontramos en la introducción de la obra *Atabi* (1984) de Fernando González Cajiao, en el cual visibiliza el merito de las tradiciones orales de Colombia, y confirma con su texto que si se puede deducir, así sea en forma fragmentaria el grado de teatralidad de nuestros antepasados indígenas y que nuestra historia no comienza con la conquista, lo que llama inadecuado en esa época, ya que se ignora nuestra época realmente autónoma:

¹⁰ Ibid . Fernando González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986. los subrayados son míos)

..es indudable que entonces la nuestra no es la historia de la civilización americana, sino la historia de Europa en America..., marcada desde un comienzo, en forma predominante, por la violencia, la bestialidad y el salvajismo, pero no de parte de los pueblos americanos, que estaban en la legítima obligación de defenderse, del lado de la legítima defensa de su territorio, sino de parte de una Europa agresiva y oscurantista, imperialista y racista, católica y monopolista, que implantó a sus conquistados un salvajismo hasta entonces desconocido: el salvajismo occidental esclavista e imperialista, bajo la más hipócrita máscara del altruismo cristiano (Cajiao, 1984, pp 12). ¹¹

Es así como este dramaturgo-investigador interpreta una leyenda chibcha: La última profecía y la convierte en obra de teatro, relegada al olvido en los estantes de las bibliotecas públicas y como es obvio poco estudiada por los estudiosos de la literatura y el teatro dentro de las académicas.

Raíz indígena en el teatro latinoamericano

Para podernos ocupar del origen, es necesario señalar que tenemos en la mente el concepto de teatro como la definición de Villegas:

un discurso, es decir, como un acto de comunicación entre un emisor y un destinatario (receptor) en una situación específica, en la cual el emisor utiliza una pluralidad de signos (verbales, gestuales, visuales, auditivos, culturales, estéticos, etc.) para construir un imaginario social y comunicar un mensaje a sus receptores. Hemos agregado que el discurso teatral utiliza los códigos con posibilidad legitimadora en el espacio cultural de sus espectadores potenciales (Villegas, 2005 pp15).

Entendemos también como raíz teatral los grandes núcleos de las culturas más avanzadas: la naho-a-azteca, la de los mayas y la de los pueblos pre-incas e incas, que ciñéndonos a lo que se conoce hasta ahora, cubren una extensión geográfica que va desde el sur de los Estados Unidos hasta la provincia de Mendoza en la Argentina.

¹¹ Atabi o la última profecía de los chibchas, colección popular IDCT Bogotá, 1984

Estos pueblos eran de culturas tan avanzadas que en algunos aspectos, cuando se produce el descubrimiento en 1492, tenían un adelanto superior a los pueblos de mayor cultura de Europa. Ya se ha probado que más de la mitad de todos los productos agrícolas que comemos hoy en día se le debe a estos indios de América. Según los arqueólogos los mayas fueron los primeros en tener el concepto del cero en su sistema vigesimal, pues estaban a la cabeza tanto en matemáticas como en astronomía, y en la región de los incas se practicaba la trepanación del cráneo hacía cientos de años, cuando en Europa no se pensaba remotamente en ella. Todo esto nada más para señalar un mínimo de factores en estas avanzadísimas civilizaciones.

La raíz indígena del teatro hispanoamericano es remotísima. En los pueblos mayances está presente en los diálogos del Popol Vuh, su libro sagrado. el *Rabinal Achí*, de la cultura Maya-Q'iché o el Baile del Güegüense o Macho Ratón, texto ya colonial pero de la tradición Náhuatl. Pensando en la línea histórica occidental, cuando se descubre América en 1492, España se encuentra en la transición del teatro medieval hacia el teatro del Siglo de Oro que se irá manifestando paralelamente a medida que se afianza la conquista. Lo que hace inevitable que el teatro europeo se haya influenciado de las teatralidades del nuevo continente aunque se insista en no reconocer esa línea histórica.

Debe destacarse, en este sentido, el poema Cococuícatl o «Canto de las tórtolas», pero sobre todo el Chalcacihuacuicatl, «Canto de las mujeres de Chalco» de Aquiauhtzin de Ayapango, extraordinaria pieza de la poesía erótica náhuatl, en donde las alusiones sexuales son expresas, y muestran el enfrentamiento de un grupo de mujeres de la región de Chalco al rey Axayácatl, que es vencido en el terreno en el que ellas son poderosas invencibles: la sexualidad.

El Padre Acosta en sus crónicas famosas cuenta que en el templo de Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, célebre adoratorio de Cholula, se hacían grandes bailes y no sólo de contenido trágico, sino, aún mismo, cómico Describe cómo en el patio de dicho templo había un teatro de unos treinta pies de cuadro, bien enalado, al que se adornaba con ramas y arcos de flores y de plumería. En los pequeños entremeses burlescos los actores se fingían sordos y con sus respuestas, maliciosas-

mente equivocadas, zaherían cuanto quedaba al alcance de su ingenio -base, éste, de la ironía prehispánica, que ha sobrevivido en el “Güegüence”, comedia híbrida en náhuatl y español. Otros actores fingían ser sordos, ciegos o rengos; otros más, disfrazados de animales, bailaban la danza de la lagartija, del sapo o del escarabajo.

Componentes estructurales

Se pueden distinguir varios componentes estructurales de la poesía dramática náhuatl que son aplicables a las creaciones literarias amerindias que se cantaban y bailaban acompañadas de música, y pueden sintetizarse así:

1. Los poemas llevan, además del texto, la indicación de un ritmo musical. Las sílabas ti, qui, to, co, en diversas combinaciones dispuestas, señalaban la forma en que debía tañerse el instrumento de percusión, que acompañaba y medía el canto. De esta manera podían distinguirse los poemas que se representaban a aquellos que simplemente se cantaban. Los poemas representados, de índole dramática, eran entonces acompañados de danza, de música y de una rudimentaria representación teatral.
2. Muchos de los poemas, además de las indicaciones anteriores, tenían una anotación al pie del texto que decía, «con un tambor, con dos tambores, con tres» o también «con el segundo tambor», etc. Lo que indica su destinación hacia la representación, mediante la danza y la música.
3. Los poemas contenían las voces de varias personas, la intervención de diferentes interlocutores, la mayoría de las veces expresando directamente el nombre de quien toma la voz. Es decir, es evidente que se hicieron para ser representados por diferentes actores que tomaban los papeles de los personajes, confiriéndole así una clara naturaleza dramática

Aunque en la poesía dramática no se hace la indicación expresa

de los movimientos que debían realizar los actores, ni trazaban las escenas y escasamente en algunos se hace referencia al espacio en que se llevaba a cabo la representación, todos los elementos señalados anteriormente nos indican evidentemente su carácter teatral.

Finalmente, puede concluirse que el teatro amerindio o mal llamada “poesía dramática”, conserva las características de estilo, medida, ritmo y lengua usada para las formas de expresión poética como la lírica y la épica, incorporando algunos rasgos singulares como la bufonería y la ligereza, la ironía, la procacidad y los temas eróticos y sexuales, que tenían todos ellos una amplia aceptación popular.

¿Rito- ceremonia o mito?

Los pueblos no renuncian tan fácil a su memoria cultural ni permiten el despojo de sus dioses, pervive en manifestaciones como el teatro a través de la representación simbólica, a diferencia de lo que sostiene Motolinia(1971), sobre la imagen- espectáculo de los indígenas en America:

“después de participar en las primeras procesiones cristianas organizadas en el continente, los indios descubrieron la imagen –espectáculo en el decenio de 1530.” (Gruzinky, 1994) ¹²

Los cronistas eclesiásticos, llevados por su cultura letrada y su sensibilidad renacentista y luego barroca, de expresión dramática, describieron las ceremonias indígenas como ritos y espectáculos, empleando categorías y referencias que ya poseían: nada puede ser más natural y más engañoso.

En este sentido, la interpretación del mito en el teatro de hoy debe ser más interdisciplinaria e ir más allá de su enunciado ritual o ceremonial. El mito precede la realidad crea la realidad. Por lo tanto deviene en una obra de arte al ser un acontecimiento. Es evidente que hace falta un análisis de sentido holístico para el material mitológico usado en la escena teatral mesoamericana.

Sin embargo sobrevivieron reflexiones sobre los ritos y ceremonias entroncados con el pasado amerindio, lograron preservarse de la persecución cristiana y, aunque sea incipientemente, en forma de poe-

¹² Cita tomada del mismo libro de Gruzinky, *la guerra de las imágenes* pag 90.

mas dramáticos, cantos sagrados y épico-religiosos entre los aztecas, mayas e incas; inclusive, de fiestas que aún se celebran en algunos pueblos, en donde es vigorosa la presencia de lo teatral, como es el caso de *la danza del palo volador*¹³ *el juego de la pelota y el baile de los gigantes entre los mayas*, derivados del *Popol Vuh*, los rituales religiosos de sentido militar como el *Huarachico* de los quechuas en honor a Huari -dios de la virilidad-, las danzas fálicas de varios pueblos americanos, los festivales quechuas de Acataymita, con un fuerte contenido erótico.

Pero como obras dramáticas aceptadas por la academia contamos con el *Rabinal Achi*, *el ollantay* y *La tragedia del fin de Atahualpa 1555*. A las cuales los investigadores categorizar como poemas dramáticos. Ni siquiera entran en el género de teatro y mucho menos en la literatura. Veamos esta cita de Valencia Solanilla que nos lo comprueba:

De modo que el «corpus» literario existente se refiere casi exclusivamente a las fuentes de conservación que en diferentes manuscritos en lenguas autóctonas pudieron escribir los amanuenses letrados, quienes tomando como base la memoria colectiva vertieron en libros una cantidad apreciable de poemas sagrados, épicos, líricos, relatos, narraciones breves, pláticas educativas y demás manifestaciones literarias de su comunidad. Los llamados «manuscritos de conservación» que son fuentes primarias para el estudio y traducción de las literaturas precolombinas, son creaciones literarias muy antiguas escritas utilizando la fonética del español para la conversión tipográfica de las lenguas autóctonas, que desde entonces pudieron fijarse a través de la escritura, para que su apropiación se popularizara; de lo contrario hubieran corrido el peligro de perderse, por la fragilidad de la memoria oral y los radicales procesos de transculturación impuestos por las metrópolis conquistadoras (Solanilla,2000).¹⁴

Valencia Solanilla nos aterriza en unas fuentes primarias “manus-

¹³ Esta danza pudimos verla en Colombia EN UN, cuando México fue país invitado de honor. Se practica en la sierra totoneca en México, con múltiples implicaciones numerológicas mágicas. «Consagrado originalmente este juego del volador a Xiuhtecuhtli, dios del fuego, en su advocación de Señor del Año o Nauhcyotecutli (cuatro

¹⁴ Teatro precolombino: el ritual y la ceremonia de César Valencia Solanilla. Revista no 17 ciencias humanas- UTP Pereira -Colombia - 2000

critos de conservación” para entender las manifestaciones precolombianas, lo que pone contradeciría que para entender una cultura como coexistencia de sistemas culturales, nos obliga a “considerar los diferentes factores y ritmos de transformación en cada sistema y sus consecuencias para la periodización de las historias de las culturas” (Villegas, 2005.p 17). Entonces para comprender las raíces de nuestro teatro habría que visibilizar las fiestas rituales, las majestuosas ceremonias de nuestros antepasados, priorizando su visión objetiva del mundo en el que el mito era la realidad y el hombre el único protagonista congregador de sentido que crea, inmola y venera a los dioses para perpetuarse en ellos; y entender, cómo las representaciones teatrales que se gestaron al interior de estos pueblos preservaron la memoria más remota de lo sagrado y de lo profano en una simbiosis formidable en que el arte no se fragmentó ni sirvió para escindir al hombre entre el objeto representado y la representación misma, sino conservó la unidad primigenia que simbólica y efectivamente integra la realidad y la fantasía.

En todo caso ya es hora de aclarar que no se trata de raíces que sólo se refieren al folklore, al aspecto filológico del teatro, o a las manifestaciones rituales de estos pueblos. No; de ninguna manera: estamos hablando de verdadero teatro. Del teatro nuestro, que aunque muchas obras se han perdido o destruido intencionalmente, lo que nos queda es suficiente para comprender como se represento y que consecuencia social tuvo dentro de las comunidades.

En el texto de Solanilla el cita a GARIBAY, Angel María y sus 3 tomos de Poesía Náhuatl, donde se recupera el acceso a muchas de esas fuentes.

El trabajo del profesor es bien ilustrativo para una posible investigación teatral en la medida en que contienen la versión en original náhuatl con las marcaciones correspondientes a la participación de la música y de la danza, en una clara muestra de cómo estos poemas dramáticos hacían parte de la representación ritual y ceremonial.

Las breves piezas nahuatlacas que nos presenta Ángel María Garibay en su Historia de la literatura náhuatl, demuestran que [los aborígenes] eran asiduos al teatro, ya se tratara de obras de carácter

histórico, cómico o de otros variados temas. En las treguas de las batallas en las principales cortes mexicanas se hacían representaciones entre los nobles. Es sutil una pieza del siglo XVI en la Corte del Rey Tecayehuatzin en Huexotzinco. El Monarca expresa su concepto de la amistad [en estos términos]: “Cual blanca flor fragante, la amistad se estremece, con albas plumas de garza está entretejida; en sus preciosas flores rojas y en sus ramas andan chupando miel reyes y príncipes (Valencia Solanilla ,2000).¹⁵

Parece representar la relación entre las cuatro estaciones del ciclo agrícola y la cuenta del año en veintenás; consiste en un acto circense en el que cuatro acróbatas, disfrazados de pájaros, penden de sendas cuerdas atadas a o mecanismo giratorio en los alto del poste, desde el que trazan simbólicamente la órbita terrestre»¹⁶

Buena prueba de este teatro se encuentra entre los maya-quichés la tragedia *El Rabinal Achí*; **1855-1862** o sea, *El Barón de Rabinal*. La obra durante siglos fue conservada por los indios, a hurtadillas de los españoles, hasta fines del siglo XVIII. El motivo para ocultarla es que en la misma aparecía el sacrificio humano. Después de todo el ceremonial, cuando el Barón de Quiché va a ser sacrificado, expresa el sentimiento de no fallecer en sus tierras:

Puesto que es necesario que yo muera, que yo desaparezca aquí bajo el cielo, sobre la tierra, no poder tornarme en esa ardilla, ese pájaro, que mueren sobre la rama del árbol, sobre el brote del árbol, en donde se procuraron su alimento, sus comidas, bajo el cielo, sobre la tierra. Para luego con toda valentía aceptar el sacrificio.

En el Perú el drama “*Ollantay*” (nombre del protagonista) presenta la figura del guerrero más destacado del Imperio, quien se rebela en contra del Inca porque le niega la mano de su hija. En el monólogo de su desesperación, el Jefe se desahoga diciendo:

¹⁵ GARIBAY, Angel María. 3 tomos Historia de la literatura náhuatl, Porrúa, México, 1992. tomado de ibid 7

¹⁶ MERINO LANZILOTTI, Ignacio Cristóbal, La representación de los mitos, en El público (España), número monográfico sobre el teatro precolombino, No. 88, enero-febrero, 1992.,, p. 75. tomado de ibid 7

¡Ollantay! ¡Desdichado Ollantay! ¿Cómo te dejas abatir por aquél a quien tanto tiempo has servido, tú, el señor de tantos países? ¡Oh, Estrella de mi dicha; acabo de perderte para siempre! ¡Qué vacío siento en mi alma! ¡Oh, princesa mía! ¡Oh, Cuzco, la bella ciudad! Desde hoy seré tu enemigo implacable. ¡Abriré tu seno para arrancarte el corazón y arrojarlo a los buitres! (Anónimo, Ollantay, 1770 pp. 239).

Ollantay es un drama originalmente compuesto en quechua. El primer manuscrito de la obra sobre la cual se tenga noticias perteneció al sacerdote Antonio Valdés, considerado por algunos el autor original de la obra. Y sobre todo en la *Tragedia del fin de Atuwalpa*, obra que se estrenó en Potosí, Bolivia, en 1555, y que representa la voz de los vencidos después de la conquista. El manuscrito fue descubierto y traducido por el erudito y poeta Jesús Lara. La obra demuestra el alto desarrollo del arte teatral entre los incas. Es comparable a las tragedias griegas. En el momento de la muerte del Inca, el coro de las ñustas (mujeres y familiares del soberano) se lamenta dolorosamente como en un grito de sus sentimientos alcanzando la hipérbole:

*Todo, todo se estremece,
Inca mío, mi solo señor,
como nube de tempestad,
Inca mío, mi solo señor.
El torbellino se desata,
Inca mío, mi solo señor;
se desmoronan las montañas,
Inca mío, mi solo señor,
hay sangre en el agua del río.*

Y un poco más tarde la propia hipérbole llega a un máximo de exageración:

*Tu noble y varonil acento
Inca mío, mi solo señor,
estremecía al mundo entero,
Inca mío, mi solo señor,*

Liliana Alzate Cuervo

*tu inigualable poderío
Inca mío, mi solo señor;
hacia temblar hasta los montes*

La otra lectura:

Cuerpo como teatralidad

El cuerpo es una escenificación de sí mismo y punto de partida de un proceso de significación y diseminación; ya no es más una estructura subordinada, metáfora o puente para elementos extraños al cuerpo, sino representación o presentación (cfr. A. de Toro 2001, 2001a, 2004b).

Escribir/representar equivalen a cuerpo y viceversa, Cuerpo es escritura/representación, acción.

El cuerpo lo entendemos como una cartografía representacional de la historia, memoria, sexualidad, poder, pasión, violencia, tortura, etc. El cuerpo como historia y memoria es el lugar de representación de la historia colonial, punto de compresión o condensación de diversas estructuras, lugar de concretización del deseo. A manera de ejemplo concreto en la historia actual es evidente que a través de Happenings y Performances y/o en el teatro antropológico,¹⁷ el cuerpo pasa a ser cada vez más, y en forma más absoluta, material y mensaje al mismo tiempo. El medio ‘cuerpo’ es su propio mensaje; medio y mensaje constituyen una unidad, no máscara de o para algo, sino simplemente cuerpo. Ahora bien, teniendo en cuenta que la literatura teatral tiene una naturaleza dual y que se encuentra no solo en la representación de la vida sino en la explicación de la realidad como un documento cultural. Este aspecto del análisis buscaría encontrar en los cuerpos, modelos de una memoria de la violencia, de una memoria ancestral, de un pensamiento cósmico en las acotaciones, en los diálogos, en las imágenes. Veamos un acercamiento a este tipo de análisis en el *Popol Vuh* y texto del *Rabinal achi*

¹⁷ Definición de Eugenio Barba a finales de los 60 con el fin de diferenciarse del teatro occidental tradicional y valorar la importancia del ritual y la ejecución escénica más que a la representación dramática.

Popolvuh

*todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado y
vacía la extensión del cielo
Popolvuh*

El Popol Vuh comienza con la creación de una atmósfera en consonancia con la situación que se desarrollará: el génesis del universo. Para ello trabaja con los componentes visual y sonoro, como vemos en la cita inicial. Según Morales la descripción inicial busca la grandiosidad y la belleza, propias de las artes del espectáculo. Para él autor estas manifestaciones son “preteatrales”, el autor utiliza esta categorización, sin mediar ninguna circunstancia del sistema cultural al que pertenecen, lo que implícitamente está señalando la inferioridad de este teatro, en relación al “verdadero teatro”. Sin embargo dan cuenta de varios elementos que sirven de categorización para este modelo de interpretación desde el cuerpo de la representación:

la personificación de dioses; la existencia de actitudes teatrales comunes a la mayoría de los rituales: mimesis y simulación; la coexistencia, dentro de un mismo tiempo ritual, de diferentes manifestaciones de base teatral, con distinto grado de elaboración de la acción dramática; la presencia y explicitación de conflictos; la estructura interna del ritual, lo cual implicaba una gradación dramática de las diferentes partes; la presencia del factor lúdico en los rituales; la participación masiva en los ceremoniales y el interés en la creación de una atmósfera emotiva en consonancia con una determinada situación. (Morales,1996)¹⁸

En el *Popol Vuh* es recurrente la reinvención de viejas historias, entre las cuales se destaca, en primer lugar, la historia de la creación del ser humano ,que fuera de formar parte de la *Biblia*, también figura en la Mitología Makiritare:

¹⁸ Pedro Morales. “Elementos preteatrales en los principales rituales aztecas”, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. Número antológico, octubre, 1993, pp. 46-47.

La mujer y el hombre soñaban que Dios los estaba soñando. Dios los soñaba mientras cantaba y agitaba sus maracas, envuelto en humo de tabaco, y se sentía feliz y también estremecido por la duda y el misterio. Los indios makiritare saben que si Dios sueña con comida, fructifica y da de comer. Si Dios sueña con la vida, nace y da nacimiento. La mujer y el hombre soñaban que en el sueño de Dios aparecía un gran huevo brillante. Dentro del huevo, ellos cantaban y bailaban y armaban mucho alboroto, porque estaban locos de ganas de nacer. Soñaban que en el sueño de Dios la alegría era más fuerte que la duda y el misterio; y Dios, soñando, los creaba, y cantando decía: –Rompo este huevo y nace la mujer y nace el hombre. Y juntos vivirán y morirán. Pero nacerán nuevamente. Nacerán y volverán a morir y otra vez nacerán. Ynunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira (Galeano,1995).¹⁹

Otras historias son aquéllas sobre el origen de distintas especies animales o de rasgos singulares que las caracterizan, como la historia del mono, el sapo y el conejo, entre otras. La imitación de animales, prueba de la teatralidad de varias escenas del *Popol Vuh*, habitualmente se realizaba, utilizando máscaras con ornamentos de pieles de animales, pelo, piedras y textiles o directamente dibujadas sobre los rostros y/o cuerpos.

La “teatralidad” de los diálogos y de varias escenas del *Popol Vuh* fue apreciada, desde antes de la llegada de los españoles a las tierras mesoamericanas, por las comunidades chorti, ubicadas en la actual Chiapas, como por los quiché, ubicados al occidente y centro de la actual República de Guatemala. Puede suponerse, incluso, que el proceso de transmisión del relato maya, dirigido al pueblo en general o a una casta dominante , incluía la representación de varias escenas y que a partir de ellas se originan el *Baile-Drama de los Gigantes*, escenificada por las comunidades *chorti*, el *Baile-Drama Palo Volador*, etc

Uno de los aspectos interesantemente teatrales de estas historias son los discursos propuestos como formas de acción, transformadoras y dinamizadoras de las situaciones.

¹⁹ Eduardo Galeano, *Memoria del fuego*. “I. Los Nacimientos”. Siglo Veintiuno Editores. México. 1995, p. 3.

En seguida le dio sus órdenes a un conejo: –Anda a colocarte sobre el juego de pelota; quédate allí entre el encinal, le fue dicho al conejo por Ixbalanqué; cuando te llegue la pelota sal corriendo inmediatamente, y yo haré lo demás, le fue dicho al conejo cuando se le dieron las instrucciones durante la noche. Popolvuh

Recordemos que en las culturas prehispánicas el cuerpo mágico es una característica que se encuentra en el esquema religioso y por extensión, en las culturas chamánicas y es aquel que puede entrar en contacto con los espíritus y realizar tareas que un cuerpo normal no puede hacer, como volar y transformarse en animal. El cuerpo mágico también está constituido por fuerzas sobrenaturales que provienen del exterior y que se manifiestan en un momento determinado. El tema del despojo del cuerpo racional, como vehículo de tránsito entre cuerpo normal y cuerpo mágico.

El Rabinal achi: 1855-1862

La pieza mayor del teatro maya y al mismo tiempo del teatro precolombino, es el Rabinal Achí o El varón de Rabinal, La obra durante siglos fue conservada por los indios, a hurtadillas de los españoles, hasta fines del siglo XVIII. El motivo para ocultarla es que en la misma aparecía el sacrificio humano.

La obra de índole trágica, celebra la guerra y actualiza la ceremonia de los sacrificios de los guerreros, relativamente compleja en su estructura dramática pero sobre todo respecto de las formas de salutación y cortesía entre los protagonistas, el varón de Rabinal, el varón de los Queché y el jefe Cinco Lluvia, cada uno simbolizando formas diversas del poder político y militar.

Fue recogida por Carlos Esteban Brasseur de Bourbourg en 1856, de una versión que ya tenía escrita y sabía de memoria el anciano indígena Bartolo Ziz, quien era antiguo actor y director de la obra en su pueblo, Rabinal, donde la obra se había representado durante trescientos años. La obra fue mostrada a Brasseur de Bourbourg, quien pudo no sólo cotejar la versión de Bartolo Ziz, sino también la música, que fuera copiada por el indio Colásh López. El francés la transcribió teniendo en cuenta el aspecto fonético del idioma y luego la tradujo

al francés, publicándola en su *Collection des documents dans les langues indigènes pour servir à l'étude de l'histoire et la philologie de l'Amérique ancienne* en 1862. Esta versión fue revisada por George Raynaud, director de estudios de las religiones precolombinas en la Universidad de la Sorbona, quien realizó otra, traducida finalmente al español por el conocido escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, que fue publicada en 1929.

La Obra consta de al menos 21 personajes. el hecho de que el Rabinal Achí es recitado en Achí post-clásico es un claro testimonio de su originalidad. Sus ritmos, las figuras retóricas, y la composición del texto como un todo, reflejan una poesía particular. A través del lenguaje, las interrelaciones entre el hombre y la naturaleza, el hombre y la realidad, el hombre y su mundo, todo conceptualizado de una manera poética e interpretativa.

Las coreografías de las danzas responden a diagramas específicos, y siguen una composición especial para preparar los diferentes momentos de la representación: Alguno describe el movimiento de una serpiente, otro dibuja el lugar de los caracteres que se van incorporando a la danza. Que básicamente es lineal y en rueda. En algunos puntos los actores siguen el ritmo de la música con sus pies.

Tras atar al cautivo a un árbol, ayudado por sus guerreros, prosigue Rabinal Achí incitando al varón de los Queché a que declare el nombre de su patria, pero éste, tras repetir una parte del parlamento de su contrincante, se niega a hacerlo:

-¡Ah, cielo, ah, tierra! -responde- ¿Es verdad que dijiste eso, que pronunciaste voces absurdas ante el cielo, ante la tierra, ante mis labios y mi cara? ¿Que soy un valiente, un varón? Eso dijo tu voz. Mas aquí tu voz dijo también: "Dí, revela el aspecto de tus montañas, el aspecto de tus valles" así dijiste. ¡Vamos! ¿Sería un valiente, sería un varón y diría, revelaría el aspecto de mis montañas, el aspecto de mis valles? ¿No está claro que nací en el costado de una montaña, en el costado de un valle, yo, el hijo de las nubes, el hijo de los nublazones? ¡Ah! ¡Cómo rebasan (aquellas) el cielo, cómo rebasan la tierra! Por eso no pronunciaré abundantes palabras, varón de Rabinal. ¡El cielo, la tierra, estén contigo! (Rabinal, 1855-1862).

El varón de Rabinal le anuncia la muerte que le será dada con estas expresiones:

-Tu dijiste, por consiguiente, adiós a tus montañas, a tus valles, porque aquí cortaremos tu raíz, tu tronco, bajo el cielo, sobre la tierra. Ya no te acontecerá jamás, de día, de noche, bajar de tus montañas, de tus valles.

El mito se inscribe en la escena teatral como una gramática en movimiento, como un espiral envolvente y evolutiva del gesto, del movimiento, de la acción, de los tempos. y aunque no se tenga la representación se puede hacer una lectura de ese cuerpo ejecutante, sacrificado en al escena en un acontecimiento ancestral. En el contexto del teatro, de central interés es el análisis de la interpretación del cuerpo, la norma y del deseo, sus contradicciones, interrelaciones y dependencias sobre la base de dos estrategias sociales: poder y sexualidad.

En la obra existen elementos acústicos y actorales recuperados gracias a la escenificación se restauró una escritura de gestos, sonidos y movimientos de los cuerpos maya-achí y *queché* en el espacio escénico mesoamericano del siglo XIX, que actualizaba otras escrituras, aquellas compuestas por los cuerpos prehispánicos (Schechner 60).

Se recompusieron ciertas técnicas corporales ancestrales y algunos procedimientos de apropiación por medio de los cuales los actores se despojaron de su cuerpo normal para alcanzar un cuerpo mágico. Se recompusieron sonidos de instrumentos de viento y percusión, planteando propuestas de sentido y significación. Las voces variaron en entonación, potencia y timbre para restaurar unos discursos poético-dramáticos primorosos, en tanto prolíficos en metáforas, paralelismos, difrasismos, estribillos y formas reverenciales. La escenificación del Rabinal Achí o Danza del Tun actualizó una propuesta dramática ancestral inserta en el esquema religioso de las culturas prehispánicas, en la que el cuerpo operaba en cercano contacto con la naturaleza y el cosmos, interpretando sus ritmos, combinaciones, pausas y cortes. (Dolores,1994.PP151-162) ²⁰

²⁰ EL TEATRO HISPANOAMERICANO:RAÍZ INDIA Y TRONCO POLIFACÉTICO Dolores Martí de Cid. Círculo: Revista de Cultura, Vol. XXI, Año 1992, Páginas 151-162. Puerto rico

La trama narrativa se aparta del modelo lineal en el que una acción ascendente acumula tensión, alcanzando un punto culminante que suele consistir en un vuelco de la acción en sentido contrario, para finalizar en un desenlace. *El Rabinal Achí* comienza con una situación dramática de tensión máxima que no refiere a la secuencia temporal clásica. Al avanzar el relato se retrocede en el tiempo para exponer los motivos que han dado lugar a la situación inicial. Esta estrategia narrativa forma parte de los procedimientos básicos de composición de las antiguas narraciones orales. “Comenzar a «la mitad de la acción» no es una técnica ideada conscientemente sino el modo original, natural e inevitable que tenía un poeta oral para abordar una narración larga”. (*Ong 141*).

¿Es esa la mesa de tus manjares; es esa la copa en que bebes?...¡Pero si es el cráneo de mi abuelo; esa es la cabeza de mi padre, la que veo, la que contemplo! ¿No se podría hacer lo mismo con los huesos de mi cabeza, con los huesos de mi cráneo; cincelar mi boca, cincelar mi cara?

Está aquí, también, el hueso de mi brazo; aquí está el mango de la calabaza de metales preciosos que resonará, que producirá estruendo, en los vastos muros, en la vasta fortaleza. Está aquí, también, el hueso de mi pierna; está aquí la baqueta del tambor grande, del tamboril, que harán palpitar el cielo, la tierra, en los vastos muros, en la vasta fortaleza (*Rabinal, 1855-1862. pp 60*).

La estructura tanto en cuatro actos en la traducción francesa de Bourbourg como en dos actos de acuerdo a la versión directa del Maya quiché de Francisco Monteverde, la variedad de simbolismos propios de la cultura Maya relacionados con el sentido heroico de la muerte, la valentía, el bien común, las alusiones esotéricas y el poder; la singularidad del lenguaje y del estilo provenientes de complicadas formas de ritualidad entre los guerreros. La función política, religiosa y simbólica que significa preservar la memoria colectiva de los rituales del sacrificio humano -de los guerreros.

- “*El cielo, la tierra estén contigo, valiente varón, hombre prisionero y cautivo*”. (*Rabinal, 1855-1862*)

La preservación simbólica de este ritual es doblemente significativa pues transgrede la estructura misma de la obra, convirtiendo al supuesto vencido -el prisionero varón de los Queché-en vencedor, al obligar al Jefe Cinco Lluvia a llevar a cabo su ejecución, manteniendo incólume su honor y condición de guerrero, es decir, posibilitando por voluntad propia su conversión en inspiración (numen) para trascender el mundo de lo histórico.

El Rabinal Achí modula una propuesta teatral en la que el cuerpo escribe una historia que recompone otras escrituras corporales, aquellas que mantenidas en la memoria orgánica de los sucesivos depositarios de la obra, actualizan una retórica corporal prehispánica, posibilitando que nos re-conozcamos en una gramática orgánica ancestral. En este sentido, el Rabinal Achí es una obra clásica del teatro occidental y con justa razón patrimonio de la humanidad. El cuerpo en el Rabinal Achí articula al ritmo de la música de instrumentos de viento y percusión, una danza en ronda y un discurso lingüístico poético intensamente metafórico y profuso en repeticiones, formas reverenciales, saludos y expresiones de humildad (Dolores, 1992. pp151).²¹

La danza del El Rabinal Achí sigue siendo escenificado actualmente por 21 personas todos los meses de enero frente a la iglesia de Rabinal en Guatemala. Previo a la realización de la danza, los oficiantes hacen nueve rituales, las nueve noches anteriores, para pedir permiso a sus ancestros y a la tierra. El drama se representa en idioma Achí. El texto es el mismo que se emplea desde hace ocho siglos y narra un hecho histórico: el juicio al príncipe Quiché Achí

Coda

La dirección de investigación que propongo para el análisis de los textos prehispánicos o con temas mesoamericanos, espera trascender la perspectiva de la exclusividad de la disciplina teatral en particular, ya que un procedimiento exclusivista no solamente repetiría el canon imperante, sino que además nos llevaría a una reducción o generalización de posibilidades interpretativas.

²¹ .ibid.

Walter Dignolo señala que “el proceso de colonización del lenguaje implicó la subversión de dos sistemas humanos de interacción: el aural, que basado en la organización de los sonidos pone en actividad la lengua, los oídos, la cercanía de los cuerpos; y el gráfico, que basado en la inscripción de marcas en superficies sólidas pone en actividad las manos y los ojos y tiende a alejar los cuerpos.” (Dignolo. 1992, pp183-191.) Me adhiero a esta aproximación por la simple razón de que la cultura de arte teatral no se pueden limitar con lazos ideológicos o regionales por los complejos problemas que representa tan sólo el objeto ‘literario’, sino también sus actantes, el dramaturgo, el director y los actores que exigen y reclaman un amplio contexto argumentativo.

Solo nos queda entonces, reconocer que la academia, los análisis, las historias teatrales y las reflexiones se han quedado atrás, sin herramientas para la lectura de la verdadera teatralidad de los países americanos. Tal vez ahora con las nuevas teatralidades y las discusiones entre representación y presentación se encuentran de nuevo estos textos dramáticos con una validez insólita que ha tomado varios siglos en revelarse.

Bibliografía

- Reyes, Carlos José, “EL TEATRO EN EL NUEVO REINO DE GRANADA”, editorial universidad Eafit colección arena, Medellín, 2008
- Cajiao, Fernando González, HISTORIA DEL TEATRO EN COLOMBIA , Bogotá: IDCT, 1986.
- _____, ATABI O LA ÚLTIMA PROFECÍA DE LOS CHIBCHAS, colección popular IDCT Bogota, 1984
- _____, “EL TEATRO PRECOLOMBINO SIEMPRE FUE CALLEJE-RO”. Conjunto. Cuba Revista de Teatro Latinoamericano.
- Dolores, Martí de Cid, .EL TEATRO HISPANOAMERICANO:RAÍZ INDIA Y TRONCO POLIFACÉTICO Círculo: Revista de Cultura, Vol. XXI, Año 1992,
- Villegas, Morales Juan, HISTORIA MULTICULTURAL DEL TEATRO Y LAS TEATRALIDADES EN AMÉRICA LATINA, editorial galerna, Buenos Aires, Argentina, 2005
- Villegas, Juan. LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DRAMÁTICA. Ed. Universitaria, Santiago, 1971
- Morales, Pedro. ELEMENTOS PRETEATRALES EN LOS PRINCIPALES RITUALES AZTECAS, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* .Número antológico, octubre, 1993,Cuba
- López Austin, Alfredo. CUERPO HUMANO E IDEOLOGÍA: LAS CONCEPCIONES DE LOS ANTIGUOS NAHUAS. Tomo 1. Serie Antropológica 39. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Ong, Walter. ORALIDAD Y ESCRITURA: TECNOLOGÍAS DE LA PALABRA. México: Fondo de Cultura Económica, 1987
- Anonimo, TEATRO INDÍGENA PREHISPÁNICO (RABINAL ACHÍ). Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones, 1995.
- Gruzinski, Serge. LA COLONIZACIÓN DE LO IMAGINARIO. SOCIEDADES INDÍGENAS Y OCCIDENTALIZACIÓN EN EL MÉXICO ESPAÑOL. Siglos XVI-XVII (México) 2000
- Eliade, Mircea. EL CHAMANISMO Y LAS TÉCNICAS ARCAICAS DEL ÉXTASIS. México: Fondo de Cultura Económica, 1994
- De Toro, Alfonso, 2004 “REFLEXIONES SOBRE FUNDAMENTOS DE INVESTIGACIÓN TRANSDISCIPLINARIA, TRANSCULTURAL Y TRANSTEXTUAL EN LAS CIENCIAS DEL TEATRO EN EL CONTEXTO DE UNA TEORÍA POSTMODERNA Y POSTCOLONIAL DE LA ‘HIBRIDEZ’ E ‘INTER’-MEDIALIDAD”, in: Alfonso de Toro (Hrsg.). Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro realizado

Liliana Alzate Cuervo

- en Großbothen/Leipzig del 24 al 25 de julio de 1999. www.uni-leipzig.de/~iafsl/detoro/Publik04.htm - 20k
- Mignolo, Walter. "LA COLONIZACIÓN DEL LENGUAJE Y DE LA MEMORIA: COMPLICIDADES DE LA LETRA, EL LIBRO Y LA HISTORIA." Discursos sobre la invención de América. (Atlanta Ámsterdam: Rodopi, 1992), 183-191
- REVISTA CHILENA DE LITERATURA Abril 2007, Número 70, 79-108, Patricia Henríquez Puentes. ESTUDIOS TEATRO MAYA: RABINAL ACHÍ O DANZA DEL TUN*, Universidad de Concepción. versión Online ISSN 0718-2295
- Valencia Solanilla, César, TEATRO PRECOLOMBINO: EL RITUAL Y LA CEREMONIA , Revista no 17 ciencias humanas Derechos Reservados [Revista de Ciencias Humanas](#) – UTP Copyright © Pereira -Colombia – 2000.
- Galeano, Eduardo, MEMORIA DEL FUEGO. "I. Los Nacimientos". Siglo Veintiuno Editores. México. 1995
- Lamus Marina. .TEATRO EN COLOMBIA 1831-1886 , editorial Ariel historia , Bogota.
- Anónimo, versión Valdez. Antonio OLLANTAY , s. XVIII. 1770. http://www.scribd.com/doc/13142631/OLLANTAY-ANONIMO?secret_password=&autodown=pdf
- Ponce de león, Waldina, ZUMA, casa editorial de J.J.Perez1892.Bogota *Rabinal Achi, 1855-1862*, Recopilador textual: Abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, TEATRO INDÍGENA PREHISPÁNICO.

Liliana Alzate Cuervo

Actriz, investigadora y directora teatral, candidata a Maestría de la Universidad del Valle en Literatura colombiana y latinoamericana 2006-2009, estudios de posgrado en la universidad del Rosario de Bogota en crítica teatral 1992-1994, Licenciada en educación artística Universidad del Bosque 1999- 2003. Otros estudios:. Participante del taller de investigación teatral de Santiago García desde 1990-97. Estudios en Barcelona – España con el maestro José Sanchis Sinisterra, "Nuevas tendencias de la creación teatral" 1993-1994. Escuela Internacional de teatro de Latinoamérica y el caribe (EIT-ALC), maestro: Andrés Pérez, Chile 1998 y Augusto Boal en Brasil 2000. Taller de dramaturgia con Arístides Vargas. Grupo Malayerba, Ecuador, Festival alternativo, 2007.

Recibido: julio 29 de 2010

Aprobado: agosto 20 de 2010