

4



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**ELEMENTOS REPRESENTACIONALES
EN EL RABINAL ACHI.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO
P R E S E N T A
JOSE LUIS CASTILLO CONTRERAS



ASESOR: MAESTRO RICARDO GARCIA ARTEAGA

FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
COORDINACION DE LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO
MEXICO, D.F.

NOVIEMBRE DEL 2000

286066



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



PARTICIPANTES DEL RABINAL ACHI EN 1996

Cuando un hombre empieza a aprender, nunca sabe lo que va a encontrar. Su propósito es deficiente; su intención es vaga. Espera recompensas que nunca llegarán, pues, no sabe nada de los trabajos que cuesta aprender.

Pero uno aprende así, poquito a poquito al comienzo, luego más y más. Y sus pensamientos se dan de topetazos y se hunden en la nada. Lo que se aprende no es nunca lo que uno creía.

Carlos Castaneda.

A mis padres Graciela Contreras y José Luis Castillo,
porque sin su amor yo no estaría aquí.

A mis maestros y amigos, por lo que han enseñado
y por lo que no he aprendido.

A Lorena, "de quien soy".

DEDICATORIAS

A la UNAM

A México

A mis hermanos Lupe, Ramón y Juan por la broma que el azar nos jugo para ser hermanos.

A mi familia. (no los nombro a todos para no omitir a ninguno) por el mismo azar que acabo de mencionar.

A la gente de Rabinal, especialmente a los participantes del Rabinal Achí y a Julio Ismalej, a José León y a Rita Xolop.

A Alejandro Ortiz por su amistad y por el apoyo que me ha brindado todo este tiempo.

A Ricardo García Arteaga, por su valiosa asesoría.

A Leonardo Herrera, por su paciencia y sus buenas opiniones para con mi tesis.

A Óscar Armando García, por sus consejos y por haberme dado la idea de ir a Rabinal.

A Ronaldo Monreal, por su amistad y por esperarme tanta veces.

Al legendario tercero "A" de la secundaria 126, especialmente a José Luis Ramírez, Alejandro Méndez, Juan Lemus, Carlos Rojo, Daniel Barrera y Pedro Mendoza por todos los motivos de nostalgia que tenemos.

A Julio Escartín por aquel viaje a Guadalajara, y por que sin su cámara yo no hubiera podido grabar el Rabinal Achí.

A los "Chicos Joselitos": José A. Jiménez, Josefina Álvarez, Miguel Ángel Fabian y Guadalupe Granados por Iguala y por las cosas que hemos vivido juntos.

Al Maestro César Cervantes y a la gente de Monte Verde Tejupan, por haberme recibido con mis soledades.

A Ricardo Camacho de la Embajada de Guatemala por su valiosa ayuda y por haberme ayudado a encontrar Rabinal.

A Carmen Mastache, a Marisol Cruz, a Yvette Pérez y a Laura Calva por su amistad y por los primeros años de dramaturgos.

Al Grupo de Teatro Crudo de Oaxaca, por haber dejado que los dirigiera, especialmente a Edgar, Victoria, Sergio y Javier.

A Jorge Maya Federico Bravo, por su amistad y por el volibol.

A Araceli Rebollo, Lupita Fuentes y Adriana Lizana, no necesito decir por qué.

A Julio, a Miguel, Alfredo, a Óscar y Javier, por el vino que tomamos juntos.

INDICE

INTRODUCCIÓN

CAPITULO 1 EL RABINAL ACHÍ

1.1	Descubrimiento.....	4.
1.2	Argumento.....	11.
1.3	Antecedentes.....	16.
1.4	Características Principales.....	19.
1.4.1	Bailes que tienen alguna relación con el Rabinal Achí.	19.
1.4.2	Los Bailes de Tun.	23.
1.5	El Rabinal Achí en 1998.	30.
1.5.1	El vestuario de los participantes del Rabinal Achí.	35.
1.5.2	El baile del Rabinal Achí en 1998.	40.

CAPITULO 2 LA TEORIA DE LA REPRESENTACIÓN

2.1	La representación.....	42.
2.2	El intérprete.	47.
2.3	La máscara y el disfraz	51.
2.4	El tiempo y el espacio.	53.
2.5	El baile, el canto, la música, los movimientos, los sonidos y las relaciones en el espacio.....	57.
2.6	Los utensilios.	60.

CAPITULO 3 ELEMENTOS REPRESENTACIONALES EN EL RABINAL ACHI

3.1	Elementos representacionales que sugiere el texto del Rabinal Achí.	62.
3.2	Elementos representacionales que existían en la danza del Rabinal Achí.	73.
3.3	Elementos representacionales en el Rabinal Achí actual.	81.
CONCLUSIONES.		91.
BIBLIOGRAFIA.		93.
LISTA DE FOTOGRAFIAS		98.
FOTOGRAFIAS.		100.

INTRODUCCIÓN

Todo lo expuesto a continuación tiene la finalidad de demostrar que el Rabinal Achí, texto y representación, se adapta mejor a la teoría de la representación expuesta por Gabriel Weisz y otros autores, que a los conceptos del teatro clásico o contemporáneo.

En primera instancia pienso que no tiene caso, al menos en una carrera de teatro, hacer una investigación sobre una obra que no tiene mucho de teatral, aunque muchos investigadores, durante mucho tiempo la han catalogado como la única obra de teatro que sobrevivió a la conquista. Y aquí cabe señalar cómo empecé a estudiar el famoso baile conocido como El Rabinal Achí.

Cuando supe de la existencia de un "texto dramático prehispánico", el cual era único en su género, comencé a imaginar cómo sería ese supuesto teatro que había en el mundo mesoamericano. Nunca pensé en la posible existencia de un teatro americano anterior a la llegada de los españoles, y a partir de entonces inicié el estudio de las diferentes representaciones que se llevaban a cabo en Mesoamérica.

En un principio traté de comparar las representaciones prehispánicas con el teatro clásico griego. Incluso quise insertar el Rabinal Achí en medio de lo que eran los ritos eleusianos que se llevaban a cabo en la Grecia antigua y las primeras escenas trágicas de Téspis y Esquilo. El Rabinal Achí, pensé, se encuentra en una etapa intermedia entre los ritos puramente sagrados y la tragedia griega, sólo que al también llamado Baile del Tun le falta evolucionar para instalarse en el modelo óptimo de las grandes tragedias helénicas. Sin embargo, algunos maestros de la carrera me dijeron que no era así, que el Rabinal Achí no tenía que cumplir forzosamente con los requisitos que solicitaba la tragedia occidental porque las necesidades y el contexto del hombre prehispánico eran muy diferentes a las del griego. Así, comencé a buscar otras posibilidades para estudiar y analizar al Rabinal Achí.

En esa búsqueda encontré a mi asesor, el Maestro Ricardo García, quien sin ninguna duda me dijo que el Rabinal Achí no era una obra de teatro, sino una danza-drama representacional y había que estudiarlo a partir de otras ideas y conceptos. Me pidió que me acercara a la Teoría de la Representación y después de leer algunos libros sobre el tema decidí estudiar El Rabinal Achí a partir de dicha teoría.

En el primer capítulo desarrollo un estudio general de lo que ha sido el Rabinal Achí desde la época prehispánica hasta nuestros días. Debido a la falta de información que

hay sobre el tema, recurrí a las crónicas que se tienen sobre otros bailes que se parecen al Rabinal Achí y que se representaban en el altiplano central mexicano y en Guatemala. También estudiaré la forma en que se representaba el Rabinal Achí antes de su descubrimiento, realizado por Charles Brasseur en 1855, y cómo ha llegado hasta nuestros días. Para lograr esto hice dos viajes al pueblo de Rabinal, Guatemala; lugar en el que aún se sigue representando el famoso baile-drama. En 1997, primer año que asistí a Rabinal, sólo logré entrevistar al que fuera encargado del baile en 1996, al profesor Julio Ismalej, quien me informó varias cosas sobre el Rabinal Achí. En 1998, logré grabar en video casete, y tomar algunas fotos del famoso baile, las cuales aparecen al final de este trabajo. También pude entrevistar a quien ha sido responsable del baile desde el año 1982, el señor José León Coloch. Gracias a estas visitas pude investigar más a fondo cómo se representa y cómo es el Rabinal Achí hoy día, pues la información que sobre el baile tenía era de la década de los sesenta.

El segundo capítulo está dedicado a la teoría de la representación y a los elementos que la conforman. Daremos las características de éstos y las diferencias que tienen con algunos elementos teatrales, sobre todo las distinciones que hay entre el actor de teatro y el intérprete de la teoría de la representación.

Los elementos de la representación que se estudian en dicho capítulo son: el intérprete, el disfraz, la máscara, el espacio, el tiempo, la música, el baile, los gritos, los movimientos, los utensilios y las relaciones que hay entre los participantes que intervienen en la representación.

Mediante la definición de la teoría de la representación y la descripción de los elementos que la forman, ubico la manera en que opera el famoso baile-drama. Localizaré los elementos representacionales que se encuentran en el texto del Rabinal Achí, en su escenificación antes de la llegada de los españoles, en la época colonial, después de su descubrimiento en 1855 y hasta 1998, año en que presencié dicho baile.

En el tercer capítulo muestro que en el Rabinal Achí se encuentran los elementos que conforman la teoría de la representación. Primeramente en el texto, y posteriormente en los periodos antes mencionados.

Con el presente trabajo no quiero polemizar con aquellas personas que piensan que el Rabinal Achí es una obra de teatro, más bien la intención es abrir otros caminos hacia el estudio de las representaciones escénicas de las culturas prehispánicas y de aquellas manifestaciones representacionales que aún se siguen practicando en México y en Latinoamérica.

Aquí va una tesis de teatro sobre un tema que se estudia en las clases de teatro mexicano, pero que aparentemente no es teatro. Sin embargo, para algo servirá lo que aquí expongo. “[...] en los cuatro rincones, en los cuatro lados, en los vastos muros, en las vastas fortalezas, aquí bajo el cielo, sobre la tierra [...]”¹

¹ Francisco Monterde, *Teatro indígena prehispánico, Rabinal Achí*, México, 1979.

C A P Í T U L O 1

EL RABINAL ACHÍ

1.1 Descubrimiento

Según René Acuña, en su obra *Introducción al estudio del Rabinal Achí*² dicho baile fue descubierto en el año de 1855 por el abate francés Charles Etienne Brasseur, después de llegar al pueblo de San Pablo Rabinal con el cargo de administrador del curato de ese lugar.

Actualmente el poblado de San Pablo Rabinal se encuentra en el municipio de Baja Verapaz, Guatemala, "entre los paralelos 15 y 15.30 de latitud Norte y entre los meridianos 90 y 90.30 de longitud Oeste del meridiano de Greenwich."³

René Acuña afirma que dicha población no siempre estuvo en el lugar donde actualmente está sino que, como veremos más adelante, durante la conquista los habitantes del antiguo Rabinal fueron trasladados al Valle de Urrán, lugar donde ahora se localiza.

En cuanto a los primeros pobladores de aquella región, Robert Carmack dice que los Quichés -grupo de la cultura maya a la que pertenece la gente de Rabinal- llegaron a la parte central de Guatemala después de la caída de Tula, ciudad de los toltecas. Dice que alrededor del año 1200 de nuestra era, se comenzó a formar lo que posteriormente sería el Imperio Quiché.

Llegaron formando pequeñas bandas militares, comisionados originalmente a centros Epi-Toltecas, (es decir centros de influencia Tolteca después de la caída de Tula) en el área de la costa del Golfo con propósito de conquista y control político. La entrada de estos señores de la guerra en el área Quiché puede correlacionarse con la fase post-clásica tardía (o proto-histórica) de la arqueología del altiplano guatemalteco, fechada alrededor de 1250 d. C.⁴

Por otra parte, hay que pensar en los habitantes que ya vivían en la zona Quiché desde mucho tiempo atrás, pues, independientemente de los grupos mencionados, en esta

² René Acuña, *Introducción al estudio del Rabinal Achí*, México, 1975, p. 12.

³ Celso Narciso Teletor, *Apuntes para una monografía de Rabinal*, Guatemala, 1955, p. 15.

⁴ Robert Carmack, *Formación del reino Quiché*, Guatemala, 1979, p. 74.

región vivía gente que no tenía mucha influencia maya, ni mucho menos tolteca. Con estas personas y con las que fueron llegando se poblaron las áreas Cakchiquel y Quiché, de la cual formaba parte la gente de Rabinal. Carmack nos dice que el sitio que ocupaba el antiguo Rabinal estaba situado en un lugar llamado Zamaneb.

Los territorios de los linajes de Cakchiquel y Rabinal ocupaban la orilla sur y este del área Quiché central. Los cakchiqueles ocupaban territorio de Chichicastenango [...] El territorio de Rabinal estaba situado montaña arriba de Joyabal ; su centro político es Zamaneb.⁵

René Acuña localizó el lugar donde se encontraba el antiguo Rabinal, Zamaneb, el cual se hallaba cerca de Cobán, un pueblo aledaño del actual Rabinal.

Muchos investigadores han hablado de la conquista pacífica de Rabinal y de su traslado al valle de Urrán donde se asienta actualmente. Sin embargo, René Acuña dice que el cambio de un lugar a otro no fue fácil ni rápido como se asegura, ya que para el año de 1548, todavía no se realizaba el traslado que habían preparado los conquistadores.

La empresa de reunir a los indios en los poblados en manera alguna fue fácil, porque muchas veces después que los tenían asentados en saliéndose el padre se volvían los moradores al monte, y era menester volverlos a juntar de nuevo [...], ponerlos en sus casas nuevas, derribarles las antiguas, deshacer los sitios de su antigua superstición [...]. Los antiguos edificios del primitivo asiento de Rabinal, así como muchos otros de esa área, están cubiertos de tierra, indicio posible de los problemas que acompañaron la traslación del pueblo.⁶

Como se puede ver, resultó muy difícil trasladar a los indios al lugar donde los querían llevar los conquistadores. Esto lo hacían con el fin de que los indígenas se olvidaran de sus dioses y de sus antiguas creencias. No obstante, los indios se negaban a dejar sus tierras a pesar de que los sacerdotes les ponían todas las facilidades para que emigraran al lugar donde supuestamente iban a olvidar a sus antiguas deidades. El mismo Sáenz de Santa María, a quien cita Acuña, nos dice que otro padre, fray Francisco Montero de Miranda, quien ayudó a trasladar a los indígenas a sus nuevos poblados, afirmaba que

⁵ Ibidem., p. 82.

⁶ René Acuña, op. cit, p. 12.

después de llevar a los indios a su nueva morada, éstos olvidaban sus antiguas creencias y además: “de sus ritos y costumbres antiguos de estas gentes, ya no hay memoria ni rastro de nada [...] sólo les han quedado sus bailes antiguos en las fiestas pero con cantos y palabras cristianas y devotas.”⁷

El actual pueblo de Rabinal se formó con la gente que venía del área de la costa del Golfo de México y con los habitantes que ya estaban asentados en la zona maya Quiché. Así podemos ver cómo los conquistadores, especialmente los curas, hicieron que los indígenas abandonaran sus antiguos poblados para que olvidaran sus viejas creencias paganas. A fuerza de insistir, los frailes lograron que la gente del antiguo Rabinal se trasladara al valle de Urrán.

El 18 de mayo de 1855 llega a Rabinal el abate francés Charles Etienne Brasseur. Este hombre era un cura que había andado por gran parte del mundo buscando fama. Se dice que algunas veces trabajó como espía para el gobierno francés y que el mismo Maximiliano de Habsburgo solicitó sus servicios. Sin embargo, a Brasseur lo que le apasionaba, al menos eso daba a notar, eran los objetos antiguos. Acuña dice que el abate afirmaba que era admirador de Champollion y que: “nunca abandonó la secreta esperanza de superar, o imitar al menos, las hazañas científicas del feliz intérprete de la piedra Rosetta.”⁸

Brasseur viaja por México y por gran parte del mundo buscando documentos antiguos, así que no resulta extraño que algunos meses después de su llegada a Rabinal escriba a un amigo suyo diciéndole que ha encontrado un manuscrito que contenía la historia de los héroes del pueblo de Rabinal. “He descubierto -decía Brasseur- aquí entre las manos de un tío de un criadito mío otro manuscrito; es el texto del diálogo y historia del baile antiguo de Rabinal Achí, ‘los héroes de Rabinal’ [...]”⁹

Para René Acuña, el criadito al que se refiere Brasseur es Nicolás López, quien fuera sobrino de Bartolo Sis, en ese tiempo encargado del Rabinal Achí. López, junto con su amigo, el joven Tecú, son los primeros en informar al abate sobre la existencia del Rabinal Achí, del que era responsable Bartolo Sis. Brasseur cuenta, según Acuña, que Sis le fue a pedir ayuda para que curara a su esposa que se encontraba enferma. El abate afirma que la mujer de Sis sanó, y éste en agradecimiento se ofreció a dictarle el baile-drama que sabía de memoria, pues lo había aprendido por tradición oral.

⁷ Ibidem., p. 24.

⁸ Idem.

⁹ Ibidem., p. 23.

Acuña duda de lo que dice Brasseur pues todo se le hace muy fantástico. Él cree que el enfermo era Bartolo Sis, ya que murió en 1856, un año después de la llegada del abate francés a Rabinal. Lo que sí era cierto es que Sis era en ese entonces *holpop*.¹⁰ del Rabinal Achí y ayudó a Brasseur a transcribir el texto del también llamado baile del tun. No sabemos si Bartolo Sis tenía un texto o si en verdad sabía el Rabinal Achí de memoria; pero de lo que no hay duda, es que su persona fue fundamental para que hoy en día conozcamos el texto del baile que estamos estudiando.

Según Brasseur, a su llegada a Rabinal, El Rabinal Achí tenía aproximadamente treinta años de no representarse. Sin embargo, Bartolo Sis recordaba cómo se llevaba a cabo pues había participado en él. El abate le pidió al viejo *holpop* y a los cofrades que si podían hacer una representación, a lo que respondieron que necesitaban algo de dinero, ensayar, y además, pedir permiso a los cerros donde, según, vivían los personajes de baile-drama.

Charles Brasseur se hizo cargo de los costos de la representación del Rabinal Achí. Bartolo Sis, junto con los cofrades, se encargó de pedir permiso a los cerros y de ensayar el baile para representarlo en enero de 1856.

El Rabinal Achí se presentó a partir del veinte de enero de 1856, día de San Sebastián, uno de los santos que se festejan en el poblado, y se representó hasta después del día veinticinco, onomástico de San Pablo apóstol, patrono del pueblo de Rabinal.

Dice Brasseur que para esa representación participaron más de cien personas entre actores, músicos, bailarines, además de los suplentes que tenían los principales participantes. Acuña piensa que no es tan descarada la cifra que da el abate, pues es claro que con los participantes esenciales de la obra y con sus suplentes se llega aproximadamente a esa cifra.

[...] Se ha calculado el número de actores teniendo en cuenta el de los personajes, tal como se numeran en el elenco de Brasseur, [...] Según éste los personajes básicos de la obra eran 31, además de los numerosos esclavos y esclavas. Si se acepta, pues, que había tres suplentes por lo menos para cada papel, la consecuencia es obvia. Debieron participar en la representación de 1856 más de cien personas.¹¹

¹⁰ Acuña, op. cit., El *holpop* es la persona encargada de preparar la representación de los bailes y es la que guarda los instrumentos y los vestuarios que se utilizan en cada presentación.

¹¹ Ibidem., p. 119.

Nosotros pensamos que tampoco es una exageración la idea de Brasseur, ya que había que incluir también a las mujeres que se encargan de dar de comer a los participantes y a los hombres que tienen la tarea de organizar, no nada más el baile, sino toda la fiesta del pueblo.

En cuanto a la gente que iba a ver la representación, Brasseur nos dice que asistieron muchas personas, aunque luego afirma que sólo iban al pueblo a ver el baile por tradición. Acuña sostiene que no hay ninguna evidencia que nos diga que el Rabinal Achí haya sido un baile muy visto y nos comenta que “[...] no hay ni puede haber documentación alguna que acredite que el Rabinal Achí fuera popular [...]”¹²

No hay documentos que nos digan que el Rabinal Achí fuera un baile famoso. Con trabajo hemos podido hacer un seguimiento sobre la existencia del Baile del Tun en Guatemala. Quizás antes de la conquista, bailes como éste fueron muy vistos por los indígenas; pero después de la llegada de los españoles, muchas manifestaciones rituales fueron prohibidas y se representaban en lugares apartados donde sólo podían asistir algunos elegidos.

Charles Brasseur salió del pueblo de Rabinal después del catorce de mayo de 1856 pues, según Acuña, ese día el abate efectuó su último bautismo. En el año de 1862, Brasseur publica en Francia la *Grammaire de la lengua quiché*, en la cual viene incluido el Rabinal Achí. De este libro, el abate francés mandó dos copias a Rabinal; una a Nicolás López, “su criadito”, y otra, quizás, al joven Tecú. Una de esas copias fue utilizada como base en los ensayos del baile hasta el año de 1913; si es que hubo una representación de 1856 a esa fecha.

Carroll Mace dice que en 1913 un hombre realizó una copia del Rabinal Achí del texto que Brasseur envió a Rabinal. Mace sostiene que el libro de Brasseur se utilizó en los ensayos del baile hasta que en ese año, Manuel Pérez, uno de los hombres que ha escenificado el baile, hizo su copia, basándose en el texto que Brasseur mandó al poblado guatemalteco.

[...] un natural llamado Manuel Pérez, director del baile, la usa para hacer su copia. Aunque es una copia de la versión de Brasseur, el manuscrito de Pérez revela que éste introdujo muchos cambios. Ignoró el silabeo de Brasseur, cambió su ortografía, añadió y omitió palabras e introdujo dísticos que no aparecen en la versión brasseuriana [...]. De la copia de Manuel

¹² Ibidem., p. 120.

*Pérez, Eugenio Xolop hace otra en 1952 es la que usa el actual director José León Coloch.*¹³

Todas las personas que han estudiado el Rabinal Achí se han preguntado sobre la existencia de un texto escrito antes de la llegada de Brasseur a Rabinal. Esto se debe al pequeño prólogo que supuestamente escribió Bartolo Sis en la primera página del texto que publicó Brasseur, en donde dice que Sis comenzó a escribir el Rabinal Achí en 1850. René Acuña afirma que la gente de Rabinal no entiende el texto de Brasseur pero sí el que transcribió Manuel Pérez en 1913. Carroll Mace no está de acuerdo con esta afirmación, pues dice que los habitantes de Rabinal sí pueden leer el texto que les envió el abate en 1962.

Nos enteramos por voz de Julio Ismalej, maestro del pueblo de Rabinal y director del Rabinal Achí, al menos en el año de 1996, que las personas del pueblo entienden el texto de Brasseur en un setenta y cinco por ciento. Ismalej asegura que la gente de Rabinal no comprende al cien por ciento el Quiché, lengua en la que está escrito el famoso baile, debido a que ellos hablan el *Achí*, dialecto de la misma lengua *K'iche'*, pero con algunas variantes lingüísticas. Al respecto, Nora England, doctora en Lingüística y Antropología, nos dice:

*Hay un caso interesante en el análisis del K'iche', y es la posición del dialecto que se ha llamado Achí. Según la lexicoestadística y una comparación de vocabulario y morfología de inflexión y de derivación, hay muy poca diferencia entre las dos formas de hablar. Lingüísticamente, los dos son dialectos de un solo idioma, con una separación de no más de dos siglos. Sin embargo, factores políticos-históricos han resultado en el hecho de que los hablantes mismos de la variante Achí se han dado otro nombre. [...] Actualmente los Achí reconocen que los dos pueblos vienen de la misma raíz, pero que ellos no son K'iche'. [...] La academia de Lenguas Mayas de Guatemala respeta este sentimiento en su clasificación.*¹⁴

Nosotros pensamos que los cambios que Manuel Pérez le hizo al texto del Rabinal Achí se hicieron con la intención de tomarlo más comprensible en la lengua Achí, pues según Mace: "Lo importante es que para los ensayos los actores hayan usado no la versión de

¹³ Carroll Mace, *Algunos apuntes sobre los bailes de Guatemala y de Rabinal*, Mesoamérica, Núm. 2, p.105.

¹⁴ Nora England, *Autonomía de los idiomas mayas*, Guatemala, 1992, p. 23.

Brasseur, sino la de Pérez, con todas las modificaciones que pueda tener.¹⁵ Aunque hay que tomar en cuenta que muchos de los hombres que participan en el Rabinal Achí son analfabetas.

Hasta hoy prevalece entre nosotros la duda de la existencia de un texto del Rabinal Achí antes de la llegada de Brasseur a Rabinal. Aun así podemos asegurar que la gente del Rabinal contemporáneo no entiende completamente el Quiché en que fue escrito el famoso Baile del Tun, y nos quedaremos con la incógnita que lanza Acuña: Si existió un texto del Rabinal Achí antes de la llegada del abate francés a Guatemala, ¿dónde está?.

Acuña sostiene que para transcribir el texto del baile-drama, Brasseur tuvo que haber conocido la lengua Quiché, pues él mismo decía que iba a Rabinal a aprender el idioma del lugar, incluso tenía una intérprete que le traducía lo que no sabía. Con esto cabe dudar de la capacidad de Brasseur para transcribir un texto de un idioma que desconocía.

A fin de cuentas, Brasseur es el descubridor del Rabinal Achí, y debido a su afán encontró el ahora famoso Baile del Tun, y quién sabe si éste no hubiera desaparecido si no contáramos con la copia del abate de Bourbourg.

Para terminar con este punto, hacemos una síntesis en la cual podemos hablar de la formación del reino Quiché dentro del período postclásico de las culturas mesoamericanas. La gente del Rabinal antiguo formaba parte de dicho reino. Después de la conquista, el poblado de Rabinal fue reubicado en lo que ahora es el valle de Urrán, en Baja Verapaz, Guatemala. Esto se hizo para que los indígenas se olvidaran de sus antiguas creencias profanas.

Por otra parte cabe mencionar la llegada de Charles Brasseur al pueblo de Rabinal en el año de 1855. Allí se enteró de la existencia del Rabinal Achí, lo transcribió de una manera dudosa, lo publicó en Francia en 1862 y mandó dos copias a Rabinal. Hoy día el texto que se utiliza para los ensayos del famoso baile no es el texto de Brasseur, aunque en él se basan los rabinalenses actuales quienes han venido utilizando otra versión desde hace algún tiempo.

¹⁵ Carroll Mace, op. cit., p. 107.

1.2 Argumento

Para realizar el estudio del argumento del Rabinal Achí hemos elegido, por comodidad y porque no encontramos una traducción directa del Quiché al español, la versión de Georges Raynaud, que traduce al español Luis Cardoza y Aragón en una edición hecha por la UNAM.¹⁶

Antes de analizar el argumento del Rabinal Achí hay que hablar sobre el título del baile, ya que para muchos investigadores el nombre que le adjudicó el abate Brasseur es inadecuado. Según Francisco Monterde, quien hace el prólogo de la edición que estamos utilizando, Brasseur le dio ese título al baile por haber encontrado el texto en el poblado de Rabinal; además, agrega, que el título correcto debía ser: El Vencido en Rabinal.

*El título provisorio de esta obra: El varón de Rabinal -que fue el que Brasseur le dio tomando en cuenta sobre todo, el lugar donde se representaba- no es en realidad, el que le corresponde, ya que no es el varón de Rabinal el verdadero protagonista [...]*¹⁷

René Acuña concuerda con Monterde cuando éste dice que el nombre verdadero del Rabinal Achí no es el que le dio Brasseur. Acuña dice que el baile debería llamarse: “[...]Quiché Vinak, tal como los cronistas de las postrimerías del siglo XVII titularon al baile[...].”¹⁸ Anita Pardial, en su libro *Quiché Vinak*¹⁹, también está de acuerdo con lo expuesto por Monterde y Acuña.

Acuña concluye que debido a los vocablos indígenas *xahoh* que quiere decir baile y al de *Lotz Tun* que se usa para hablar de unas varas grandes “trompetas” a las cuales se les da el nombre de *Tun*, el nombre antiguo del Rabinal Achí fue *Lotz Tun*.

Nosotros pensamos que Brasseur se equivocó al llamar así al Rabinal Achí, concordamos con las opiniones que dicen que no se pudo dar ese nombre a un baile donde no aparece en muchas ocasiones el Varón de Rabinal. Quizás el título que sugiere Francisco Monterde, El vencido en Rabinal, sea el más correcto actualmente. Sin embargo la gente del Rabinal contemporáneo lo identifica como el Baile del Tun, y son pocos los que lo conocen como Rabinal Achí.

¹⁶ Monterde, op. cit.

¹⁷ Ibidem., p. XXIII.

¹⁸ Acuña, op. cit., p. 88.

¹⁹ Anita Pardial, *Quiché Vinak*, México, 1991.

Dentro de tantas aseveraciones, se puede decir que el nombre más adecuado para mencionar al Rabinal Achí y a los bailes que se le parecen es el de Baile del Tun. Acuña, dice que Tun se le llamaba al tambor que los antiguos mexicanos conocían como teponaztli, aunque también servía para designar a las trompetas largas que mencionamos hace un momento.

A nuestro modo de ver, Brasseur dió el nombre de Rabinal Achí al texto que encontró más por referencia al lugar en el que se encontraba que por el nombre del texto o del baile mismo. Lo curioso es que no se le haya ocurrido preguntarle a Bartolo Sis, o a alguna de las personas de Rabinal que estaban con él en el momento que transcribió el Rabinal Achí, el nombre del texto que estaba escribiendo.

El argumento del Rabinal Achí comienza cuando el Varón de Rabinal danza alrededor de su enemigo, el Varón de los Quichés. Posteriormente, el hombre de Rabinal sujeta a su adversario con un lazo, y en ese momento comienza el diálogo. Hay que mencionar que los constantes discursos van intercalados con música y danza ejecutadas por los participantes. Los instrumentos que se utilizan hasta la fecha son dos trompetas largas y un tun, tambor de madera, al que Francisco Rodríguez Rouanet, jefe del departamento de cultura de Guatemala en la década de los cincuenta, lo describe de la siguiente manera:

[...]es un tronco hueco de hormigo, cortado de la cara superior en forma de H el cual es golpeado con unos palillos de madera que tienen una esfera de hule en uno de los extremos, el tun produce tres sonidos diferentes. agudo, grave y medio.²⁰

En la actualidad, el tun sigue siendo un tambor de madera, que mide aproximadamente un metro de largo y cincuenta centímetros de ancho. Nosotros tenemos una imagen en la que aparece Esteban Xolop, antiguo encargado del Rabinal Achí, está tocando el tun y una foto del tun que se utilizó en 1998. (Fotos 4 y 8)

Cuando cada uno de los participantes termina de hablar, el otro repite en su totalidad el discurso que su antagonista dijo. Después del baile inicial y de la captura, se dicen los antecedentes del prisionero, dónde nació, el por qué de su conducta, así también los agravios que cometió. A lo largo de toda la representación se narran los hechos deshonrosos que realizó el varón de los Quiché y éste afirmará lo que dicen sus

²⁰ Francisco Rodríguez Rouanet, *Notas sobre una representación actual del Rabinal Achí o baile del tun*, Guatemala Indígena, p. 53.

adversarios. Uno de esos hechos es el secuestro del gobernante de los de Rabinal, el *Jefe Cinco Lluvia*, y será éste quien decida si el prisionero recibirá su castigo o no.

El Varón de Rabinal le informa a su gobernante sobre los disturbios que ocasionó el hombre cautivo. Así nos enteramos nuevamente de los errores que ha cometido el Varón de los Quiché:

*Era ese valiente, ese varón el que imitaba el grito del coyote, el que imitaba el grito del zorro [...] Fue ese valiente, ese varón el que aniquiló a nueve o diez blancos niños, blancos hijos. Fue también ese valiente, ese varón el que asoló dos o tres pueblos [...]*²¹

El jefe *Cinco Lluvia* se alegra de la captura y de la presencia del Varón de los Quiché pues dice que seguramente esta ahí para comer, beber y vestirse, incluso para estrenar los labios de la *Madre de los Verdes Pajaritos*. Dice que posiblemente “ese valiente ha venido para convertirse en yerno del clan [...] Si es sumiso, si es modesto, si se humilla, si humilla su cara, entonces puede entrar.”²²

El varón de Rabinal le dice a su cautivo lo que ha comentado su gobernador, le informa que debe humillarse. Pero el Varón de los Quiché responde que no, que al contrario él preferiría pegarle, “golpear la parte inferior de sus labios, la parte superior de sus labios.”²³

Al decir esto, el Varón de los Quichés se avienta contra el Varón de Rabinal e intenta hacerle algún daño. Sin embargo, se interpone entre ellos *Ixok Mun* quien le dice al cautivo que no mate a su valiente varón. El Varón de los Quichés, niega humillarse seguramente por cuestiones de honor y, aunque se sabe perdido, intenta aún agredir a su adversario. *Ixok Mun*, obviamente por las mismas causas le pide al prisionero que no le haga nada a su señor, el hombre de Rabinal.

El señor de los Quichés es llevado ante el *Jefe Cinco-Lluvia* al cual le dice que no se va a humillar, que por el contrario, prefiere “doblegar su destino”. En ese instante intenta agredir al jefe de los de Rabinal, mientras que *Ixok Mun* nuevamente intercede para que el cautivo no agrede al jefe de Rabinal.

El *Jefe Cinco-Lluvia* le recrimina al Varón de los Quichés su forma de actuar, y le dice que, debido a eso, pagará con su muerte. El varón cautivo cree que es preferible morir a

²¹ Monterde, op. cit., pp. 48-49.

²² Ibidem., p. 52.

²³ Ibidem., p. 63.

humillarse, y así sucede. Antes de morir le pide a sus enemigos que le den de comer, de beber y que le permitan bailar con la *Madre de los Verdes Pajaritos*.

*[...] concédeme tu alimento [...] los doce licores embriagantes, refrescantes, alegres, atrayentes, que se beben antes de dormir, en los bastos muros, en las bastas fortalezas, y también los portentos de tu madre, de tu señora. Las probaré un instante como suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento.*²⁴

El varón de los Quichés come y bebe los manjares de sus enemigos. No obstante, añora la bebida, la comida y la música de su pueblo, pues le dice a sus adversarios que ojalá ellos pudieran probar aquellas delicias que se producen en su tierra. Después de esto, pide bailar con la *Madre de los Verdes Pajaritos* en los cuatro rincones del mundo. Su deseo es cumplido, y ella baila con él. Lo mismo hacen los guerreros águilas y jaguares.

Después del suceso anterior, el cautivo pide permiso para ir “trece veces veinte días, trece veces veinte noches”²⁵ a decir adiós a sus montañas y a sus valles. Curiosamente, el permiso es dado, y podemos pensar que esto se debe a la honorabilidad de los adversarios pues ninguno puede dudar de la palabra del otro. Y aunque es factible que el varón de los Quichés no regrese, cumplidos los doscientos sesenta días vuelve, lamentando el no poder morir en su terruño.

Por último, el hombre cautivo es rodeado por los caballeros águilas y jaguares y es sacrificado. Charles Basseur dice que “se supone que (al cautivo) lo tienden sobre la piedra de los sacrificios para abrirle el pecho mientras todos los presentes bailan en ronda.”²⁶ Carroll Mace sostiene que este tipo de sacrificios es una invención de Basseur, pues seguramente los indios, por temor a los sacerdotes, no mostraban sus representaciones tal y como eran. Igualmente -agrega- el sacrificio por extracción de corazón era poco común en la zona maya, y más bien lo que se efectuaba era una decapitación.

En 1998 logramos seguir la anécdota por las acciones que realizaban los participantes del baile. Oíamos los diálogos y sólo comprendíamos algo cuando alguna acción lo

²⁴ Monterde, op. cit., p. 74.

²⁵ El calendario ritual maya estaba conformado por trece meses de veinte día cada uno, el calendario agrícola constaba de 360 días más cinco días aciagos.

²⁶ Monterde., op. cit., p. 91.

especificaba. El Rabinal Achí era representado en la lengua *Achí* y si no hubiéramos conocido la anécdota difícilmente lo habríamos comprendido. Por ejemplo, el inicio se entiende por que el Varón de los Quichés es amarrado por el de Rabinal. También se entiende cuando el hombre que va a morir pide bailar y baila con la *Madre de los Verdes Pajaritos* y, sobre todo, el final es comprensible por que todos los participantes rodean al Varón de los Quichés, bailan alrededor de él y le ponen sus hachas en su cabeza para simbolizar su muerte. Seguramente pudimos hacer un seguimiento del baile por la referencia que teníamos del texto en español; sin embargo, para una persona que no sabe la lengua *Achí* y que desconoce el baile, seguramente la historia le parece muy confusa.

Julio Ismalej nos decía que José León, actual *holpop* del Rabinal Achí, tenía la intención de representar el baile en castellano, y se mostraba muy ofendido pues el baile perdería toda su esencia prehispánica.

Ambas posiciones son ambiguas pues aunque no creemos que el Rabinal Achí en español pierda toda su esencia, si creemos que se le quita parte de su carácter tradicional. Sin embargo, si el baile se representará en español sería comprendido por más gente y no sólo por aquellos que conocen la historia y la estudian sino también por aquellos que no hablan la lengua *Achí*.

Para finalizar el presente apartado cabe decir que el Rabinal Achí recibe ese nombre porque Basseur se lo dio por la relación que había con respecto al pueblo en el que se encontraba, aunque hoy día, como antiguamente, el baile sigue siendo conocido como Baile del Tun.

El Rabinal Achí cuenta la historia de un guerrero que agrede constantemente a sus enemigos y a la larga es capturado. La representación comienza cuando el Varón de los Quichés es prendido y aunque se le ofrece el perdón si se asocia con sus enemigos, él prefiere morir después de gozar de los obsequios del pueblo adversario. Finalmente, el hombre cautivo va a despedirse de su tierra, pasado un año ritual regresa a morir a manos de sus enemigos.

La temática del Rabinal Achí es compartida por otros bailes que se representaban en la época prehispánica, esto lo sabemos gracias a los cronistas que vinieron a conquistar tierras americanas, y aunque algunos frailes trataron de extinguir estas representaciones por considerarlas malignas, otros la recopilaron y hoy día podemos encontrar algunas relaciones entre el Rabinal Achí y otros bailes prehispánicos, tal como veremos en el siguiente punto.

1.3 Antecedentes

En algún tiempo se pensó que el Rabinal Achí tenía sus antecedentes más cercanos en las guerras de linajes ocurridas en territorio Quiché en los siglos XII y XIII. Esta idea se manejó porque Brasseur así lo decía en las observaciones que hizo del famoso baile en 1862 en su libro *Grammaire de la Langue Quechéé*. De la misma forma, se creía que el Rabinal Achí, a diferencia del Popol Vuh, no tenía ningún rasgo religioso:

[...] la religión no desempeña ningún papel, ni una sola vez se habla de dioses, ninguno de sus nombres se cita. ningún rito, ni la más pequeña señal de ceremonia religiosa ningún sacerdote representa siquiera un papel mundo.²⁷

Sin embargo, ambas ideas han sido puestas en duda. Sobre todo la que sostiene que el también llamado Baile del Tun no contiene rasgos religiosos. Anita Pardial cree que este baile tiene más características religiosas que históricas:

[...]La mayor parte de la crítica sobre el llamado Rabinal Achí lo ha considerado tradicionalmente como un drama histórico [...] Pero en estudios recientes se ha considerado la posibilidad de que el drama sea más una representación ritual que un asunto histórico.²⁸

Pardial parece no estar equivocada, pues el hecho de encontrar un sacrificio en una representación y otras características que analizaremos más adelante, indica que hay una relación entre el hombre y el cosmos. El Rabinal Achí contiene muchos elementos rituales y clasifica pocas fechas, obsesión de los mayas; de ahí que nosotros, al igual que Pardial, dudemos que dicho baile narre un hecho histórico. Aunque seguramente algo de su historia y de sus costumbres debe conservar.

René Acuña, dice que aunque pocos han dudado de la historicidad del Rabinal Achí, últimamente se ha comenzado a pensar que es una representación ritual relacionada con la fertilidad.

[...]lo que se ha admitido hasta ahora como axioma es que el Rabinal Achí es en esencia un baile-drama de carácter folklórico, cuyo contenido nadie ha

²⁷ Monterde, op. cit., p. 137.

²⁸ Pardial, op. cit., pp. 92-93.

vacilado en calificar de histórico. Es sólo recientemente que se ha llegado a insinuar la idea de que se trata, más bien, de una pieza ritual relacionada, según algunos, con la fertilidad y el agua y, según otros, con las fiestas que en México los aztecas llamaban de Tlacaxipehualiztli.²⁹

Con la representación que vimos en 1998, constatamos que el Rabinal Achí es un baile ritual, debido a todas las actividades que encierran su presentación. Y aunque no sabemos a ciencia cierta si es histórico, estamos seguros de su ritualidad. Víctor C. Magno, estudioso de la Universidad Nacional de Cuyo Argentina, dice que el baile del Rabinal Achí es una representación sagrada y que conservó dicha sacralidad hasta muchos años después de la conquista. Seguramente es cierto, pues hoy día se siguen realizando algunas ceremonias que posiblemente se realizaban en la época prehispánica.

El Rabinal Achí se asienta claramente sobre un esquema ritual, esquema que, en la conquista, probablemente no habría todavía abandonado. Es más, es posible que la funcionalidad litúrgica de esta obra, que sin duda constituyó un ritual, persistiera en su prístina pureza durante aún varios siglos más [...].³⁰

Al igual que Magno, nosotros creemos que la ritualidad en el Rabinal Achí esta implícita, aunque Brasseur no lo hace notar de una manera clara; aun así, los elementos están ahí y van desde las ceremonias que realizan los participantes de la representación del Rabinal Achí, hasta el texto mismo. Magno dice que el Rabinal Achí, en su totalidad, es un texto sacro. Basta ver la devoción que se tiene por las máscaras, por los utensilios y por el espacio donde se lleva a cabo la representación. El mismo José León Coloch dice que ellos dedican el baile al corazón del cielo y al corazón de la tierra.

En el siguiente apartado analizaremos la relación del Rabinal Achí con otros bailes que le son afines. Por el momento sólo nos queda decir que este baile formó parte de una tradición que nació y se desarrolló en Mesoamérica. Después de la llegada de los españoles, muchos de los bailes indígenas fueron prohibidos por la inquisición, al parecerle que dichas representaciones hacían que los indios recordaran sus antiguas creencias pues, según recopilaciones de Ernesto Chinchilla, los antiguos bailes eran "[...]

²⁹ Acuña, op. cit., pp. 77-78.

³⁰ Víctor C. Magno, *Análisis preliminar de los elementos dramáticos-rituales del Rabinal Achí*, Argentina, 1969, 1970, p. 181.

cosa mala y supersticiosa y recordativa de los inicuos y perversos sacrificios con que los de su gentilidad veneraban al demonio”³¹

El Rabinal Achí se parecía a algunos de los bailes que llegaron a ver los conquistadores. Estos bailes son: *El Oxtun*, *El Tun Teleche*, *El Loj Tun*, y otros que estudiaremos a continuación. Así terminaremos de constatar que el también llamado Baile del Tun es una de las tantas representaciones que hacían los antiguos pueblos prehispánicos para celebrar a sus dioses.

³¹ Ernesto Chinchilla Aguilar, *La Inquisición en Guatemala*, Guatemala, 1959, p. 287.

1.4 Características Principales .

Si tratamos de establecer las características del Rabinal Achí a partir de lo que de él se dice, quizás no lleguemos muy lejos por la escasa información que hay sobre el tema. Sin embargo, podemos citar algunas crónicas de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, las cuales hablan de algunas representaciones, fiestas, cantos y bailes que, según los estudiosos, se parecen mucho al baile-drama. En el presente punto estudiaremos algunas representaciones rituales que se hacían en Yucatán, en Centroamérica y en el centro de México, lugar donde estuvo ubicada la gran Tenochtitlan. Este apartado estará dividido en aquellas representaciones que tenían algunas características similares al baile que estamos estudiando; ya sea en la danza que se ejecutaba, en la muerte del hombre que era sacrificado y en su condición de cautivo. También estudiaremos aquellas fiestas que llevaban el nombre del Baile del Tun y que eran casi idénticas al Rabinal Achí.

Todos sabemos que en la época colonial muchas de las fiestas y representaciones prehispánicas fueron prohibidas por los sacerdotes. Con todo esto, siguieron presentándose clandestinamente, o con cierta complicidad de algunos curas, los cuales por miedo a ser regañados no hablaban de esas representaciones que presenciaban.

A pesar de todas las prohibiciones que había, podemos hacer un seguimiento de lo que personas como Fray Francisco Ximénez, y Francisco Fuentes y Guzmán, llamaban el Baile del Tun. Igualmente, trataremos de encontrar rasgos en común entre estos bailes, para así describir sus características generales y compararlas con el Rabinal Achí.

1.4.1 Bailes que tienen alguna relación con el Rabinal Achí

Empezaremos hablando de Fray Diego de Landa, quien nos dice que los habitantes de Yucatán hacían una fiesta en la que sacrificaban a un esclavo danzando alrededor de él con flechas y arcos. El esclavo se encontraba desnudo y amarrado, y mientras se efectuaba el baile, un sacerdote lo mataba y su sangre era dada a la imagen del dios al que estaba dedicada la festividad.

[...] llegado el día juntábanse en el patio del templo y si había (esclavo) era sacrificado a saetazos, desnudábanle en cueros y untábanle el cuerpo de azul (poniéndole) una corona en la cabeza, después de echado al demonio, hacia la gente un solemne baile con él, todos con flechas y arcos alrededor

del palo y bailando subían en él, y atábanle siempre bailando, subía el sacerdote [...] y con una flecha le hería y [...] (le) sacaba sangre y bajábase y untaba con ella los rostros del demonio; y haciendo cierta señal a los bailadores, ellos, como bailando, pasaban de prisa, y por orden le comenzaban a flechar el corazón el cual tenía señalado una señal blanca; y de ésta manera poníanle al punto pechos como un erizo de flecha.³²

Las características que integran este baile son: un esclavo que es amarrado y pintado de azul en un palo, así también, el sacrificio efectuado por un sacerdote y "el flechamiento" realizado por la gente de pueblo que participaba en dicho baile.

Parecida a la fiesta anterior era otra que se celebraba en la gran *Tenochtitlan*, y que llevaba por nombre *Tlacaxipehualiztli* que, según Fray Bernardino de Sahagún, era una fiesta que se hacía en honor a *Xipe Tótec*, nuestro dios el desollado.

En la descripción que Sahagún hace de la fiesta de *Tlacaxipehualiztli*, dice que los guerreros aztecas peleaban con los cautivos que capturaban en las guerras. Estos prisioneros eran atados y así peleaban contra ellos dos guerreros águilas y dos guerreros tigres. La pelea era uno contra uno, y mientras combatían, los guerreros bailaban, y cuando el guerrero cautivo moría se hacía una procesión en la que cada uno de los sacerdotes representaba a un dios.

*Peleaban contra ellos cuatro, los dos vestidos como tigres, y los otros dos como águilas, y antes de que comenzasen a pelear levantaban la rodela, y la espada hacía el sol, luego principiaban a pelear uno contra uno [...] en esta pelea iban bailando y haciendo mucho meneo los cuatro. Cuando iban a acuchillar a los ya dichos hacían una procesión muy solemne, de esta manera salían de lo alto del Cu, que se llamaba tópic, muchos sacerdotes aderezados con ornamentos que cada uno representaba a uno de los dioses [...]*³³

A diferencia de lo que nos cuenta Landa, aquí observamos a un cautivo de guerra, no a un esclavo. También se nos muestra a un grupo de guerreros que se enfrentan al hombre capturado, el cual al igual que el hombre del que habla Landa, está amarrado. La representación que narra Sahagún tiene un parecido más concreto al Rabinal Achí, a

³² Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, 1982, p. 50.

³³ Fray Bernardino de Sahagún, *historia general de las cosas de la Nueva España*, México, 1979, pp. 100-104.

pesar de la distancia que hay entre el área Quiché con respecto al altiplano central, pues como ya sabemos, en el Rabinal Achí también se habla de un prisionero que baila y se enfrenta a sus enemigos. Otra característica similar es la utilización de instrumentos como flautas, trompetas y caracoles que comenzaban a tocar antes de sacrificar al hombre capturado, al cual lo mataba un guerrero importante llamado *Yoallaoa*. Después de esto, dice Sahagún, venía otro cautivo al que daban de beber pulque en una jícara que era ofrecida a los cuatro puntos cardinales.

Estando todos sentados venía uno de los que tenían cautivo hasta la piedra donde lo habrían de acuchillar, allí le daban de beber vino de tierra o pulque y como el cautivo recibía la jícara del pulque alzábala contra el occidente, contra el medio día, como ofreciéndola a los cuatro puntos del mundo, luego bebía [...]»³⁴

Lo anterior lo podemos relacionar con los puntos cardinales que menciona el varón de los Quichés, a partir los cuales se concebía el mundo prehispánico. En el Rabinal Achí el varón cautivo también consagra hacia los cuatro puntos cardinales la bebida que va a tomar. Se piensa que dicha bebida tenía la finalidad de evitar que el prisionero estuviera consciente de su situación. Aun así, era casi imposible, pues el mismo Sahagún nos dice que había guerreros cautivos que eran muy valientes y derrotaban a los cuatro enemigos con los que luchaban. Cuando esto sucedía, llegaba un quinto guerrero que era ambidiestro, a quien el cautivo no podía vencer pues peleaba con las dos manos.

Finalmente, después de haberle sacado el corazón, lo despedazaban y lo repartían para comérselo. Incluso al cautivo se le quitaba la piel y un guerrero se la ponía y andaba así varios días. “Después de haberle sacado el corazón, y después de haber echado la sangre en una jícara [...] le despedazaban y le repartían para comer. Antes que hiciesen pedazos a los cautivos los desollaban y otros vestían sus pellejos[...]]³⁵

Hemos citado la fiesta de *Tlacaxipehualiztli*, por el parecido que autores como Ángel María Garibay, uno de los grandes estudiosos de las culturas prehispánicas, y Anita Pardiá, encuentran entre dicha fiesta y el Rabinal Achí. Nosotros pensamos que la diferencia más grande radica en el texto, pues Sahagún nunca menciona que en la fiesta de *Tlacaxipehualiztli* hubiera algún discurso dicho por los participantes. En lo que sí se

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

parecen es en el baile y en la muerte del guerrero prisionero, quien baila con los guerreros águilas y tigres.

Hablaremos ahora de *La Canción del Arquero Flechador*, que para Pardial y Garibay tiene que ver con un rito gladiatorio, ceremonia en la que un cautivo de guerra muere en una danza a manos de sus enemigos. Esta danza es muy parecida a la fiesta de *Tlacaxipehualiztli* y al Rabinal Achí. *La canción del Arquero Flechador* fue descubierta y dada a conocer por Alfredo Barrera Vázquez, quien nos dice que la canción formaba parte de algunos escritos encontrados posiblemente en el siglo XVIII, los cuales fueron copiados de otros más antiguos. Estos documentos tienen cierta influencia cristiana. Sin embargo, aún conservan muchas características indígenas. A diferencia del Rabinal Achí, en donde hablan varias personas, aquí sólo habla un guerrero, quien dice lo que hay que hacer para cazar a un enemigo.

*Espiador, espiador de los árboles
A uno, a dos,
Vamos a cazar a orilla de la arboleda,
En danza ligera hasta tres [...]**³⁶

En esta primera parte sólo se nos habla del "espiador" que debe ir a cazar a su presa. A continuación se nos dice cómo debe ser esa danza y cómo se debe herir a su adversario.

*Da tres ligeras vueltas
Alrededor de la columna pétrea pintada,
Aquella donde esta atado aquel viril
Muchacho, impoluto, virgen hombre.
Da la primera; a la segunda
Coge tu arco, ponle su dardo
Apúntale al pecho [...]
A la segunda vuelta que des a esa
Columna pétrea azul, segunda vuelta
Que dieres, fléchaló otra vez.
Eso habrás de hacerlo sin
Dejar de danzar, porque*

* Alfredo Barrera Vázquez, *Canción del arquero flechador*, México, 1944.

*Así lo hacen los buenos
Escuderos peleadores hombres que
Se encogen para dar gusto
A los ojos del señor.³⁷*

La canción del arquero flechador, nos muestra las instrucciones que debe seguir aquel hombre que aspire a ser un buen guerrero. Podemos ver que tanto la danza como el "flechamiento" del cual habla Landa están estrechamente relacionados, sobre todo por los pasos dancísticos que hay que realizar para atacar al hombre que va a morir.

Barrera Vázquez señala que el "madero enhiesto y labrado" que aparece en *La canción del Arquero Flechador* es muy parecido a la "columna de piedra" que cita Diego de Landa en la fiesta que mencionamos en párrafos anteriores. Ambas fiestas se parecen en el uso del color azul de la piedra, la madera; e incluso en el sacrificio que se le hacía al hombre que moría. La diferencia que hay entre esta danza y las otras representaciones que hemos citado, radica en que aquí se nos describen los movimientos que debe de realizar el guerrero "espiador".

1.4.2 Los Bailes del Tun

Entre las fuentes más precisas en las que ya se menciona El Baile del Tun como una representación fueron: Francisco Fuentes y Guzmán, quien en su obra *Recordación Florida* menciona un baile llamado *Oxtum*. También hablaremos de quien fuera arzobispo de la ciudad de Guatemala, Pedro Cortés Larraz. Él, al igual que Fuentes y Guzmán, asegura que debían prohibirse los Bailes del Tun. Por último, Fray Francisco Ximénez menciona de una manera muy general la anécdota del Baile del Tun, el cual, como ya se ha dicho, se parece mucho al Rabinal Achí.

Fuentes y Guzmán comenta que en el *Oxtum* utilizaban unas trompetas largas y negras, y dice que los hombres que bailaban en esa danza hacían ciertas ceremonias para llevar a cabo sus creencias "demoniacas", por eso sostiene que no se debe permitir que los indígenas realicen ese baile.

³⁷ Idem.

*[...] y más si es para danzar el baile del Oxtun, en las que intervienen las trompetas largas; de maderas negras [...] (pues) en este mitote o baile, invocan al demonio con semejante trompetas [...] y hacen cosas, y entre ellas es, que los indios danzan con trajes y figuras del demonio, se preparan supersticiosamente, con cierto ayuno y ceremonias de no juntarse con sus mujeres, estar silenciosos algunos días de los prevencionales a la fiesta; y de esto no pueden negarse [...]*³⁸

Los conquistadores tenían muchos prejuicios con respecto a las creencias de los indios, pues éstos mostraban la gran religiosidad y respeto hacia bailes como el *Oxtun*. Hay que notar la mención de las trompetas negras que debieron parecerse a las que se utilizaban en el Rabinal Achí. Fuentes y Guzmán comenta que los vestuarios de los indígenas eran representaciones del diablo. Desafortunadamente no los describe, pero sí dice que tenían “ricas y preciosas plumas, variedad de monedas y chalchigüites [...]”.³⁹

El *Oxtun*, al igual que otros bailes, fue mal visto por los sacerdotes españoles, y también fue prohibido por la inquisición de Guatemala por parecerle que iba en contra de los preceptos de la Iglesia. En un documento que se publicó en 1624 se mencionan algunas características del Baile del Tun.

*[...] En la lengua queché, llaman Teleche; y en esta lengua sotohil de este pueblo se llama Loj-tun era muy justa cosa que se prohibiese y quitase, por cuanto todo él era representación de un indio que, habido en guerra, sacrificaban y ofrecían los antiguos al demonio, como lo manifiesta y dice el mismo indio, atado a un bramadero, y los que lo embisten para le quitar la vida en cuatro figuras, que dicen eran de sus nahuales: un tigre, un águila, un león y otro animal que no se acuerda; y las demás ceremonias y alaridos del dicho baile, movidos a un son horrisono y triste, que hacen unas trompetas largas y retorcidas a manera de sacabuches, que causa temor el oírlos.*⁴⁰

Este texto fue dado a conocer por Pedro de Luna, notario del Santo Oficio de la Inquisición en el pueblo de San Bartolomé Mazatenango, costa de Suchitepéquez, en la provincia de Zapotitlán, el veinte de enero de 1624.

³⁸ Francisco Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida*, Guatemala, 1932-1933, pp. 20-21.

³⁹ *Ibidem.*, p. 212.

⁴⁰ Chinchilla, *op. cit.*, p. 290.

Los nombres de los diferentes bailes que aparecen en dicho texto, pueden ser sinónimos del Rabinal Achí. La anécdota es idéntica a este baile y las características que se mencionan también; sobre todo las trompetas y la música que tiene un sonido muy triste. Los nahuales que se nombran seguramente eran el guerrero águila y el guerrero jaguar que aparecen en el Rabinal Achí.

Pedro Cortés Larraz también dice que el baile del Tun estaba prohibido en gran parte de Guatemala. Él conocía el baile con el nombre de *Lox-tum* y *Trompetas-tum*. Los dos estaban prohibidos, según Larraz, por los temas diabólicos que trataban y por las ceremonias que se realizaban en su preparación.

Los abusos intolerables de este baile (El tum-tum) era ayunar en los días (en que) los ensayaban; no llegar a sus mujeres en los mismos días; poner velas encendidas ante el palo llamado tum; llevarlo a la iglesia y colocarlo sobre el ara del altar.⁴¹

Tanto Fuentes y Guzmán como Cortés Larraz mencionan y se quejan de las ceremonias que los indígenas hacían para realizar sus bailes. Para ellos eso era lo más importante, quizás porque era ahí donde se manifestaban de una forma más patente las creencias antiguas de los indios.

Fray Francisco Ximénez, en su *Historia de la provincia de San Vicente y Guatemala*, también habla de la anécdota del Baile del Tun. Dice que había un rey Quiché llamado *Vaxaquicam* y *Quicab*, que significa ocho mecates. Según Ximénez a este rey todavía lo recordaban por ser muy valiente, en un baile llamado *Quiché-Vinac*, que quiere decir "El señor del Quiché."

Ximénez comenta que había un brujo que se la pasaba molestando al rey *Quicab*, quien mandó traer a sus brujos para que atraparan a su agresor; después de algún tiempo lo capturó un brujo que lo persiguió de cerro en cerro. El hombre capturado fue llevado ante el rey, el cual realizó un baile para festejar la captura de su enemigo. *Quiché Vinac* es herido por los guerreros águilas, tigres y leones que sirven al rey vencedor.

[...] Lo hubo de aprehender con mucho cuidado, porque los cordeles con que lo ataba los quebraba; y llegando a la presencia del rey le hizo su acatamiento y le dijo el rey que si él era el que daba gritos en la noche, y

⁴¹ Pedro Cortés, *Descripción geográfico-moral de la diócesis de Guatemala*, Guatemala, pp. 260-261.

*díjole que sí, díjole: pues ahora verás que fiesta hacemos contigo. Y juntándose los señores se formó un baile para celebrar la presa de aquel grupo y transformándose en águilas, leones y tigres, bailaban todos arañando al pobre indio [...]*⁴²

A diferencia de los bailes que ya se citaron, aquí no hay un guerrero sino un brujo que ofende a un rey. Sin embargo, otra vez, aparecen los guerreros águilas y leones de los que habla Cortés y Larraz., y al igual que en las otras representaciones, los vencedores bailan alrededor del hombre prisionero.

En todos los bailes que se han citado hay ciertas características comunes. Más adelante se estudiarán las similitudes que tienen esos bailes con el Rabinai Achí, y así se intentará dar una idea de lo que fue dicho baile antes de 1855, año en que lo descubrió Brasseur.

Las constantes coincidencias que aparecen en estos bailes son: la abstinencia sexual, los preparativos ceremoniales que realizan los indígenas, los instrumentos musicales que se usaban en las fiestas, de los cuales cabe destacar las trompetas largas de madera, el *tun o teponaztli* y las flautas.

Se puede suponer que a lo largo de Mesoamérica existían representaciones con características similares, sobre todo la muerte de un esclavo, un prisionero de guerra o un enemigo que era sacrificado en un baile que ejecutaban sus enemigos: los guerreros águilas, tigres, y leones. En algunos casos, los cautivos estaban amarrados mientras luchaban y se defendían.

Los elementos individuales que no son afines a todas las representaciones son: el madero enhiesto, el color azul, la bebida que se da al prisionero, la referencia a los cuatro puntos cardinales, el flechamiento que se hacía del hombre que iba a morir, el desollamiento del sacrificado, los pasos que había que dar en la danza, etcétera. De cualquier modo los elementos más importantes son los que se mencionaron anteriormente.

En el capítulo tercero se hablará de la majestuosidad con la que se vestían las personas que participaban en un baile, sobre todo aquellas que iban a ser sacrificadas, pues como lo dice Sahagún: el hombre que moría representaba al dios al cual se sacrificaba. Para adornar al hombre que iba a perecer usaban gran cantidad de pluma y color azul que era utilizado para pintar la piedra o la madera en la que estaba amarrado el

⁴² Fray Francisco Ximénez, *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, p. 78.

prisionero. Según Mace, los hombres que mataban al cautivo: “[...] llevaban armazones, placas y canastas. Esto parece haber sido una indumentaria tradicional, lo digo por el hecho de que han sobrevivido otros bailes que también usan placas, armazones y canastas”.⁴³

El lugar donde se representaban los bailes y las fiestas pudieron haber sido los momoztlis citados por Bernardino de Sahagún, en lo cuales se hacían las representaciones. También pudieron realizarse en lugares abiertos o cerrados tal y como lo dice el Maestro Armando Gacía,

*[...] el manejo que los pueblos prehispánicos hicieron de sus espacios no sólo se halla limitado a su aspecto masivo, sino que también existen evidencias de espacios ocultos, sacros e íntimos para uso exclusivo de iniciación y culto de la casta sacerdotal.*⁴⁴

El espacio siempre representó la tierra y en cualquier lugar que se realizaban los bailes, siempre se estaba en constante relación con la naturaleza. Cabe recordar que después de la conquista los bailes indígenas se siguieron representando en lugares apartados.

Mace dice que hay un gran parecido en bailes como el *Tun Teleche*, el *Oxmun*, y el Rabinal Achí pues, según él, los vencedores siempre son hombres que representan águilas y jaguares. Él mismo sostiene que en ninguna de las representaciones del Baile del Tun se dice cómo muere el hombre sacrificado, no se sabe cómo se realizaba el sacrificio. Nosotros sólo tenemos la descripción de Sahagún quien dice que en la fiesta de Tlacaxipehualiztli el hombre que muere es ejecutado por extracción de corazón.

El Rabinal Achí debió parecerse mucho a algunas fiestas prehispánicas, sobre todo a aquellas que están relacionadas con el Baile del Tun. Como no existe suficiente información de lo que fue dicho baile antes ni después de la llegada de los españoles, creemos, por la coincidencias que hay en la anécdota, que el Rabinal Achí era casi idéntico a los bailes que mencionan los conquistadores en la época colonial. Además de estas similitudes, es importante la ritualidad que había en todas esas representaciones y que todavía se conserva además de los instrumentos que aún se seguían utilizando en 1998.

⁴³ Mace, *Algunos apuntes...*, p. 95.

⁴⁴ Armando García, *Los espacios escénico de Tikal*, Cuadernos de arquitectura mexicana, 1985, p75.

Las características que no son afines entre el Rabinal Achí y otros bailes son: la columna de piedra de la cual habla Diego de Landa y el madero enhiesto al que se refiere la *Canción del Arquero Flechador*. Tampoco se le parecen las distintas formas en que morían los hombres que eran ejecutados y que podían ser por sacrificio de flechamiento, por desollamiento, y hasta por decapitación, aunque cabe decir que en todas las representaciones se bailaban alrededor del hombre que era sacrificado.

En bailes como el *Oxtun* y en el Rabinal Achí se usaban máscaras que como lo dicen Brasseur y Fuentes eran consideradas como sagradas. En cuanto a éstas, como las armas, las flechas, las hachas, y los utensilios que en general se utilizaban, podemos decir que variaban según el lugar y las características propias de cada baile. Así tenemos, por ejemplo, que en el baile que mencionan Landa y Barrera Vázquez, se usaban flechas. En el baile que cita Sahagún se habla de una jícara en la que el prisionero tomaba pulque; en el baile que cita Ximénez se menciona a unos cordones con los que es atado el brujo enemigo; y en el Rabinal Achí podemos hablar de unas pequeñas hachas que aún se siguen utilizando.

Si bien el Rabinal Achí tenía cualidades parecidas a las de otros bailes, también tenía otras cualidades que lo diferenciaban y que no se mencionan por falta de información. Mace dice que el Rabinal Achí formaba parte de toda una serie de representaciones que se hacían en muchos lugares de Mesoamérica.

[...] con tanto parecido en la música, trama [...] diálogo y desenlace que nos hace pensar que hubo un tiempo en que (el Rabinal Achí y otros bailes y fiestas) formaban parte de un ciclo que se representaba en varias comunidades.⁴⁵

René Acuña dice que en los pueblos guatemaltecos donde se representaba el baile del tun, eran: San Francisco Zapotitlán, Samayac, San Bernardino Suchitepéquez, San Juan Nahualapa, San Bartolomé Mazatenango, entre otros. Todos estos lugares se encuentran en lo que ahora es Guatemala, de ahí que pensemos que es cierta la aseveración de Mace cuando dice que el Baile del Tun, formaba parte de toda una serie de festejos que se hacían antiguamente.

Sin embargo, no se sabe si el baile tiene sus orígenes en Centroamérica o en otro lugar del continente. Acuña sostiene que es poco probable que dicho baile se extendiera en

⁴⁵ Mace, op. cit., p. 92.

Guatemala antes de 1440, año en que supuestamente los bailes del sacrificio se comienzan a realizar en México. Acuña dice que el texto del Rabinal Achí debió de ser de los primeros que hubo en el lugar. Lo que es verdad es que tanto en el centro de México como en Centroamérica hubo bailes que tenían algunas similitudes.

Ahora se sabe que cada pueblo tenía sus costumbres muy particulares y recibía influencia de otros lados. La característica más patente en los bailes de Guatemala es el nombre que recibían, y la constante más afín que hay entre todos los bailes es la muerte del guerrero o esclavo sacrificado. El Rabinal Achí seguramente formó parte de toda esa tradición prehispánica que se conservó clandestinamente muchos años después de la conquista, y quizás hasta este siglo. El Rabinal Achí conservó durante todo ese tiempo gran parte de sus características, las cuales se analizaron a partir del estudio de otros bailes y ceremonias que se le parecían en la anécdota y en su representación. A continuación, veremos las características que aún tenía dicho baile en el año de 1998.

1.5 El Rabinal Achí en 1998

Los documentos más completos que tenemos de lo que ha sido el Rabinal Achí son: el artículo de Francisco Rodríguez Rouanet titulado *Notas sobre una representación actual del Rabinal Achí o baile del Tun*; y el artículo de Carroll Mace que tiene como nombre *Nueva y más reciente información sobre los bailes-drama de Rabinal y del descubrimiento del Rabinal Achí*. Además de hablar de una manera general del Rabinal Achí, estos artículos son la única información que se tiene sobre lo que ha sido el baile que estamos estudiando y que complementaran la información que se recolectó en 1998. En ese año pudimos grabar la representación, así como también entrevistar al encargado del Baile, José León Coloch, y al Profesor Julio Ismalej.

La actividades que se llevan a cabo antes de representar el Rabinal Achí se deben, según Rouanet, a la creencias de los participantes, pues deben de hacer varios ritos para que no les suceda nada malo.

[...] tienen que practicar una serie de ritos que, cuando no se observan a plenitud, pueden causarles desgracias personales. En la mayor parte de tales ritos participa un anciano rezador 'principal' retirado de los servicios religiosos y municipales, a quien llaman 'abogado' y que sirve como mediador ante lo sobrenatural, por medio de oraciones y 'costumbres'.⁴⁶

Julio Ismalej comentaba en una entrevista que cuando se le iba a pedir el favor a la persona que sería el abogado, se le llevaba un "octavo" (aguardiente) unos panes y unos billetes. A todo esto se le llamaba "funda de servilleta"⁴⁷. Con estos regalos era casi seguro que la persona que era elegida para ser el "principal" aceptara la responsabilidad. Es obvio que no cualquier persona puede ser abogado, pues sólo lo son aquellos hombres que han dejado los servicios religiosos y municipales.

Rouanet dice que antes de llevar a cabo la representación de Rabinal Achí hay que ir a rezar a los cerros: *Cakyuj, Canbá, Sajtijel, Chuaximbajá y Quisintún*. Igualmente dice que se debe pedir y ofrecer oraciones a la iglesia parroquial y al Calvario (iglesia más pequeña que se encuentra a un costado del panteón del pueblo). En 1998 pudimos ver que, antes

⁴⁶ Rodríguez Rouanet, op. cit., p. 46.

⁴⁷ Esta fue una de las entrevistas que nos dio Julio Ismalej. Todas fueron muy informales, por eso no las ponemos dentro de la investigación. Sólo cabe mencionar que ni él ni José León pusieron excusas para hablar sobre el Rabinal Achí

y después de cada representación, los participantes decían algunas oraciones en su idioma y realizan una serie de ritos para poder llevar a cabo la representación sin ningún inconveniente.

Tanto a las iglesias como a los montes (los participantes) van acompañados del 'abogado' y llevan para hacer la 'costumbre' velas, chocolates, pan, incienso, pom, aguardiente, etcétera. Al llegar al lugar destinado, el abogado pulveriza todo, luego lo quema y deja que se consuma en la 'santa tierra'. El objeto de estas 'costumbres' es pedir permiso al 'rajawal', 'espíritu del cerro' o 'dueño del cerro', así como a las almas de los difuntos, para que les permita llevar a cabo el baile.⁴⁸

Antes, durante y después de la representación se realizan una serie de ceremonias religiosas para que todo salga bien. Rouanet y Mace concuerdan al decir que un día antes de la representación los participantes (excepto la princesa) y el abogado, acuden a la iglesia del calvario y a la parroquia principal a quemar "velas, incienso o pom". La princesa no asiste porque, según Julio Ismalej, la niña que participa en el baile aún no ha tenido relaciones sexuales, es alguien que aún no ha pecado.

Mace también nos dice que hasta las máscaras son consagradas por los participantes; les rezan, las ponen en la puerta de la iglesia y les echan aguardiente.

[...] colocan sus máscaras contra las puertas, encienden candelas, y rezan para que nada malo les suceda durante o después de la representación. Repiten las mismas oraciones en la capilla del cementerio, y luego pasan la noche en la casa de Xolop. Dan una función hasta tarde de la noche, llamada cosonic, asisten a misa a la mañana siguiente con sus disfraces y máscaras y entonces comienza una serie de funciones que dura todo el día.⁴⁹

En 1998 se seguían realizando todas las actividades mencionadas por Mace y Rouanet. Incluso Amaya Clunes, investigadora de la Universidad de Quebec, nos proporcionó una fotografía donde se están consagrando las máscaras (Foto. 5). Los participantes siguen yendo a rezar a los cerros y a la iglesia, también se siguen quemando velas e incienso. Es

⁴⁸ Rodríguez Rouanet, op. cit., p. 46-47.

⁴⁹ Mace, *Nueva y más reciente información sobre los bailes-drama de Rabinal*, Guatemala, 1967, p. 27.

tanta la devoción de la gente que participa en el baile que cuando se les invitó a representarlo en la ciudad de Guatemala en 1955 no querían asistir por temor a ser castigados, pues sólo tenían veinte días para hacer los preparativos y la costumbre dice que al menos se necesitan treinta días. Finalmente, por medio del abogado consiguieron permiso, aunque tuvieron que abstenerse sexualmente durante sesenta días, durante y después de la representación. Seguramente algo similar pasó en agosto de 1997 cuando tuvieron que preparar la representación para que la grabara el programa de televisión *Sábado Gigante* de "Don Francisco", programa semanal que pasa en varios países de Latinoamérica.

A pesar de todas las precauciones que se toman para que no les suceda nada a los participantes del baile, no han faltado incidentes ocurridos a varios hombres por desobedecer las instrucciones que se deben seguir con el Rabinal Achí. Rouanet comenta que Esteban Xolop, hombre que fue encargado del baile durante mucho tiempo, decía que había personas que fueron castigadas por no seguir las reglas establecidas con respecto a las acciones y al comportamiento que se deben tener para representar el baile. Xolop le contó que su tío enloqueció por desobedecer las reglas que hay que seguir para realizar el baile.

[...] por contravenir a la norma de rezar en todos los lugares estipulados, enloqueció, pues primero veía a la Siguanaba, después a un hombre (Quiché o Rabinal) y a dos mujeres (La princesa y Muy) hasta que por consejo del abogado y sus compañeros completó los rezos y se curó [...] otro caso es el de Juan Cojón, quien representaba al cargador de tigre, y que por no cumplir todos los requisitos le dio un dolor muy fuerte en el pecho en la misma forma como se cruzaba la banda para sostener el escudo, hasta que lo curó un zahori. Aún vive, pero no actúa, porque le da miedo.⁵⁰

Muchas personas temen que les suceda algo malo si no hacen lo que se les pide para que el Rabinal Achí salga bien. El mismo Xolop le contó a Rouanet que un hombre murió por emborracharse en la representación del baile.

[...] se emborrachó durante el baile y desapareció en el curso de la noche; al día siguiente lo encontraron dormido en el monte y sus compañeros

⁵⁰ Rodríguez Rouanet, op. cit., p. 56.

mandaron a decir una misa en el lugar, porque decían que se lo estaba ganando 'el malo', casualmente murió poco después, y todos creen que fue porque estando borracho no guardó la abstinencia sexual.⁵¹

En algunas de las representaciones de 1998 los participantes bebían alcohol durante la escenificación del baile, seguramente para aguantar tanto tiempo en movimiento, pues como ya veremos más adelante, a veces son las diez de la noche y aún siguen bailando. Además, hemos de pensar que si los participantes toman y bailan y no les sucede nada, es por que han cumplido los pasos que deben de seguir para que no les pase ninguna desgracia, o porque el vino también forma parte del rito.

Carroll Mace comenta que los participantes del Rabinal Achí le hablaron de un hombre que "perdió el juicio" por no ir a rezar a los cerros que tienen estipulados; igualmente, le dijeron que "Otro hombre se quedó con el brazo paralizado porque hizo una copia del Rabinal Achí sin pedir permiso al libro."⁵²

Muchos de los miedos que se le tienen al baile son creados para contrarrestar la ambición que algunas personas tienen hacia los textos antiguos. Julio Ismalej decía en 1998 que José León en un tiempo quiso vender a un extranjero el texto que le dejó Esteban Xolop. Así, muchos bailes tienen, además de un valor emocional o sentimental para las personas que son encargadas, un valor económico. De ahí que sus propietarios sean muy recelosos con esas pertenencias que además tienen un significado especial para ellos.

Sin embargo, hay muchas cosas que no se explican en cuanto a la muerte de los participantes del Rabinal Achí. En 1998 el señor Pedro Rosales, quien desempeñaba el papel del Rabinal Achí, murió días antes de que comenzaran las representaciones del Baile del Tun. Quizás nada tenga que ver con la desobediencia para con el baile ya que, según Ismalej, el hombre muerto fue asesinado por gente desconocida y no se sabe que haya sido por alguna causa especial; sólo se decía que todo se debía a la violencia que siempre ha existido en Guatemala.

Las coincidencias son tantas que Bartolo Sis, encargado del baile cuando llegó Brasseur a Rabinal, murió meses después de la representación que se hizo para el abate en 1856. Según Acuña, el viejo *holpop* ya estaba enfermo, pero es curioso que haya muerto después de la representación y la transcripción del Rabinal Achí en aquel año.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 46.

⁵² Mace, *Nueva y más reciente información...*, p. 27.

Después de que Brasseur dejó Rabinal, no se sabe cuando más se representó el baile, pero Rouanet nos dice que en 1955 el Rabinal Achí duraba cuatro horas y que al menos debía representarse siete veces. Comenta que cuando él vio el baile, los participantes comenzaban las representaciones a las seis de la mañana y terminaban a las seis de la tarde. También dice que empezaban a ensayar en noviembre para representarlo en enero.

En 1998, de las cinco representaciones que observamos, la más extensa no excedió de una hora cuarenta minutos. Seguramente el baile sería representado más de diez veces pues aún faltaban varios días de fiesta. No sabemos a que hora se comenzaba a bailar, pero un día eran las diez de la noche y los participantes todavía estaban bailando en la cofradía de San Sebastián, uno de los santos patronos del pueblo. En cuanto a los ensayos, José León decía que en esa ocasión comenzaron a ensayar en septiembre para representar el baile en enero.

Rouanet dice que el baile se ensayaba en las noches y que debía representarse en su totalidad cada vez que lo practicaban. Así también, dice que tenían que rezar antes de comenzar cada ensayo.

[...] no pueden ensayar una parte un día y otra al día siguiente, sino que forzosamente tienen que representarlo íntegramente cada vez [...] Antes de iniciar el ensayo rezan todos ante el altar de la casa, cada uno por su cuenta, luego en el patio beben un trago de aguardiente, toman un trozo de madera cualquiera para simular el hacha y antes de iniciar las 'relaciones' cada uno se persigna.⁵³

En 1998 todavía se seguía ensayando en las noches. Lo que no sabemos es si se representaba en su totalidad el baile cada vez que lo ensayaban y si rezaban todos los días que se reunían para practicar. En ese año, algunas de las representaciones se interrumpían a la mitad porque había que ir a la cofradía en donde estaba el santo patrono. De ahí, había que acompañarlo en la procesión que rodeaba algunas calles del pueblo, la cual terminaba en la iglesia donde el beato era depositado y donde los participantes del Rabinal Achí bailaban por lo menos una hora.

Quizá aquí es donde más se ve la devoción, la costumbre y el gusto que la gente tiene por el Baile del Tun, ya que al final de la representación sólo les va a dejar la satisfacción

⁵³ Rodríguez Rouanet, op. cit, p. 52.

de haberlo hecho. Mace comenta que uno de los participantes decía que: "Ganas tiene uno de llorar, botar lágrimas dentro de la máscara, cuando digo yo, cuando pasa comiendo, tomando miel de azahares."⁵⁴

En las representaciones de 1998, las personas que bailan el Rabinal Achí también eran siete como las que describe Rouanet, aunque hay algunas otras gentes que suplen a uno o a otro de los que bailan. También es necesario nombrar a los tres músicos que intervienen en el baile-drama. Dos de ellos tocan las trompetas que ahora ya no son largas ni de madera, sino de metal (Foto 6) El tercer músico es el responsable de tocar el tun, el cual como ya dijimos: está realizado con un tronco de árbol. (Foto 8).

No se sabe si el tun que se utilizó en 1998 es el mismo que se usaba en la época de Esteban Xolop, pues según su hija, Rita, el instrumento quedó en manos de uno de sus hermanos cuando murió su padre. No obstante, en las ilustraciones que se presentan al final de la investigación aparece el tun que se usó en 1998 y el que usaba Xolop. (Fotos 4 y 8)

Nunca se ha hablado de todas las personas que intervienen en el Rabinal Achí, sin las cuales, posiblemente el baile habría desaparecido desde hace bastante tiempo. Nos referimos a las mujeres y hombres que trabajan durante mucho tiempo para colaborar de manera indirecta en la realización del Rabinal Achí, pues durante la representación dan de comer y de beber a los participantes que han bailado durante muchas horas, e incluso a las personas que llegan a observar el baile.

Más que el gobierno y las instituciones que apoyan a la realización del Rabinal Achí, los "cofrades", congregación de personas del pueblo que se reúnen para realizar determinadas labores, y la misma gente del pueblo de Rabinal, son los causantes de que el baile se siga representando.

1.5.1 El vestuario de los participantes del Rabinal Achí

Haremos ahora una descripción de lo que en 1998 era el Rabinal Achí, partiendo de lo que vimos en ese año, y de otros datos colectados por medios fotográficos y electrónicos. Desafortunadamente no tenemos muchas imágenes ni artículos que mencionen cómo era el baile-drama en otros tiempos, sólo encontramos algunas imágenes de un folletín que nos prestaron en la Embajada de Guatemala y donde se nos muestran las fotos de algunos de los personajes de Rabinal Achí en 1955. (Fotos. 1, 9, 10 y 11)

⁵⁴ Mace, *Nueva y más reciente información...*, p. 35.

En 1998, el Varón de los Quichés vestía de azul fuerte, sin que su vestuario llegara al azul marino. Traía una camisa de manga larga y un pantalón que le llegaba a los talones; traía una como pechera circular, que además del pecho, también le cubría la mitad de la parte alta del brazo y una cuarta parte de la espalda. El traje, al igual que la pechera, estaba elaborado de una tela aterciopelada, sólo que ésta, a diferencia de aquel, tenía dibujadas pequeñas flores oscuras. (Fotos 12, 16 y 17)

Este personaje también utilizaba una faja roja, una máscara de madera con un punto negro a manera de "barba partida". Igualmente tenía pintada una línea verde que rodea toda la orilla de la máscara, la cual también tiene un pequeño orificio en ambas mejillas. (Foto 18)

El Varón de los Quichés traía en las manos unos pañuelos rosas, un platillo que hacía sonar con una piezas de metal que traía amarradas a dicho platillo y que, según Rouanet, los participantes le comentaban que eran de plata. También portaba una pequeña hacha de madera. (Fig. 19) En la parte alta de su cuerpo el varón cautivo llevaba una cabeza de tigre o jaguar hecha de una tela amarilla y café; dicha cabeza estaba retocada con plumas amarillas, verdes, azules y rojas. Sólo falta agregar que este varón usaba unas espinilleras hechas con plumas de color rosa y papel verde, y al igual que todos los participantes, trae huaraches.

El traje del Varón de Rabinal era guinda, del mismo modelo que el del Varón de los Quichés. La pechera que utilizaba era café y en su faja sobresale el color azul. Las plumas de sus espinilleras eran verdes con papel amarillo, los pañuelos que traía en las manos eran de color azul, y al igual que su oponente utilizaba una pequeña hacha y un platillo (Foto. 2,12,13 y 17).

La máscara que usaba era igual a la de su adversario, sólo que la línea que recorre su orilla extrema era color azul. La figura que adorna su parte superior pareciera ser la cabeza de un lobo o un coyote, pues lo que más resaltaba eran las orejas y los colmillos del animal que era negro con plumas amarillas rosas y azules. Tanto el vestuario del Varón de Rabinal como el de los Quichés eran muy parecidos, lo que más los diferencia era el color del traje y el adorno que traían en la parte superior. Los dos traen las mismas cosas tanto en las manos como en el cuerpo, incluso las máscaras no tenían un rasgo específico que las distinguiera.

El vestuario del jefe Cinco-Lluvia también era guinda como el del Varón de Rabinal, pero era más oscuro. Su pechera era más clara, al igual que la faja. Los pañuelos que traía en sus manos eran rojos y azules. También traía huaraches, pero no utilizaba espinilleras. Su

máscara era idéntica a la del Varón de Rabinal y lo que más lo distinguía de éste era un tocado de plumas rosas, verdes, azules y oscuras que también traía en la parte superior de la cabeza. Dicho tocado, a diferencia del que traía el varón de Quiché y el de Rabinal, no tenía la figura de ningún animal (Foto 2 y 13).

Ixok-Mun, o la esclava, traía una falda larga hecha con un trozo de tela, como las que usan las mujeres indígenas de Rabinal. También traía uno jorongo que le llegaba a la mitad de los muslos y que estaba bordado con colores claros. Usa muchos collares y trae puesta una peluca larga, y negra (Foto 2, 13 y 14).

No utilizaba faja ni espinilleras, tampoco platillo. Aunque sí traía una hacha y una jícara que era con la que el varón de los Quichés bebía vino o agua antes de su muerte. En sus manos traía un pañuelo rosa y uno rojo. Su máscara también era idéntica a las que describimos anteriormente; incluso la línea que recorría la orilla es verde.

El vestuario de la *Princesa de los Verdes Pajaritos* era muy diferente al de los otros participantes, sólo se parecía al de *Ixok-Mun*. La Princesa traía una falda como la de la esclava, y una playera también muy parecida a la de dicho ser. En sus manos traía un hacha de madera, dos pañuelos rosas y una pequeña jícara. Utilizaba unas muñequeras con plumas azules y papel plateado, y unas espinilleras verdes con papel rosa. Por último, tenía un tocado que se levantaba hacia arriba de la cabeza y del cual sobresalían plumas cafés y negras (Foto 2, 13 y 22).

El traje que utilizaba la *Princesa de los Verdes Pajaritos*, era el más sencillo de todos, bastaba con el pedazo de tela que funciona como falda, las muñequeras y las espinilleras para que la niña que hace el personaje quede lista. En el año de 1997, primer año que asistimos a Guatemala, Julio Ismalej disfrazó rápidamente a su hija para que pudiéramos tomarle algunas fotos, pues la niña, había participado un año antes en la representación del Rabinal Achí (Foto 21 y 24).

El Guerrero Tigre o Jaguar traía un traje floreado como la pechera del varón de los Quichés. La pechera que él utilizaba era azul, traía dos pañuelos en las manos y otros dos más largos que le colgaban de la cintura hacia las rodillas. Estos pañuelos eran de un color azul claro. Al igual que la princesa y que el guerrero Águila tampoco usaba máscara, sólo un velo blanco que le cubría la cara. (Foto 16)

Sus espinilleras eran de plumas amarillas con papel plateado. El tocado que traía en la cabeza tiene la figura de un ave con plumas rosas, naranjas y azules. Lo más atractivo del vestuario era un adorno en forma de canasta que se eleva por encima de su cabeza, además de uno como escudo rectangular que porta en la espalda. Tanto el escudo como

la canasta, estaban adornados con plumas rosas, azules, naranjas y amarillas. Carroll Mace hace una descripción de los escudos, la cual presentamos a continuación. También presentamos algunas fotos al final de la investigación. (Foto 20).

[...] dos de los bailarines llevan puestas sobre sus espaldas una tabla de madera tallada, algo como un escudo de armas, del cual se eleva un palo largo que en su extremo lleva una canasta redonda coronada de plumas. Cada escudo está montado sobre un arco de casi un metro de alto atado con correas a la espalda de los bailarines guarnecido con tela y orlado con flecos de pluma. El escudo del guerrero jaguar está formado por dos jaguares parados sobre sus garras traseras, mirando hacia atrás y asiendo con sus garras delanteras una especie de torre verde o árbol estilizado, dentro del cual está fijo el palo que sostiene la canasta emplumada. El escudo del guerrero águila es un águila con dos cabezas. Tiene un corazón tallado en bajo relieve en el centro del cuerpo del águila, y sus dos cabezas se inclinan hacia fuera de la apertura dentro de la cual se fija el palo. Las canastas emplumadas están hechas de tela tensamente estirada sobre un armazón de forma semiesférica.⁵⁵

En 1998, los escudos que se usaban seguían siendo los mismos que describe Carroll Mace, también las canastas de aquel entonces son muy parecidas a las que se muestran en las fotos que tomó Rodríguez Rouanet en 1955; la única diferencia está en las plumas, que en la década de los cincuenta eran largas y estaban muy separadas una de la otra, tanto en la parte alta de la canasta como alrededor del arco del cual habla Mace. Ahora ya no se usan esas plumas largas, sino unas pequeñas, que están colocadas en los mismos sitios, sólo que en pequeños manojos y no de pluma en pluma como estaban anteriormente.

Por último, el vestuario del guerrero águila, quien llevaba traje azul. En las manos traía dos pañuelos rojos con puntitos blancos; también usaba dos pañuelos más largos parecidos a los del guerrero Jaguar, los cuales bajaban de la cintura hasta las rodillas. Estos pañuelos eran de color amarillo, las espinilleras que usaba eran moradas, rosas y amarillas. También traía un velo blanco en la cara, al igual que el guerrero jaguar. Las plumas que usa arriba de la cabeza son rosas, naranjas, amarillas y moradas. (Fig. 15 y 17)

⁵⁵ Ibidem., p. 25.

Rodríguez Rouanet describe cómo eran los vestuarios de los personajes en 1955. De entonces a la fecha no han cambiado demasiado, si acaso en el color y que en aquel tiempo los participantes del baile iban descalzos y sólo se ponían zapatos o chancas para la representación; los de ahora usan huaraches todo el tiempo. Rouanet dice que *Ixok Mun* lleva en la mano una máscara. En 1998 traía una como jícara que seguramente sustituía a la máscara de la que habla Rouanet.

Los elementos que más diferencian a los personajes de entonces y los de ahora son los sombreros de palma que usaban los guerreros Águila, Tigre y la Princesa en 1955, así también las mallas que traían los participantes en los pies. Desafortunadamente sólo encontramos algunas fotos de cómo era el Rabinal Achí en otros tiempos. Aun así nos podemos dar una idea con las imágenes que se muestran al final de la investigación (Fotos. 1, 9, 10 Y 11).

Mace, quien debió haber visto el Rabinal Achí alguna vez, dice que los guerreros águila y jaguar "no se disfrazan para parecerse a estos animales,"⁵⁶ sino que más bien, los escudos los simbolizan.

El mismo Mace sostiene que en 1970, año del festival del folklore en un pueblo cercano a Rabinal que se llama Cobán, se intentó cambiar los trajes, pues se pensó que los que se usaban eran poco "vistosos". Sin embargo, al poco tiempo se regresó al vestuario original. "[...] en vez de llevar pantalones y camisas, tuvieron que ponerse faldas cortas y bailar con las piernas y los brazos desnudos, lo cual no fue de su agrado. También les quitaron los velos y les pusieron alrededor de la cabeza una franja con la cabeza del animal que representaban."⁵⁷

Ya se comentó que los vestuarios de 1955 no se diferencian en lo general de los que se utilizaron en 1996 y en 1998. Lo que más varía es la holgura del vestuario, pues antes era más aguado y más corto, apenas llegaba debajo de las rodilla, y hoy día casi llega a los tobillos.

Lo que también diferencian al baile son las figuras que traen en la cabeza el Varón de los Quichés y el de Rabinal, pues la foto que tenemos de 1955 no presentan la figura del jaguar que ahora trae el señor de los Quichés, ni la del tobo o coyote que adorna la parte superior del señor de Rabinal. No sabemos si será una secuela de los disfraces que se hicieron en 1970, o un nuevo tocado para hacer más llamativos los vestuarios; hay que

⁵⁶ Carrol Mace, *Algunos apuntes...*, pp. 94-95.

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 108.

recordar que en 1998 los participantes estrenaron trajes, aunque dos años antes el varón de Rabinal presenta un tocado similar (Foto de portada).

1.5.2 El baile del Rabinal Achí en 1998

La representación del Rabinal Achí en 1998 transcurrió, en apariencia, de una manera monótona. Comienza con una danza de todos sus participantes, luego empiezan a hablar el Varón de los Quichés y el de Rabinal; mientras el Jefe Cinco-Lluvia, Ixok Mun y la princesa aguardan sentados en una banca. Los guerreros águila y tigre caminan de atrás hacia delante, en los extremos izquierdo y derecho respectivamente. Hay momentos en que los guerreros o algún otro participante sale del espacio de la representación para tomar agua o para realizar una necesidad fisiológica.

Después de que cada intérprete habla, hace sonar sus platillos y los músicos entonan algunas notas con las trompetas y con el tun. Además, cuando el Varón de los Quichés termina su parlamento lanza un grito. Cuando cada uno de los participantes habla suele dar pasos de un lugar a otro dirigiéndose siempre a la persona con la que conversa.

Durante la representación grabada en 1998, un hombre sale de la iglesia del Calvario con un incensario y recorre todo el espacio, posiblemente para sacralizarlo, pues mientras transcurre el baile dicho hombre camina por el lugar de la representación dejando escapar el humo que provoca el incienso. Quizás no sea más que una actividad cotidiana que se realiza en esa iglesia, pero sucedió cuando se estaba representando el Rabinal Achí.

La música se hace más patente en los momentos en que los participantes tienen que bailar, esto es, cuando el Varón de los Quichés baila con la princesa y cuando van a darle muerte, pues todos los intérpretes danzan alrededor de él, poniendo sus hachas o manos en la cabeza del que va a ser sacrificado. Tal como dice Mace, en ningún momento se sugiere y mucho menos se habla de la piedra del sacrificio. Más bien podemos pensar, al igual que él, que en el Rabinal Achí se simboliza un sacrificio de decapitación cuando todos los participantes danzan alrededor del Varón de los Quichés con el fin de matarlo y propiciar la fertilidad.

Cuando termina la danza todos los integrantes del grupo se persignan para agradecer, según José León, al corazón del cielo y al de la tierra. Al finalizar el baile, los participantes se dan las manos y el encargado, en este caso José León, les dice a todos unas palabras en su lengua natal, el Achí.

La gente del pueblo observa el baile más por curiosidad que por gusto pues muchas de las personas no entienden el idioma *Achi* ni de que trata el baile. Algunas de ellas decían el día de la primera representación en 1998, que ellos no valoraban lo que tenían. Julio Ismalej aseguraba que había lugareños que ni siquiera sabían que cosa era el Rabinal Achí.

Lo que suele ocurrir, además de la desinformación que tiene la gente de Rabinal, es que cuando el Rabinal Achí se presenta en una cofradía, por ejemplo, siempre hay otros bailes representándose, la marimba y los cuetones haciendo ruido. Esto impide oír los diálogos del baile. Además, la gente suele ponerle más atención a aquellas representaciones en donde se habla de una situación cómica y sencilla, como por ejemplo el baile de los Negritos o el del *Patzna* en los que la historia que se narra es más entretenida para la gente.

Junto con lo anterior, el Rabinal Achí suele parecer muy monótono ya sea por sus textos, por la trama, o porque la gente ha dejado de entender su historia. René Acuña dice que no se puede saber si alguna vez el Rabinal Achí haya tenido popularidad dentro y fuera de Guatemala.

Para finalizar este capítulo, cabe señalar que el Rabinal Achí gozaba, en 1998 de muy buena salud a pesar de los constantes problemas a los que se enfrenta la gente que de una u otra manera intervienen en el baile. En ese año la Cruz Roja Internacional patrocinó su representación, así que se pudieron comprar trajes nuevos. Además, debido a la participación de gente joven en el baile, podemos pensar que el Rabinal Achí seguirá presentándose por mucho tiempo. Mace dice que el hijo de José León se sabe casi de memoria todo el Rabinal Achí. Así pues, no queda más que agradecer y rendir un homenaje a toda la gente que por mucho tiempo se ha dedicado a mantener vivo el baile que estamos estudiando.

En conclusión se puede decir que en lo esencial el Rabinal Achí no ha cambiado en los últimos años, que salvo en 1970 donde se cambió el vestuario, no se ha modificado considerablemente la forma de representar el baile. Durante gran parte del siglo XX el encargado principal fue Esteban Xolop, quien lo heredó a su yerno José León, él lo dirige desde 1982, aunque en 1996 el encargado fue Julio Ismalej.

Con todo esto, pasaremos a definir y a estructurar lo que es la teoría de la representación para después aplicarla al baile que estamos estudiando.

CAPÍTULO 2

LA TEORIA DE LA REPRESENTACIÓN

En el presente capítulo hablaremos de autores que han estudiado los fenómenos rituales, sacros, lúdicos, entre otros. Estos fenómenos están relacionados con lo que vamos a llamar la teoría de la representación. Para esclarecerla enumeraremos algunos elementos que le son propios, también los describiremos detalladamente para dar una idea de su concepto y sus características.

Estudiaremos el estudio del fenómeno de la representación de una manera general, para después particularizar en su idea y en sus elementos, los cuales son: el intérprete, la máscara, el disfraz, el tiempo, el espacio, el baile, el canto, la música, los movimientos, los sonidos y las relaciones que hay en el espacio.

La finalidad del capítulo es dar una idea clara de lo que es la representación y los elementos que la conforman para, posteriormente identificar dichos elementos en el Rabinal Achí. Por el momento cabe decir que la teoría de la representación estudia aquellos fenómenos que se asemejan al teatro, pero por el contexto en que se emplean o recrean y por los elementos que los componen no forman parte propiamente del arte dramático.

2.1 La representación

Un autor cercano que habla sobre la representación es Gabriel Weisz, quien en su obra *El juego viviente*¹ nos dice que para entrar en la representación, el individuo sólo necesita cambiar su aspecto, su discurso y su espacio. "Cuando el individuo logra la transformación de su aspecto, modifica su discurso y cambia el espacio, penetra en una dimensión fabricada que lo ubica en la representación."²

Cuando el individuo altera o busca cambiar su realidad a partir de su transformación física, discursiva y espacial, nos ubicamos automáticamente en la representación. No se trata de algo sencillo, sin embargo este primer acercamiento nos puede ayudar. La

¹ Gabriel Weisz, *El juego viviente*, México, 1986.

² *Ibidem.*, p. 21.

representación, según Weisz, se da en el momento en que el hombre: "modifica los objetos naturales para conferirles un significado particular. El hombre establece una interacción con los objetos por medio de su inteligencia y su cuerpo."³

Además del cambio que el hombre hace consigo y con su espacio, también debe de tener una relación con los objetos y con el mundo que le rodea. La representación está directamente relacionada con el mimetismo, pues el ser humano suele imitar al mundo que le rodea. La imitación que realiza el ser humano incluye a animales de la naturaleza y a otros seres humanos, y esto varía según los diferentes casos.

Weisz opina que el mimetismo es propio del ser humano, quien se va a encargar de imitar a la naturaleza y a los seres que la conforman, pues: "[...] los fenómenos miméticos rodean el nacimiento mismo de la representación, (y dicho mimetismo), funciona como vehículo de transformación entre el hombre y la conducta animal."⁴

Junto con el mimetismo, hay cosas que afectan el comportamiento del ser humano: cambios de estado emocional, terremotos, truenos y huracanes que llevan al hombre a la creación de deidades y a adquirir una conducta imitadora y una ritualización. Ambas cosas van a cambiar la imagen del individuo. El mimetismo lo hace representar aquellas fuerzas que desconoce y logra comunicarse con ellas; atraerlas o alejarlas, siempre con códigos bien definidos y con actividades y objetos que pueden ser -según Weisz- tan grandes como una pirámide o tan pequeñas como las figurillas de barro.

El mismo autor agrega que llega un momento donde el hombre recibe a la deidad que representa a determinada fuerza y forma parte de ella, imita sus acciones y su cuerpo le sirve de refugio. Al recibir al dios, el individuo sufre una pérdida de identidad y entra en un estado de posesión, el cual implica "[...]condicionar el cuerpo para recibir la presencia de un ser que el individuo no conoce pero que sí experimenta."⁵

En ese estado de posesión el hombre conoce sus fuerzas internas y es en su interior donde se da la representación.

(El hombre) [...] explora y procesa las fuerzas internas que lo habitan. El cuerpo del participante se abre ante posibilidades de exploración representacional con su ambiente interno y externo. En cuanto a lo segundo, no

³ Ibidem., p. 9.

⁴ Ibidem., p. 26.

⁵ Ibidem., p. 35.

*olvidemos que la naturaleza desempeña un papel de primer orden en todo acto lúdico y sacro.*⁶

El hombre es un imitador de la naturaleza, y ésta influye de manera determinante en la forma de actuar del ser humano. Así, dos elementos indispensables de la representación son: el individuo que pierde o se despoja de su identidad y la naturaleza, que es el espacio donde se lleva a cabo la representación; esto es, el acto lúdico o sacro.

El ser humano no sólo cambia su apariencia física con un disfraz, sino que también sufre un cambio interno, el cual se da por medio de la preparación que debe realizar para efectuar el cambio. Así como el individuo modifica su ser, en la naturaleza y en el espacio también se dan transformaciones que, según Weisz, vuelven sagrado el lugar y lo convierten en un "terreno contextualizante", dado por las danzas, rituales y cánticos.

Con lo expuesto anteriormente se bosqueja una idea de lo que es la representación. Sin embargo, aún faltan elementos que nos ayuden a definirla mejor, pues aunque lo representacional se parece mucho al teatro, no es lo mismo. La teoría de la representación evalúa eventos parecidos al teatro, pero concebidos desde otra visión del mundo.

*A diferencia del teatro ortodoxo en que la suspensión voluntaria de la incredulidad quiere decir que siempre hay una segunda realidad --"el mundo verdadero"- ensombreciendo a la realidad de la función, en la representación [...] hay un cambio de realidades de tal suerte que durante la representación solamente hay una realidad: la que se representa.*⁷

Si bien es cierto que en apariencia el teatro y las actividades representacionales son lo mismo, en el fondo son distintas. De ahí que la teoría de la representación estudie rituales, actividades dramáticas y lúdicas, pues en esta teoría hay una dicotomía entre su forma y su estructura.

La estructura corresponde a una serie de fuerzas naturales o sobrenaturales; los sentidos rituales y míticos otorgan la forma que contiene a toda la variedad de fuerzas. Para detener la expansión ilimitada de una estructura se le oponen figuras aislantes, de aquí la necesidad de un espacio sacro [...] Los factores

⁶ Ibidem., p. 37.

⁷ Richard Schechner, *El teatro ambientalista*, México, 1993, p. 235.

estructurales y formales se revelan en el manejo del tiempo mítico, en el mensaje sacro y en la dimensión lúdica.⁸

Tanto la estructura como la forma están relacionadas una con otra, de ahí que todo suceda en un tiempo específico y en un espacio determinado, para que no haya un derrame de fuerza. Por eso en la representación el lenguaje y la extensión de la estructura están muy bien especificados.

Según Weisz, el factor que agrupa a todos los elementos de la representación es el plan maestro en el cual están inscritos todos los ritos, los mitos, y los juegos, que “no pueden ser aislados para ser examinados sin antes considerar el terreno contextualizante de su plan maestro.”⁹ Es decir, que para poder estudiar cualquier representación debemos ubicarla en su contexto; comprender los factores que la ocasionan para, a partir de ahí, analizar adecuadamente el evento que deseamos estudiar.

Otro elemento que forma parte de la representación es el tiempo mítico, que provoca una ruptura con el tiempo cotidiano. Hay una diferencia bien marcada entre el tiempo cotidiano y el tiempo sagrado, pues para formalizar cualquier representación es necesario definir perfectamente el tiempo de su realización.

Junto con los elementos ya mencionados están: las danzas, cantos y los instrumentos que ayudan a la transformación representacional. Estos elementos tienen una relación directa con el cuerpo del individuo, el tiempo y el espacio. Todos juntos son trascendentes en los movimientos y actividades que se realizan durante la representación. Los movimientos al igual que los sonidos y las relaciones que se dan en el espacio parten de una conducta estereotipada, que esta separada de la vida cotidiana.

Así, el primer elemento de la representación es el ser humano que modifica su identidad para recibir una fuerza extraña a él, por eso entra a un estado de posesión. A este individuo se le da el nombre de intérprete. El intérprete, casi siempre va acompañado de su disfraz y de su máscara, que le ayudan a transformar su aspecto.

El espacio y el tiempo son los elementos que aunque no modifican la fisonomía del individuo, si estarán en estrecha relación con el intérprete. Mediante la consagración del espacio y del tiempo se efectúa un cambio en el tiempo y en el espacio cotidiano, para transformarlos en sagrados. El baile, el canto y la música al igual que los movimientos, los sonidos y las relaciones que se dan en el espacio, funcionan dentro de un contexto

⁸ Weisz, op. cit., p. 48.

⁹ Ibidem. P. 53.

determinado con una conducta estereotipada, esto es, que todos los sonidos, los diálogos y los movimientos que se dicen están muy bien definidos. Dichos elementos también son importantes en la teoría de la representación.

Por último, los materiales y utensilios tales como vasijas o palos, al igual que los otros elementos de la representación, salen de su función cotidiana para ubicarse en un contorno representacional. Cualquier elemento con una función determinada en la vida cotidiana, la pierde o la modifica al entrar en la representación. Los utensilios y materiales son los últimos elementos que conforman la teoría que estamos estudiando. A continuación analizaremos cada uno de ellos.

2.2 El Intérprete

El primer elemento de la representación es el hombre que se separa de su mundo cotidiano para recibir a un ser divino; es aquel ser humano que “puede sensibilizarse ante la presencia de estructuras sobrenaturales.”¹⁰ A este individuo le vamos a llamar el intérprete.

Para ubicarse en la representación, el intérprete entra en un estado de trance donde pierde la conciencia de su identidad y se deja llevar por la fuerza que lo va a poseer. Weisz sostiene que aquí está dada la primera diferencia entre el actor de teatro y el intérprete, ya que el actor no se abandona a ninguna fuerza extraña, cosa que sí sucede con el intérprete.

[...] nos percatamos de un elemento fuertemente estructurador que recorre el texto, la interpretación y el montaje [...] el sujeto en trance (por su parte) obedece a una estructura diseñada para que pierda el contacto consigo mismo y se abandone a la fuerza sobrenatural que lo penetra.¹¹

El mismo autor opina que en el teatro se dan relaciones de signos visuales, auditivos y emocionales externados por el personaje, y mientras tanto, en los acontecimientos representacionales se da un cambio a partir de la subjetividad del individuo que le da significado a la representación misma.

En el teatro, el actor cambia según se lo va señalando el texto, en la representación el cambio se da no sólo en los participantes sino también, en los objetos que intervienen en estos fenómenos. El intérprete no crea un personaje como lo hace el actor, sino que se prepara para recibir a una fuerza extraña a él. El intérprete “[...] no representa a un personaje, acude a la construcción y percepción de una fuerza totémica, natural o sobrenatural.”¹²

El intérprete deja de ser él mismo para dar entrada a otro ente que no es él. El actor construye a su personaje a partir de sus ideas y de sus sentimientos y gracias a eso realiza su arte. El intérprete se deshace de su persona para que otra fuerza ocupe el espacio que en su ser ha quedado deshabitado.

¹⁰ Ibidem., p. 49.

¹¹ Ibidem., p. 54.

¹² Ibidem., p. 61.

En esta línea de estudio, Estela Ocampo, en su libro *Apolo y la Máscara* se pregunta: ¿qué les sucede a los hombres que representan alguna fiesta? ¿fingen? ¿viven otra dimensión que nos resulta oculta e incomprensible? Ella misma contesta, diciendo que el ser humano trasciende su vida cotidiana para entrar a un estado que le causa miedo pero que a la vez es muy deseable. "Ha abolido la distancia entre la vida cotidiana y perecedera, para volcarse en el mundo de lo indominado e indomable terrorífico y maravilloso a la vez. No finge, no engaña, cree ser él mismo el núcleo de la acción que se lleva a cabo."¹³

Para Ocampo, el ser humano es esa fuerza extraña. El hombre que representa no engaña, sino que encarna al ente al cual está representando. Al igual que Weisz, ella resalta la importancia que tiene el cuerpo en la representación, y de la misma forma que en el teatro: "[...] es el soporte y centro de la acción, a la vez que el vehículo comunicativo."¹⁴ Tanto en el actor como en el intérprete, el cuerpo recibe y comunica el discurso del personaje teatral y el de la fuerza extraña que recibe el ser.

Estela Ocampo también habla del proceso que hay detrás de la posesión o encarnación que sufre el intérprete, ya que hay una serie de reglas que se deben seguir para que el sujeto pueda representar a la deidad o a la fuerza que lo va a poseer. Así, el hombre siente; pero sobre todo, cree lo que le pasa.

Según Ocampo, hay dos momentos que constituyen o forman parte esencial de la posesión. En el primer momento el individuo se prepara para recibir a la fuerza que invoca; en el segundo la fuerza se instala en él y se transforma la realidad. Dichos momentos son muy importantes para poder trastocar la realidad, y para lograrlo hay que ejecutar diferentes acciones que pueden ir desde la abstinencia sexual hasta la realización de rezos, ofrendas y algunos ritos,

*[...] que tienen por función preparar a los participantes para el tipo de experiencia que van a realizar, para lograr el cometido de la fiesta que es esa comunicación con lo sagrado, a la vez para posibilitar una vuelta a lo cotidiano [...]es por ello que la fiesta tiene una duración estipulada y fija, reglada por el calendario mítico, y ciertos pasos que deben cumplirse en su desarrollo.*¹⁵

¹³ Estela Ocampo, *Apolo y la máscara*, Argentina, 1985, p. 149.

¹⁴ *Ibidem.*, P. 152.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 61.

Toda fiesta y representación tiene sus reglas bien estipuladas con la finalidad de que no se realicen actos fuera de tiempo ni de lugar, ya que hemos de suponer que el ser humano no puede comunicarse con lo sagrado a cualquier hora y sin realizar ninguna acción para relacionarse con eso que desconoce y que además teme.

Weisz y Ocampo hablan de la diferencia que hay entre el actor de teatro y el intérprete de la representación. Ocampo dice que el actor no puede modificar su realidad, el intérprete sí. También nos dice que en el teatro hay una separación entre los actores y los espectadores, en la representación hay una participación colectiva entre todas las personas que asisten a la presentación.

[...] el actor parte de una realidad, que no puede modificar y que presenta a los ojos de su público, el sujeto que encarna acciones sobre su entorno creando así una situación nueva [...] (en el teatro) hay una dicotomía entre actores y espectadores, unos que realizan acciones y otros que asisten a ellas; en la ceremonia (representacional) hay participación colectiva en hechos que atañen a toda la comunidad y de los que depende su futuro inmediato.¹⁶

La diferencia más grande entre el teatro y la representación es la relación que hay entre los participantes y el intérprete y la relación entre un actor y el público. Durante una representación teatral, la realidad de los espectadores y la de los actores no cambia ni se modifica profundamente. En la representación, además de que no hay espectadores, todos los participantes esperan que las cosas salgan bien, porque de eso depende el bienestar de la comunidad. Los observadores de una representación se integran a ella y forman parte de la experiencia que vive el intérprete. "Al observar, el público participa en un ciclo de conflicto, agonía muerte y desmembramiento [...] se está llevando una experiencia visceral profunda provocando hondas reverberaciones en el público."¹⁷

Richard Schechner sostiene que en la representación no hay necesidad de ensayar ni realizar talleres sobre algo en particular, pues los cantos y los bailes que se deben realizar toda la comunidad los sabe y los practica desde la infancia. En el mejor de los casos "[...] se llevan a los niños a un sitio escondido y les muestran las danzas, les enseñan las

¹⁶ Ibidem., pp. 164, 165, 167.

¹⁷ Schechner, op. cit., p. 230.

canciones , les educan acerca del saber de la tribu. A los niños se le inicia, no se les ensaya [...]"¹⁸

Gabriel Weisz, dice que el actor realiza su trabajo mediante las experiencias de su vida diaria, crea su personaje a partir de lo que dicta el texto. El actor depende de su realidad para crear su arte; el intérprete no, porque está creando una nueva realidad que además siempre va a ser la misma.

En la representación, el individuo padece una despersonalización, una posesión en la que el ser humano se despoja de su persona para que sea ocupada por un ente divino. Con estas observaciones queda clara la diferencia entre el actor y el intérprete. Si nos damos cuenta, la disparidad está en el fondo del ser, pues aunque ambos se pueden disfrazar y pueden representar determinada circunstancia, cada uno tiene un cometido muy diferente.

El intérprete está comprometido con las fuerzas sagradas que rodean su mundo, el actor con su arte creadora. El actor tiene espectadores, el intérprete una colectividad que lo acompaña y que reza para que todo salga bien.

A grandes rasgos podemos decir que el intérprete es aquel individuo que mediante un proceso ritual, se deshace de su personalidad para albergar en su cuerpo a una fuerza extraña a él y que va a ser de vital importancia en el desarrollo de la comunidad en la que habita.

En los siguientes puntos del presente capítulo, analizaremos la relación del intérprete con el ambiente que le rodea y con los otros elementos que conforman la representación.

¹⁸ Ibidem., p. 233.

2.3 La máscara y el disfraz.

En el momento en que el hombre transforma su aspecto está listo para entrar en la representación. Ya hemos visto la forma en que el intérprete cambia su ser interno, ahora veremos cómo realiza su cambio externo a través de la máscara y del disfraz.

Luis Luján, doctor en antropología y arqueología, dice que casi todas las grandes culturas de la tierra han utilizado la máscara para cambiar la apariencia del ser humano con el fin de convertirlo en otro.

El objeto primordial de la máscara parece ser el de metamorfosear o convertir en otro ente a quien la utiliza. También parece liberar la verdadera personalidad. En el sentido más profundo el 'inconsciente' mismo es escultor de la máscara y, en un sentido más efímero, las emociones provocan en el rostro humano 'máscaras momentáneas' que escoden la personalidad.¹⁹

La función que tiene la máscara transforma la personalidad del individuo que la usa de una forma sencilla o compleja. Por eso la máscara suele ser considerada como un objeto sagrado y mágico. El sentido sagrado se lo adjudican tanto las personas que la usan como aquellas que la ven pues atrae su atención.

Para poder usar la máscara, objeto sagrado, hay que realizar una serie de rituales para equiparar ese estado sacro en el que se encuentra dicho objeto. Los ritos que se realizan van desde el ayuno hasta la abstinencia sexual, todo con la finalidad de entrar a un estado de trance. Con las diferentes acciones que realiza, el individuo adquiere el sentido mágico que para él tiene la máscara, la cual ha servido al hombre para cambiar su personalidad.

El disfraz tiene las mismas características de la máscara. Weisz comenta que, a la par de otros objetos, el disfraz es un mediador entre el mundo interior con el mundo exterior. El disfraz también tiene la finalidad de cambiar la apariencia del ser humano a partir del significado que adquiere tanto para el individuo que lo usa como para el que lo observa.

Ocampo dice que hay dos situaciones en las que el individuo se disfraza o no del dios o de la fuerza que lo posee. En la primera situación, el hombre se disfraza de un dios y muestra cierta ambigüedad entre su comportamiento humano y el comportamiento de la

¹⁹ Luis Lujan, *Notas sobre el uso de la máscara en Guatemala*, Guatemala Indígena, p. 131.

deidad. En la otra situación, el individuo no se disfraza sino que sólo es poseído y se convierte en el dios que representa.

[...] se viste y enmascara como el dios, manteniéndose una ambivalencia entre su carácter humano y las fuerzas del dios que encarna [...] En el segundo caso, el hombre no adopta los atributos o símbolos exteriores del dios, no se enmascara sino que toma la personalidad del dios. Se ha convertido en el dios revivido. En el primer caso la vestimenta hace al dios; en el segundo el hombre se convierte en el dios para luego adoptar su simbología.²⁰

Aunque no es necesario que el individuo se disfrace, siempre se transforma en la divinidad que entra en su ser. Algunas ocasiones la vestimenta es la deidad misma, no su representación. De ahí que algunos disfraces y máscaras sean considerados como sagrados. Gabriel Weisz dice que tanto la máscara como el disfraz, además de cambiar la apariencia del hombre, también colaboran a la despersonalización que se da en el individuo que es poseído por la deidad.

[...] La máscara y el disfraz son elementos que responden al cambio de apariencia física, además de comprometer al participante en la experiencia de la dualidad. Estos factores consiguen el traslado de identidad que se tiene en lo cotidiano hacia la persona que va a habitar el espacio ritual.²¹

Tanto la máscara como el disfraz tienen la finalidad de transformar la personalidad del individuo. También lo ayudan a recibir a la deidad que debe acudir al llamado que se le hace. La finalidad de ambos objetos consiste en cambiar la apariencia del sujeto y provocar que el dios se manifieste en el momento indicado. En el siguiente punto, veremos la relación que hay entre el intérprete, la máscara y el disfraz con el tiempo y el espacio de la representación.

²⁰ Ocampo, op. cit., p. 158.

²¹ Weisz, op. cit., p. 42.

2.4 El tiempo y el espacio

Para entrar a la representación es necesario salir de la cotidianidad en la que se vive. Eso pasa con el tiempo y el espacio representacionales; hay que salir del tiempo y del espacio profano para entrar en lo sagrado.

Mircea Eliade comenta que una expresión divina se manifiesta como una realidad diferente a la cotidianidad que todos vivimos. “[...] la primera definición que puede darse a lo sagrado es la que se opone a lo profano [...]”²² Eliade sostiene que para ubicarse en el espacio sagrado, cualquier hombre o cultura religiosa tienen que orientarse hacia un punto fijo que desde su forma de ver las cosas debe coincidir con el “centro del mundo”, el cual, es una creación de los dioses. Desde esta versión, todos los hombres religiosos viven en el ombligo del universo que, según ellos mismos, fue creado en el principio de todos los tiempos por obra y arte de los dioses.

El “ombligo” está representado por un palacio o un templo y cada espacio sagrado sirve para regresar al tiempo en que los dioses formaron el mundo. En el momento en que esto se logra, el mundo tiene sentido pues se recrea nuevamente aquel momento inicial en el que el universo comenzó a girar.

Según Eliade, el espacio se encuentra en dos posiciones o dos situaciones: la primera es el caos y el momento anterior al que los dioses crearon el mundo; la segunda es el “territorio habitado” llamado cosmos, el cual fue consagrado y construido por las deidades divinas en un momento primigenio desde donde se comunican con el hombre religioso.

Cualquier espacio debe pasar por una serie de procesos para ubicarse dentro del mundo sagrado. Un espacio desconocido inhabitado forma parte del caos universal, y sólo hasta que el hombre lo ocupa y lo consagra se le da sentido a ese cosmos, hasta entonces indefinido. Lo que ha de convertirse en ‘nuestro mundo’ tiene que haber sido ‘creado’ previamente, y toda creación tiene un modelo ejemplar: la creación del universo por los dioses.²³

La creación del mundo, y especialmente la de cualquier lugar importante para cada cultura religiosa, está relacionada con los dioses en los que esa cultura cree. Además no podían ser otros los creadores del lugar de los seres a los que ellos mismos les dieron vida. El mundo y el espacio sagrado toman forma y comienzan a girar gracias a la intervención divina.

²² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, 1973, p. 18.

²³ *Ibidem.*, p. 33.

Por su parte, el tiempo cambia desde la percepción del hombre religioso, pues no es "homogéneo ni continuo" sino que hay varios lapsos de tiempo profano y sagrado. Para poder pasar de uno a otro se realizan algunos ritos con la intención de que el hombre pueda transitar de un tiempo cotidiano a uno sacro. Para entrar al mundo sagrado hay que realizar una serie de ritos, sin los cuales sería imposible acceder al tiempo y al espacio divinos en que todo comenzó su devenir.

El hombre anhela volver a un tiempo lejano en el que, según Estela Ocampo, vivía al lado de los dioses. Al abordar el tiempo sagrado quiere repetir esa primera acción en la que se encontraba protegido por los dioses, para hacerlo debe salir de su tiempo rutinario y acceder a uno sagrado. El tiempo rutinario nunca va a regresar, el sagrado siempre va a estar ahí.

Indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible. Desde cierto punto de vista, podría decirse de él que no 'transcurre', que no constituye una 'duración' irreversible. Es un tiempo ontológico por excelencia 'parmenídeo' siempre igual a sí mismo no cambia ni se agota.²⁴

El tiempo sagrado no cambia, siempre está ahí y siempre es igual. Y aunque es eterno, el hombre que no es religioso no puede acceder a él ya que vive en un tiempo homogéneo que transcurre, sin ninguna interrupción, sin ningún paréntesis. Esa es la característica del tiempo profano, el cual, no cambia ni se transforma; simple y sencillamente marca la más clara realidad del hombre.

El hombre religioso tiene acceso a los tiempos sagrado y profano; el más trascendente es el primero, pues lo lleva a convivir con sus dioses. Sin embargo, va a acceder a él sólo en determinadas ocasiones, a pesar de ser cíclico y eterno. El hombre religioso combina sus acciones cotidianas con las sacras y "mientras algunos hombres labran en el campo, trabajan en una fábrica, compran en el mercado o discuten en la plaza, acciones cuya finalidad aparece clara y distinta, otros actúan sin finalidad aparente."²⁵

Los hombres religiosos realizan sus actividades normales todos los días, pero a la hora de la representación todos forman parte de las ceremonias que se llevan a cabo, se incorporan al tiempo inicial del cual ya hemos hablado.

El tiempo sagrado es abordado cada vez que se quiere recordar aquel momento mítico de la creación del ser humano, pero también hay alguna celebración como cuando sube al

²⁴ Ibidem., pp. 63-64.

²⁵ Ocampo, op. cit., p. 149.

poder un nuevo gobernante, o cuando hay algún problema como malas cosechas, rencillas con otros pueblos, etcétera.

Al igual que otros elementos representacionales, el tiempo sagrado es muy importante ya que separa de la vida cotidiana al juego, al rito, e incluso, al teatro. Weisz comenta que en el cuerpo del hombre hay un tiempo biológico y un tiempo mítico-ritual. El primero ordena la actividad rítmica en el cuerpo y le hace concientizar el mundo exterior. El segundo: "es la suma de eventos externos, agentes productores de señales, que son capturados por los sentidos, produciendo una actividad rítmica."²⁶

El tiempo biológico hace que el cuerpo realice todas sus funciones de una forma rítmica y armónica. El tiempo mítico-ritual recibe y asimila todas aquellas experiencias exteriores que el cuerpo tiene en la vida. Así, el tiempo corporal del ser humano funciona de una manera lineal, pero también de una forma "extracotidiana" que registra todos aquellos acontecimientos que le son ajenos al mismo cuerpo.

Estas dos clases de tiempo funcionan: una como parte inherente al ser individuo que es regida por un reloj interno y que va a graduar el ritmo del ser humano. La otra como parte de la naturaleza o del ambiente que van a estimular al hombre y le van a otorgar los ritmos necesarios para la representación.

Tanto el espacio como el tiempo sagrado están unidos dentro de la representación. El espacio sacro es el lugar donde los dioses crearon al universo y, por ende, al hombre. Así también, todo espacio sagrado es por excelencia el centro del mundo y en él se llevan a cabo danzas, fiestas, juegos, representaciones rituales, etcétera.

El tiempo sagrado representa el momento en que los dioses dieron luz a las cosas. Este tiempo es el mismo siempre, nunca va a cambiar ni va a terminar. Cada vez representa lo mismo: el principio del mundo.

El tiempo y el espacio sagrados forman parte del fenómeno representacional, ya que para llevar a cabo las festividades de la representación es necesario salirse de la vida cotidiana para volver a aquellos momentos primigenios en el que "los dioses y los antepasados místicos estaban presentes, estaban en el trance de crear el mundo [...]"²⁷

El tiempo y el espacio forman parte de la vida sacra del hombre religioso y para instalarse en ellos es necesario realizar una serie de ritos, así como le hace el intérprete para despojarse de su personalidad, y para usar una máscara o un disfraz. Los ritos que

²⁶ Weisz, op. cit., p. 71.

²⁷ Eljedo, op. cit., p. 81.

se realizan para ingresar al mundo sagrado están en relación con los bailes movimientos y cantos que se hacen en la representación; de éstos hablaremos a continuación.

2.5 El baile, el canto, la música, los movimientos, los sonidos y las relaciones en el espacio representacional

Todas las acciones que se llevan a cabo dentro de la representación son ejecutadas por el intérprete, quien a su vez, utilizará su cuerpo para realizar las tareas que le corresponde hacer. Estas tareas, como es lógico, se realizan en los diferentes espacio de la representación.

Los movimientos, sonidos, cantos y danzas que se realizan, casi siempre, corresponden a una conducta estereotipada que proviene de la mimesis y del plan maestro del cual ya hablamos en las páginas anteriores. No hay que olvidar que estos elementos, al igual que la representación, en muchas ocasiones se realizan cuando sucede algún fenómeno extraño, llámese temblor, sequía, etcétera; o en un tiempo especial en el que se celebra un acontecimiento importante como las fiestas del pueblo o la llegada al mismo de una nueva autoridad.

El instrumento principal de todos los elementos de este punto es el cuerpo del intérprete, el cual reacciona a estímulos externos que están relacionados con la naturaleza. Dicha reacción se da con diferentes ritmos, sonidos y movimientos bien determinados y definidos.

Weisz dice que todo lo que el intérprete debe realizar está muy bien estipulado, pues toda acción tiene un porqué, un motivo y una justificación. Así, el canto, los movimientos, la danza o el sonido son consecuencia de un estímulo, que provoca estas reacciones en el cuerpo del hombre.

El canto y el baile ordenan las emociones y las sensaciones bajo un clima de comunicación fluida con el organismos del ejecutante y el medio ambiente. La pulsación interna y externa coinciden con la armonía del cuerpo, tiempo y espacio.²⁸

Todas las acciones ejecutadas por el intérprete, al recibir el estímulo, son la conexión entre el ser humano y la naturaleza. El mundo exterior y el interior se conjuntan y crean un orden que es causado por la música, el canto, el baile y los sonidos que realiza el intérprete. Y aunque hay una conducta que define y que se crea en cada ritual, también

²⁸ Weisz, op. cit., pp. 51-52.

hay una conducta estereotipada que se manifiesta como consecuencia del evento que se está presentando.

Los movimientos corporales, al igual que los cantos, los bailes y los sonidos son creados a partir de una forma estereotipada, lograda gracias a la música o a algún otro elemento de la representación, la cual ayuda a que las acciones del intérprete sean percibidas en el interior de las personas que participan directa e indirectamente en la presentación.

De esta forma, los elementos de la representación que hemos mencionado ayudan a la transformación que realiza el intérprete, quien reacciona ante los factores que se le presentan y gracias a éstos: "adquiere los aspectos medulares del comportamiento lúdico-ritual."²⁹ Weisz, sostiene que la representación altera la realidad interna del individuo que participa en ella, y aunque en el teatro ocurre algo similar, en la representación la alteración es más profunda. En el teatro se presenta como una realidad transformada superficialmente, en el juego y en el rito no.

En el juego [se da] como estrato intermedio diseñado para efectuar un mayor sumergimiento; y en el estrato más profundo, es ocupado por el ritual de posesión. Es importante comprender estas diferencias cualitativas, de lo contrario se confundirán las estructuras representacionales.³⁰

Aunque en otras expresiones que no son representacionales hay bailes, música y canto, en la representación estos elementos funcionan de una muy particular y profunda manera. El canto, como es sabido, obedece a cierta ritmicidad, pero en la representación tiene ciertas propiedades curativas, y junto con el baile y la música generan movimientos que provocan una sensación de armonía entre los participantes de la representación.

[...] entre movimientos y estímulos sonoros establecen un equilibrio en el que el individuo se relaciona con el organismo corporativo, con la relación armónica y con el entorno en el que ocurre la organización interna de cada participante dentro de la danza ritual reparadora.³¹

²⁹ Ibidem., p. 53.

³⁰ Ibidem., p. 56.

³¹ Ibidem., p. 63-64.

Así se forma un equilibrio y una armonía realizados por el cuerpo y el estímulo rítmico que conduce al equilibrio de los participantes de la representación. El intérprete entra a un estado de posesión provocado por la música, y en el cual estarán involucrados el espacio, el tiempo, los sonidos y en general todo el cuerpo.

Por último basta decir que, partiendo del cuerpo, el intérprete se desplaza en el tiempo y en el espacio sagrados con movimientos que salen de una estereotipación, es decir, que todo lo que realiza está muy bien codificado. Hay que recordar que el individuo se encuentra en un estado de posesión y logra representar lo deseado, gracias a la ayuda de la música, los cantos y los bailes.

Todos los elementos de la representación se relacionan entre sí, y juntos cumplen el plan maestro. Para terminar el presente capítulo analizaremos los utensilios, último elemento de la representación.

2.6 Los utensilios

Los utensilios que intervienen en la representación tienen un valor muy particular dentro de ésta, pero no pierden su funcionalidad cotidiana. El objeto que es utilizado en la representación nunca deja de ser él mismo. Sin embargo, pasa a formar parte del momento sagrado creado por el intérprete. “[...] Una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aparentemente nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural.”³²

Un objeto no pierde su valor al convertirse en algo sagrado pues al finalizar la representación retoma su misma función y significado, aunque con un valor especial por la utilidad que tiene en el mundo sagrado. Los utensilios sagrados siempre han existido y han funcionado como un elemento que ayuda a transformar el entorno del intérprete. Un objeto que en la vida diaria tiene un valor bien específico ayuda en la representación a pasar del mundo cotidiano al mundo sagrado. Incluso podemos pensar que ese mismo objeto ayuda al participante a regresar a la realidad concreta.

Eliade y Weisz concuerdan al decir que el instrumento sagrado padece un cambio en el momento en que deja de ser parte de lo cotidiano para adquirir otro valor. Los utensilios sagrados están relacionados con la naturaleza y con el ambiente que rodean al intérprete, por eso suponemos que el espacio también está relacionado con dichos utensilios, que además son utilizados en fiestas, juegos, representaciones dramáticas, etcétera. Un utensilio puede ser una piedra, una hoja seca, una vasija, un palo, una rama o aquello que sea necesario a la representación y que pueda pasar de un significado cotidiano a uno ritual mediante un proceso bien codificado.

*[...] rebasa la definición meramente pragmática del material. El material modificado por el hombre adquiere un valor cultural, factor que implica la presencia del contexto. Este conglomerado consiste en todo un sistema de señales y significados que se refieren al evento ritual, al lúdico y al plan maestro.*³³

El objeto sacro adquiere valor y significado a partir del contexto en el que se encuentra, independientemente del valor que tenga cotidianamente. Además de que está relacionado

³² Eliade, op. cit., pp. 19-20.

³³ Weisz, op. cit., p. 54.

estrechamente con el plan maestro, es decir, con todo aquello que tiene que ver con la finalidad primordial de la representación.

Los utensilios sacros pasan por un largo proceso para poder formar parte de las fiestas, danzas y ceremonias rituales. Los utensilios, están relacionados con el intérprete, quien los utiliza junto con el tiempo, el espacio, la danza, la música, el canto, etcétera.

Para concluir el presente capítulo mencionamos algunas conclusiones a las que hemos llegado al estudiar la teoría de la representación y los elementos que la conforman.

La teoría de la representación valora estructuras afines a las del teatro, pero no reglamentadas por los mismos principios espaciales, temporales ni narrativos. Está directamente relacionada con el mimetismo; pues el hombre comienza a representar imitando a la naturaleza y al mundo que le rodea.

En el momento en que el individuo se transforma y cambia su discurso, entra en la representación. Si esto fuera así, el teatro sería un fenómeno representacional. La diferencia entre el actor de teatro y el intérprete es que, el individuo de la representación se separa de su mundo cotidiano para albergar en su cuerpo una fuerza sobrenatural. El intérprete, se deshace de su personalidad para albergar a un ser extraño; el actor de teatro utiliza sus conocimientos y su experiencia para crear al personaje que requiere.

Todo lo sagrado es lo que se opone a lo profano, en la representación de un rito o de algún evento importante los participantes se ubican en un tiempo y en un espacio sagrados. El tiempo es siempre el mismo, no cambia ni se agota; el espacio representa el lugar donde los dioses se juntaron para crear el mundo. Con cada representación se pretende regresar a aquellos tiempos primigenios en los que el hombre convivía con los dioses.

Las máscaras, los disfraces y los utensilios, al igual que la mayoría de los elementos representacionales, pasan por un proceso de sacralización, y así, entran en un contexto en el cual adquieren un significado especial sin perder el que tienen en la vida cotidiana.

Los movimientos, danzas, música, sonidos, cantos y las relaciones que se dan en el espacio están relacionados unos con otros y todos con los demás elementos de la representación; pues ayudan a que ésta se realice sin muchas complicaciones. Quizás haya más, pero los mencionados en la presente investigación son suficientes para aplicarlos y adaptarlos al Rabinal Achí.

CAPÍTULO 3

ELEMENTOS REPRESENTACIONALES EN EL RABINAL ACHÍ

En este capítulo trataremos de demostrar que en el Rabinal Achí se encuentran recreados los elementos representacionales que estudiamos en el segundo capítulo. Básicamente estudiaremos los elementos representacionales que conservaba el Rabinal Achí en 1998, aunque también hablaremos de los elementos que pudo haber tenido tanto en el texto como en las representaciones de otros tiempos.

De antemano partimos de la idea que el Rabinal Achí tanto en su texto como en su representación, es un baile ritual. William Foster hace un estudio muy completo sobre la sacralidad del baile. Sin embargo, por no entrar en la finalidad esencial de la investigación hemos decidido no adentrarnos a su estudio, aunque creemos que efectivamente su investigación constata la ritualidad del baile-drama.

3.1 Elementos Representacionales que sugiere el texto del Rabinal Achí.

En el presente apartado trataremos de localizar algunos elementos representacionales que sugiere el texto del Rabinal Achí. Aunque la teoría de la representación estudie las diferentes manifestaciones escénicas, nosotros creemos que un texto puede sugerir algunos elementos de la representación misma. En este punto analizaremos, primeramente, a los personajes que aparecen en el baile-drama, partiendo del significado que tenían en la visión cosmogónica maya, pues creemos que es imposible analizar cualquier elemento representacional fuera de su contexto. Así, iniciaremos analizando algunos de los personajes más representativos que son mencionados en el texto del Rabinal Achí que consultamos.

El Jefe Cinco-Lluvia, quien es el gobernador de los habitantes del pueblo de Rabinal, es de gran importancia por el significado que tiene en toda Mesoamérica, y en especial en la cultura maya, la figura del gobernante. Éstos eran los seres de mayor alcurnia después de los dioses. Podemos citar a Eric Thompson y Mercedes de la Garza, quienes sostienen que los gobernantes eran los representantes de los dioses en la tierra, pues éstos les habían otorgado el derecho a gobernar.

Para sustentar y justificar el poder había que probar que efectivamente los dioses así lo dictaban. Por eso se realizaba toda la fastuosidad representada por pirámides, estelas, y grandes construcciones artísticas y de decorado.

La permanencia en el poder no era el principal motivo por el que se hacían las majestuosas y hermosas construcciones, pues hay que tomar en cuenta la gran importancia que tenía la religión en el mundo prehispánico y, en general, en todas las culturas antiguas.

Según Manfred Kerkhoff el nombre de *Cinco-Lluvia* es “[...] un hombre calendárico que no solamente se refiere a la fertilidad [...]”¹ Esto quiere decir que desde el nombre de los participantes, el Rabinal Achí sugiere la ritualidad para la que fue creado. Incluso dice que la representación del Rabinal Achí se hacía no solamente el día de la muerte de San Sebastián (20 de enero), sino también en el inicio del año.

Además del Jefe Cinco-Lluvia, aparecen en el baile dos guerreros: el Varón de los Quichés y el de los de Rabinal, los cuales eran fundamentales en la época prehispánica. Francisco Monterde dice que, al igual que los guerreros águilas y jaguares, el varón de Rabinal y el de los Quichés formaban parte de la elite que gobernaba. Además, hemos de suponer que el Varón de los Quichés era un gran guerrero debido al trato que le daban sus enemigos.

Eric Thompson piensa que la idea de la guerra en Mesoamérica se debió en gran parte a la necesidad que tenían los pueblos de sacrificar gente para que el sol siguiera su curso cada día. Mediante la sangre humana, sostiene, el astro rey adquiría fuerzas para salir cada mañana. Gracias a la guerra, se lograba obtener cautivos para sacrificarlos al sol y a partir de eso: “se vino a desarrollar un grupo de guerreros que, a expensas del sacerdocio, llegó a ser dominante.”² Además, agrega que por medio de la guerra se adquiría dominio económico y espiritual. Por eso los adolescentes eran preparados para combatir y capturar a sus enemigos, y entre más atrapaban, obviamente mayor privilegio y reconocimiento tenían en la sociedad.

[...] se acentuaron la preparación de mancebos para la preparación de la guerra, establecieron categorías para sus jóvenes guerreros y les otorgaron privilegios de acuerdo con el número de enemigos que capturaban; igualmente organizaron órdenes militares de ‘caballeros’. De éstas las principales fueron la del Águila y la del Jaguar, llamadas así porque tales

¹ Manfred Kerkhoff, *El tiempo y la muerte en el Teatro-Danza de los Mayas*, México 1985, p.20.

² Eric Thompson, *Grandeza y decadencia de los mayas*, México, 1990, p. 140.

*animales simbolizaban el Sol en el cielo y en el mundo subterráneo respectivamente.*³

El Varón de los Quichés y el de Rabinal pertenecían a esa elite militar que gobernaba y peleaba para su pueblo. La influencia guerrera llegó a Centroamérica cuando, según Rober Carmark, llegaron a territorio Quiché, pequeños grupos militares de la zona tolteca, después de la caída de Tula; aunque hemos de suponer que ya existía una clase guerrera al menos desde el periodo clásico.

Nosotros pensamos que los guerreros antagonicos y el Jefe Cinco-Lluvia, son los personajes más importantes de la representación, seguidos de la Madre de los Verdes Pajaritos, mujer que toma gran importancia, pues hay que recordar que al igual que la tierra la mujer representa la fertilidad. Podemos suponer que cuando baila con el Varón de los Quichés, la danza simboliza un acto sexual para propiciar la fertilidad. Lo que es curioso es que sea el hombre que va a morir el que baile con la Madre de los Verdes Pajaritos y no el Varón de Rabinal. Esto pudo haber tenido el objetivo de mejorar y preservar los atributos de un gran guerrero y mejorar la especie propia de los hombres vencedores.

El texto del Rabinal Achí sugiere varios elementos representacionales, por ejemplo, los movimientos dancísticos que realizan el Varón de los Quichés y el de Rabinal. Dichos movimientos se mencionan constantemente durante todo el texto y siempre van acompañados de música.

Hay una relación entre danza música y sonido; además de algunos utensilios que se citan y se mencionan en el texto. Como ya sabemos, después que los dos enemigos han danzado y ejecutado algunas acciones de combate, el Varón de Rabinal atrapa a su adversario "con el lazo y tira de éste para atraerlo hacia sí. Cesa la música y la danza se interrumpe."⁴

Hay una clara relación entre el lazo que utiliza el varón de Rabinal, la música y la danza, así como con el hacha y la maza que se mencionan en el texto. Junto con esto, la música era primordial para el desarrollo del baile. En él se usaban básicamente las trompetas largas y el tun, aunque hemos de suponer que en el pasado se usaban otros instrumentos tal y como lo dicen algunos investigadores. "Tienen atabales pequeños que tañen con la mano, y otro atabal de palo hueco, de sonido pesado y triste, que tañen con

³ Ibidem., p. 142.

⁴ Monterde, op. cit., p. 11.

un palo larguillo con leche de un árbol puesto al cabo; y tienen trompetas largas y delgadas de palos huecos.⁵

Todos los elementos que hemos mencionado formaban parte de la representación del Rabinal Achí y todos ellos estaban relacionados unos con otros. Estos elementos (música, danza, movimientos, sonidos) tenían la finalidad de ayudar al intérprete a entrar a un estado de posesión y percepción diferente al de la realidad tal y como se dice en la teoría de la representación.

Los utensilios que intervienen en la presentación y que se mencionan en el texto son: el lazo, la maza, el hacha y los instrumentos musicales. Todos deben pasar, según la teoría de la representación, por un proceso de sacralización partiendo del contexto en el que se encuentran. Con este proceso, los utensilios pasan de una función meramente utilitaria a una sagrada.

En el texto del Rabinal Achí aparece constantemente la frase: "El cielo y la tierra estén contigo". Francisco Monterde dice que es una expresión que no tiene demasiada importancia. No obstante, William Foster sostiene que eso no es cierto, pues dicha expresión involucra directamente al cosmos maya, pues se está nombrando al orden sagrado y al orden social. Quizás se pueda entender lo anterior si analizamos más detalladamente la idea que los antiguos mayas tenían del cielo y de la tierra.

Miguel León-Portilla dice que el símbolo de la tierra en el mundo maya está relacionado con una "figura de monstruo, fauces y garras de cocodrilo o con forma y cabeza de ofidios fantásticos."⁶ La tierra y el universo maya están representados por un cocodrilo o por una gran ceiba que se extiende hacia arriba, hacia abajo y hacia los cuatro puntos cardinales.

León-Portilla asegura que esos cuatro puntos eran considerados como cuatro monstruos celestes y terrestres que recibían el nombre de Itzamnas o "cocodrilo de la casa". Cada cocodrilo tenía un color según el punto en el que se situara: al rojo le correspondía el oriente, al blanco el norte, al negro el occidente, y al amarillo el sur. En medio de éstos cuatro puntos aparecía la gran ceiba que subía a los trece planos celestes y bajaba a los nueve planos del inframundo.

En el Rabinal Achí se nombran constantemente los cuatro puntos cardinales que acabamos de nombrar, independientemente de la referencia que se hace de otros lugares a los cuales René Acuña les dedica parte de su tiempo en la investigación que

⁵ De Landa, op. cit., p. 38.

⁶ Miguel León-Portilla, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, México, 1968, pp. 65-66.

hizo sobre el famoso baile. Además hay una continua repetición de palabras como cerros, montañas y valles. Sin embargo, lo que nos aclara la idea del espacio es la mención de los cuatro puntos cardinales. Como muestra citamos un fragmento de Varón de los Quiché dirigido a su adversario, el Varón de los de Rabinal.

*Te prestaré la obra pulida, brillante, esplendente, muy bien tramada, labor de mi madre, de mi señora, para que te adomes con ella en los vastos muros, en la vasta fortaleza, en los cuatro rincones, en los cuatro lados, como suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento, aquí bajo el cielo, sobre la tierra.*⁷

El espacio que se presenta en el Rabinal Achí se da a través de los cuatro puntos cardinales o "rincones" que se mencionan en gran parte del texto. El Varón de los Quichés menciona eso cuando quiere bailar con la Madre de los Verdes Pajaritos. Dice que su intención al bailar con ella es presentarla: "en los vastos muros, en las vastas fortalezas, en los cuatro rincones, en los cuatro lados [...] bajo el cielo, sobre la tierra"⁸, posiblemente era indispensable invocar al cosmos sagrado para propiciar la fertilidad en el lugar de la representación.

El espacio en el mundo maya era muy importante por la concepción que se tenía de él. Además, junto con el tiempo, le daba origen y permanencia a todas las cosas. León-Portilla, quien cita a Eric Thompson, dice que el tiempo y el espacio eran fuerzas que se manifestaban concretamente y que tenían vida propia. "Son fuerzas personificadas a las cuales los mayas dirigen sus devociones. Su influencia permea todas las formas de actividad y todos los momentos de la vida. Son en verdad auténticos dioses."⁹

Todas las fuerzas divinas se manifestaban como algo lleno de vida que tenía la capacidad de crear, pero también de destruir. El tiempo y el espacio no son la excepción, pues ambos morían y renacían constantemente y, según la etapa en la que se encontraban, se presentaban de tal o cual manera, pues su transcurso era cíclico y unas veces eran jóvenes y otras ancianos.

[...] El universo espacial existe, se altera, muere y renace en cada uno de 'los soles' o edades, en función de las actuaciones y presencias de los

⁷ Monterde, op. cit., pp. 77-78.

⁸ Ibidem., p. 81.

⁹ León Portilla, op. cit., p. 47.

dioses o rostros del tiempo. El espacio no es algo estático. Es completamente marco de colores, que fija por momentos el escenario de kinn (sol, día, tiempo), el cual como con las reglas del juego o de un drama que se desarrolla por ciclos, sucesivamente va mostrando sus distintos rostros y máscara, vivifica y destruye y mantiene sin término la realidad en la que se mueven y piensan los hombres.¹⁰

Todo es variable y todo cambia y del hombre maya dependía que el cambio se realizara con los menores problemas posibles. De ahí que, si bien es cierto que hubo otros pueblos que desarrollaron el sistema calendárico, ellos "fueron los únicos en crear un sistema cronológico con módulos y cálculos de una precisión que hoy nos parece casi inverosímil."¹¹

El hombre maya tenía una gran obsesión por el tiempo debido a que en determinado momento un suceso pasado volvía a repetirse nuevamente. Los mayas debía calcular exactamente ese momento para tratar de evitar en la mayor medida cualquier desgracia. Si fallaba algún dato o algún cálculo podía ser fatal.

Hay mucha información sobre la forma en que los mayas medían el tiempo. Tenían dos calendarios; uno constaba de 365 días: 360 días normales y cinco días aciagos en los que la gente no hacía nada por considerarlos de *maí agüero*. El segundo calendario estaba relacionado con la vida sacra y constaba de 260 días sagrados. Según, Eric Thompson, ambos calendarios eran de suma importancia para los mayas pues si alguien hacía algo en uno de los cinco días aciagos le podía ocurrir alguna desgracia.

[...] los mayas tenían un año de 360 días, el cual se desliza en concurrencia con el periodo de 260 días (el del almanaque o calendario sagrado). Estaba dividido aquel en 18 "meses" de veinte días cada uno, más uno especial de cinco días, que en cierto modo era considerado como fuera del año. Este pequeño periodo era en extremo peligroso, ya que en él se podía esperar toda clase de males que afligen al hombre; por ello, mientras duraban esos cinco días, la gente se abstenía de todo trabajo innecesario y observaba ayuno y continencia.¹²

¹⁰ Ibidem., pp. 90-91.

¹¹ Ibidem., p. 96.

¹² Thompson., op. cit., p. 209.

Estos dos calendarios formaron parte del conteo que los mayas y otros pueblos prehispánicos hacían del tiempo. Fray Diego de Landa dice que cada día y cada mes tenía un nombre y que entre todos los días y los meses: "hacían un modo de calendario, con el cual se regían así para sus fiestas."¹³

Finalmente, Landa comenta que los mayas no sólo contaban los meses y los años de determinada manera sino que contaban el tiempo de veinte en veinte años hasta completar trece veces veinte, lo cual nos da un periodo de 260 años que recibe el nombre de Ahau.

León-Portilla, quien dice que el tiempo acercaba a los mayas con los dioses y que estudiar el pasado era trascender hacia el plano divino. En el texto del Rabinal Achí la expresión más clara del tiempo sagrado la encontramos en el momento en que el Varón de los Quiché pide permiso al Jefe Cinco-Lluvia para ausentarse doscientos sesenta días, y posteriormente regresar a cumplir su destino. Hay que recordar que el varón de los Quichés, al saber que va a morir, quiere ir a despedirse de la tierra en la que nació. Por eso, pide un "un año sagrado" para visitar por última vez sus montes y sus valles. "Concédeme trece veces veinte días, trece veces veinte noches, para que vaya a decir adiós [...] a los cuatro rincones, a los cuatro lados, a buscar, a obtener lo necesario para alimentarme, para comer."¹⁴

Kerkhoff dice que el año ritual maya, 260 días que pide el Varón de los Quichés para despedirse de su tierra, esta ligado a la fertilidad pues es el tiempo que dura un embarazo humano y el tiempo que tara en crecer el maíz

El texto no sólo habla del tiempo sino también de un espacio sacro en el que el hombre cautivo moría. Así, el tiempo y el espacio, elementos de la representación, salen de lo cotidiano. El tiempo porque habla del año ritual de los mayas, y el espacio, porque además de que se mencionan los "montes y los valles", se habla de los "cuatro rincones", haciendo referencia clara, a los puntos cardinales que formaban parte del mundo prehispánico. No hay que olvidar que los "cuatro rumbos del universo" son creados por los dioses en el momento que deciden darle forma al mundo.

El texto del Rabinal Achí siempre estuvo relacionado con el tiempo sagrado. Hay que recordar que la representación del baile no se hacía cualquier día sino que, como lo han constatado René Acuña y Anita Pardial, la representación se preparaba para propiciar la

¹³ De Landa, op. cit., p. 70.

¹⁴ Monterde, op. cit., pp. 88-89.

fertilidad del pueblo en el que se realizaba. Hasta la fecha, el Rabinal Achí se representa en la fiesta de los santos patronos: San Pablo y San Sebastián del pueblo de Rabinal.

Tanto el tiempo como el espacio sagrado remiten a un primer momento en el que los dioses crearon el universo, o bien recrea el momento mítico en que sucedió el acontecimiento que cuenta el texto del Rabinal Achí. El espacio de la representación es para sus participantes el centro del mundo. El tiempo y el espacio que se presentan en el Rabinal Achí, forman parte de la teoría de la representación, pues de alguna forma el baile remite a aquel instante en que la historia sucedió.

Ahora explicaremos la situación final que encierra al Rabinal Achí, pues por el sacrificio que presenta creemos que se ubica de una forma más concreta en la teoría de la representación.

Algunos investigadores dicen que con el hecho de que en el texto se mencione y en la representación del Rabinal Achí se simule un sacrificio humano, nos colocamos automáticamente en el mundo sagrado prehispánico. Como se sabe, el Rabinal Achí termina con el sacrificio del Varón de los Quiché. René Acuña sostiene que “en la época prehispánica (el) sacrificio era real en su efecto y en todas sus consecuencias.”¹⁵

No sabemos si en la época prehispánica se sacrificaba al hombre que representaba el papel del Varón de los Quichés, aunque hay claros indicios de que los mayas sacrificaban a los guerreros que se capturaban en la guerra. Los aztecas ofrecían a sus dioses desde animales y personas adultas hasta niños. También ellos capturaban guerreros enemigos para sacrificarlos en honor a sus dioses. A este tipo de persecución y enfrentamientos se le conoció con el nombre de Guerra Florida.

Así como es difícil saber si antes de la llegada de los españoles el hombre que representaba al varón de los Quiché moría, también es difícil saber la forma en que el cautivo era sacrificado. A lo largo de la investigación hemos venido exponiendo que existe la duda de que el varón de los Quichés fuera sacrificado mediante la extracción del corazón, tal y como lo afirma Charles Brasseur al final del texto del Rabinal Achí que publicó en 1862.

El abate afirma que después de que los guerreros águilas y jaguares han bailado alrededor del Varón que iba morir: “lo tienden sobre la piedra del sacrificio para abrirle el pecho”¹⁶ y, obviamente, sacarle el corazón.

¹⁵ Sergio Magaña, *Los enemigos*, México, 1989, p.19

¹⁶ Monterde, op. cit., p. 71.

Carroll Mace duda de esta aseveración, pues afirma que sería más factible que se realizara un sacrificio de decapitación que uno por extracción de corazón. Nosotros pensamos que su opinión no es errada, y para estudiar su hipótesis consultamos como fuente principal la tesis de maestría de la historiadora Martha Nájera Coronado quien nos dice que el sacrificio por decapitación se les aplicaba a los cautivos de guerra que eran nobles y a los prisioneros comunes. Nájera dice que si el cuchillo de pedernal estaba relacionado con el sacrificio por extracción de corazón; el hacha era un instrumento relacionado con los sacrificios de decapitación. Y hay que recordar que en el Rabinal Achí actual, aún se siguen utilizando unas pequeñas hachas que bien pueden ser reminiscencia simbólica de la época prehispánica.

También asegura que el separar la cabeza del resto del cuerpo fue un rito practicado por los mayas y que se relata míticamente en el Popol Vuh y ritualmente en el juego de pelota. El sacrificio por extracción de corazón lo pusieron de moda los aztecas alrededor del siglo doce de nuestra era. El sacrificio por decapitación, dice Nájera, ya se realizaba en el periodo clásico, esto es, alrededor del año 200 al 900 después de Cristo.

Nájera dice no saber a ciencia cierta en qué circunstancias se realizaba el sacrificio de decapitación, pues aunque ya dijimos que está relacionado con los guerreros que eran capturados en guerra, también hay indicios de que a los guerreros cautivos se les extraía el corazón. La respuesta más exacta puede ser que: "cuando algún grupo indígena tomaba preso a un prisionero, le sacaban el corazón que ofrendaban a sus deidades y en ciertas ocasiones le cortaban la cabeza para conservarla como trofeo."¹⁷

Quizás ambos sacrificios estaban relacionados uno con otro, y variaba la forma en que el cautivo moría. En algunas ocasiones pudo haber sido por el rango que tenía el prisionero y otras por el dios al que se ofrecía su muerte. Lo que sí es cierto, es que el sacrificio de decapitación estaba en relación con el juego de pelota y con algunos ritos de fertilidad.

La cabeza del cautivo tenía gran significado pues además de ser utilizada como trofeo, también estaba relacionada con la bola del juego de pelota que a su vez significaba el planeta Venus. [...] podemos observar que el ritual de decapitación estuvo ligado a la cabeza, trofeo, dentro de un complejo símbolo que incluye la guerra, el juego de pelota y en ocasiones al murciélago y por otro, a un rito agrícola.¹⁸

¹⁷ Martha Nájera, *El sacrificio humano y el autosacrificio entre los antiguos mayas*, México, 1984, p. 211.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 207.

La idea de Mace sobre la muerte del Varón de los Quichés no es inverosímil. Sobre todo, porque creemos que hay más elementos que nos conducen a la decapitación que a la extracción de corazón. Los ejemplos más claros que tenemos son las hachas que se mencionan en el texto del Rabinal Achí, y que aún se utilizaban en las representaciones que vimos en 1998.

Mace dice que la piedra del sacrificio de la cual habla Brasseur, nunca se menciona a lo largo del texto; y nunca se hace alusión a ella en la representación del Rabinal Achí. Por el contrario, dice, y nosotros lo confirmamos en 1998: en el momento en que los participantes del baile danzan alrededor del Varón de los Quichés y ponen sus manos en la cabeza del varón cautivo, indican simbólicamente, que el prisionero muere decapitado.

Mace también afirma que en el festival que se celebró en la ciudad de Cobán, Guatemala, en 1970, algunos investigadores quedaron insatisfechos por no haber presenciado la muerte por extracción de corazón que se menciona en el texto del Rabinal Achí.

Aunque hay varios ejemplos de la muerte por decapitación en la zona maya, no existe la certeza de la forma en que muere el Varón de los Quichés. Hay suficientes indicios - desde estelas y códices, hasta los murales de Bonampak- donde se nos muestra la muerte por decapitación aplicada a varios guerreros enemigos que eran capturados, tal como sucede con el Varón de los Quichés. Sin embargo, existen pruebas de que en la zona maya también se efectuaban sacrificios por extracción de corazón a los hombres que eran atrapados en guerra.

Posiblemente en investigaciones posteriores se logre una respuesta satisfactoria al problema de la muerte del varón de los Quichés. Lo importante aquí es la trascendencia que tenía el sacrificio en el mundo prehispánico.

Los hombres de Mesoamérica tenían una idea muy clara del sacrificio humano, pues, la sangre humana es el alimento preferido de los dioses, y a partir de ella, el mundo puede seguir generando vida. El Rabinal Achí, seguramente, formaba parte de esa concepción que se tenía de los sacrificios.

Para concluir el presente punto vamos a nombrar los elementos representacionales que sugiere el texto del Rabinal Achí. En el texto, se puede constatar la estrecha relación que hay entre los movimientos, los sonidos y la música que se lleva a cabo en el Rabinal Achí. Esta relación la sugiere el mismo manuscrito en las indicaciones que nos dejó el abate francés en el libro que publicó en 1862. Tanto los sonidos, la música y los movimientos que se presentan en el baile, forman parte de la teoría de la representación,

pues hay que recordar que éstos elementos ayudan al intérprete a ubicarse dentro del fenómeno representacional. También hay que mencionar a los utensilios que intervienen en el baile del Rabinal Achí, tales como el hacha que trae el varón de los Quichés y el de Rabinal, además del cordón con el que el hombre de Rabinal captura al de los Quiché.

El tiempo y el espacio tienen gran importancia dentro del Rabinal Achí, pues por medio de la idea que los mayas tenían de estos elementos, y por la forma en que funcionan en el Rabinal Achí pudimos aplicar el tiempo y el espacio representacional en el baile-drama. Esto lo conseguimos mediante el estudio de la idea de espacios sagrados que tenían los mayas y que se mencionan en el Rabinal Achí, así como los lugares en los que debió realizarse la representación y que también eran sacros. Además, no hay que olvidar a los cuatro puntos cardinales que eran muy importantes dentro del mundo prehispánico.

En cuanto al tiempo, hay que decir que la representación se hacía en una fecha bien determinada para provocar la fertilidad. En el texto se menciona el año sagrado de los mayas que constaba de 260 días y que es el plazo de tiempo que pide el varón de los Quichés para ir a despedirse de su terruño. El tiempo y el espacio representacionales son aquellos elementos que salen de la cotidianidad y que nos remiten a lugares y a momentos muy bien especificados.

Si bien es cierto que el texto del Rabinal Achí no nos aporta ideas claras sobre algunos de los elementos de la representación como lo son la máscara y el disfraz, si nos sugiere otros. Por ejemplo, aunque no se dice nada del intérprete, suponemos que el texto en sí mismo describe la preparación que hacía la persona que representaba al varón de los Quichés. Por ejemplo, el bailar con la Madre los Verdes Pajaritos, el ausentarse un año sagrado, el beber y comer de los manjares del enemigo eran parte de la preparación que debía seguir el hombre que iba a morir.

Los elementos de la representación que están sugeridos en el texto del Rabinal Achí, son: el tiempo, el espacio, los movimientos, los sonidos y la música. Ahora sólo nos falta localizar todos los elementos de la representación que tenía y que aún conserva el famoso baile, cosa que haremos en la última parte del capítulo.

3.2 Elementos representacionales que existían en la danza del Rabinal Achí

Al igual que en el capítulo primero, estudiaremos las características del Rabinal Achí, a partir de algunos cronistas que hablan sobre las fiestas y ritos de los antiguos pueblos mesoamericanos. Nuestra intención es localizar los elementos representacionales que había en el Rabinal Achí antes de la Conquista y hasta su descubrimiento en 1855. Mediante la aplicación de las características de los elementos representacionales, trataremos de demostrar que el Rabinal Achí contiene los elementos de la representación que estudiamos en el segundo capítulo.

Al llegar los españoles a América existían en el continente varias culturas que habían desarrollado un sistema cosmológico con una serie de costumbres, tradiciones y con una concepción de la vida muy diferente, pero no menos valiosa, a la que traían los conquistadores. A lo largo de la investigación hemos citado parte de las ideas que tenían los hombres prehispánicos, los cuales formaban parte de una sociedad muy bien organizada, desde la vida cotidiana hasta la vida religiosa y en donde cada uno de ellos asumía roles y funciones específicas.

Debido a sus creencias, los seres humanos de las culturas mesoamericanas hacían entre algunas otras cosas: fiestas, danzas, bailes, representaciones dramáticas, y como ya vimos, sacrificios humanos para que el mundo no se detuviera. Fray Diego de Landa dice que el pueblo, incitado por los sacerdotes prehispánicos regalaban para los sacrificios a esclavos e incluso a sus hijos.

Muchos investigadores piensan que la parte climática de muchas de las festividades mesoamericanas se daba cuando cualquier persona era sacrificada. Yolanda Argudín nos dice que las representaciones prehispánicas: "tienen su ritmo invariable regido por las leyes no escritas; siempre e irrevocablemente tienen que desembocar en la muerte."¹⁹ Esto quiere decir que las ceremonias donde alguna persona moría trascendía al momento cotidiano para ubicarse en un plano donde el ser humano entra en contacto con los dioses. Las fiestas y representaciones prehispánicas iban más allá de la mera presentación ficticia de un acontecimiento imaginario, hacían tan real lo que realizaban que si un ser humano debía morir, efectivamente moría.

En las representaciones rituales prehispánicas no existía la convención en la que después de la función la persona que representaba el papel de alguien que parecía se levantaba y se iba a su casa. Armando Partida dice que hay una diferencia real y

¹⁹ Argudín, op. cit., p. 20.

concreta entre las ceremonias prehispánicas y el arte teatral que todos nosotros conocemos y, citando a Duvignaud, describe la diferencia entre dichas representaciones ceremoniales y el teatro:

Los límites entre el teatro y la vida social pasan por la sublimación de los conflictos reales, la ceremonia dramática es por definición, una ceremonia social diferida, suspendida, retenida. El arte dramático sabe que se encuentra al margen de la realidad concreta [...] las formas de la ceremonia y la teatralización se distinguen unas de las otras según acentuaciones distintas, decrecientes en la práctica social y crecientes en la estética.²⁰

En el mundo prehispánico toda la comunidad formaba parte de la representación, tanto los que representaban o realizaban una acción como los que la veían. Sin embargo, las personas que iban a morir recibían una preparación especial, y aquí es donde va a destacar el primer elemento de la representación: el intérprete, quien era preparado perfectamente para representar su papel.

En general la gran mayoría de las víctimas que representaban a un dios habían aprendido a la perfección su papel. Tal era el caso de aquel joven que personificaba a Tezcatlipoca en la fiesta de Toxcatl, que al fin terminaba sus días despidiéndose de los placeres del mundo y rompiendo simbólicamente una flauta al ir subiendo las gradas del templo en donde iba a morir [...]»²¹

El joven que iba a morir en una fiesta prehispánica era preparado desde un año antes de su muerte. Era tratado como el mismo dios al que iba a representar y vivía como tal. Al final del plazo el joven que durante un año representaba el papel de la deidad debía perecer en honor a ella, pues había que agradecerla e incluso calmar su enojo.

En la preparación de una persona que es elegida para ser sacrificada se incluían ayunos, abstinencias, pero también penitencias y purificaciones que tenían la finalidad de introducir a la persona al ritual que se debía llevar a cabo. En la mayoría de las fiestas prehispánicas los participantes ayunaban y se abstendían sexualmente. La preparación

²⁰ Armando Partida, *Historia y Dramaturgia II, Teatro de evangelización en náhuatl*, México, 1992, p. 15

²¹ Miguel León-Portilla, *Literaturas de Mesoamérica*, México, 1984, p. 175.

que llevan a cabo se amolda a la idea del intérprete que se estudió en el segundo capítulo, el intérprete se preparaba para recibir a una fuerza extraña a él. Todos los participantes de las representaciones prehispánicas realizan una actividad para albergar en su ser y representar a un dios o a un ente sobrenatural que los iba a poseer.

En el Rabinal Achí debió haber pasado algo similar, pues mediante el ayuno y la abstinencia sexual, los participantes se preparaban para recibir a los personajes que iban a representar.

No sabemos cómo eran los disfraces de los personajes del Rabinal Achí durante la época colonial. Podemos inferir que usaban hermosas plumas como lo menciona Fuentes y Guzmán. Incluso podemos hablar del color azul al cual se refiere Landa y Barrera Vazquez, cuando mencionan que el hombre que moría era pintado de ese color. Nosotros pensamos que el vestuario debía ser muy elegante y muy suntuoso y como ejemplo citamos la descripción que Bernardino de Sahagún hace sobre el vestuario de un joven que iba a ser sacrificado en honor al dios Texcatlipoca.

[...] con atavíos preciosos y curiosos, porque ya le tenían como en lugar de dios, y entintábanle todo el cuerpo y la cara. Emplumábanle la cabeza con plumas blancas de gallina, pegadas con recina. Criaba los cabellos hasta la cinta. Después de haberle ataviado con ricos atavíos poníanle una guirnalda de flores que llaman izquixóchill, y un sartar largo de las mismas, colgado de este el hombro al sobaco de ambas poníanle en las orejas un ornamento como cercillos de oro. Poníanle en el cuello un sarter de piedras preciosas. Colgábanle un juel de piedra preciosa blanca que colgaba hasta el pecho. Poníanle un barbote largo hecho de caracol marisco [...] Poníanle también en las muñecas unos sartales de piedra que ellos llaman macueztlí, que les cubría casi todas las muñecas hasta el codo. Cubríanle con una manta rica, hecha a la manera de red con flocadura muy curiosa por las orillas [...] Poníanle también unos cascabeles de oro en las piernas, que iban sonando por donde quiera que iba [...] Desta manera ataviaban deste mancebo que iban a matar en la fiesta.²²

La cita anterior nos da una idea de la importancia que tenía el disfraz, otro elemento de la representación, en Mesoamérica. En el Rabinal Achí, suponemos que también se utilizaban suntuosos atuendos que traían todos los participantes, incluso el Varón de lo

²² Sahagún, op. cit., p. 84.

Quichés, pues era un guerrero de alcurnia que iba a ser sacrificado para propiciar la fertilidad.

Más allá de los vestuarios demoniacos de los que habla Fuentes y Guzmán, nadie menciona como se vestía la gente que interpretaba el Baile del Tun antes del siglo XIX. Sin embargo, en los murales de Bonampak se habla de la coronación de un rey y de una sublevación o de una guerra en donde salen triunfantes los gobernantes de dicho lugar. Ahí, podemos ver la suntuosidad de los gobernantes, de los guerreros y de la gente de la corte. Es muy claro, dice Martha Nájera, que uno de los temas de los murales es la guerra, y ahí se decapita a un guerrero enemigo.

Los frescos del templo de las pinturas de Bonampak, nos ilustran sobre el ceremonial que se realiza después del triunfo en una batalla y quizá sobre otro punto más importante: el sacrificio por decapitación de un prisionero de guerra.²³

No es inverosímil la idea de que el vestuario de los personajes del Rabinal Achí debió parecerse mucho a los que aparecen en los murales de Bonampak. Incluso en 1998 todavía se vislumbraban algunos parecidos en los vestuarios de los personajes; sobre todo en los atuendos que aún portan el Varón de Rabinal y el de los Quichés, aunque el prisionero que aparece en los murales está casi desnudo.

También podemos pensar que las trompetas largas que tanto son citadas por los cronistas están representadas en dichos murales y seguramente otros tantos objetos que se necesitaría hacer una investigación aparte para encontrar la relación entre el Rabinal Achí y los murales de Bonampak.

No sabemos cómo eran los disfraces que se utilizaban en el Rabinal Achí, pero suponemos que tenían gran importancia pues al igual que en la teoría de la representación, el disfraz de los participantes en muchas ocasiones era el dios mismo, cosa que también sucedía con la máscara. En el caso del Rabinal Achí, el disfraz y la máscara eran parte del guerrero mítico al que representaban. Ambos elementos de la representación cumplían la función de transformar al individuo, ubicarlo y ponerlo en contacto con lo sagrado. Aunque no se menciona la importancia que tenían las máscaras y los disfraces, no creemos que fuera menor al que actualmente tienen.

²³ Nájera, op. cit., p. 199.

Antes de la conquista española las representaciones de los bailes se hacían en lugares bien determinados que podrían ser el centro de una plaza, o en un patio. Sahagún comenta que las representaciones se hacían en las calles de la ciudad y en unos lugares llamados momoztlis. Armando García Gutiérrez dice que el espacio prehispánico tenía la finalidad de comunicar al hombre con el cosmos divino, además de la funcionalidad habitacional que tenía cada ciudad.

Los pueblos mesoamericanos siempre tuvieron interés especial por otorgar a sus ciudades la capacidad de movimiento, funcionalidad perpetua en base a sus necesidades de habitación, ritual y sacerdocio, según las prioridades de cada centro.²⁴

Las ciudades mayas, también estaban pensadas para que hubiera una comunicación visual y auditiva. Obviamente con la finalidad de representar sus fiestas y ritos. Armando García dice que a determinados lugares sólo entraban los sacerdotes. Sin embargo, había otros a los que podía acceder toda la comunidad.

Después de la conquista, las fiestas y los bailes se siguieron realizando en lugares apartados y es imposible saber dónde se representó el Rabinal Achí durante la época colonial, aunque como sabemos, muchos párrocos permitieron que algunos bailes se representaran pública o clandestinamente.

Lo que podemos dar como un hecho es que cualquier lugar donde se representaba el Rabinal Achí era un espacio consagrado, ya que todo espacio de la representación se recrea de manera diferente al de la realidad cotidiana. Aunque no tenemos datos suficientes podemos pensar que algún rito o alguna ceremonia se realizaba para poder presentar el Rabinal Achí en un determinado lugar.

Tampoco sabemos si el espacio donde se representaba el Rabinal Achí, simbolizaba el "ombligo del mundo". Sin embargo, podemos inferir por lo que dice la gente, que el baile evoca aquellos viejos tiempos en que sucedió la historia del hombre capturado en Rabinal. El tiempo del Rabinal Achí hace recordar a la gente aquel momento en que sucedieron aquellos hechos, y cada vez que se representa la historia es como volver a vivir ese suceso. La representación del Rabinal Achí funcionaba como un mito de renovación cíclica en el que se repite perennemente cada vez que el baile se representa. El baile tenía la finalidad de que la tierra floreciera, a partir de la representación de ese

²⁴ García, op. cit., p. 72.

rito de fertilidad. El Rabinal Achí es: "un acto ritual de fertilidad para renovar la naturaleza, para dar pan y vida a los mismos hombres que le dan la muerte al Varón de los Quichés."²⁵

El Rabinal Achí funcionaba como un rito que se repetía cíclicamente para renovar las fuerzas de la naturaleza y de la comunidad en la que se representaba; así, en el baile prevalecieron durante la conquista el tiempo y el espacio de la teoría de la representación. El tiempo implicado en el texto y en el rito de fertilidad que se renueva cada vez que el baile-drama se representa; el espacio representacional dado al inferir que el lugar en que se llevaba a cabo la representación del Rabinal Achí era aquel en que se evocaba el rito de la captura y la ejecución del Varón de los Quichés.

Por último, trataremos de encontrar la relación que había entre la música, los movimientos y los sonidos que había en el Rabinal Achí. Los principales movimientos que se realizaban cuando se iba a sacrificar a un hombre eran los propios de la acción de bailar alrededor de él, esto lo confirman Landa, Sahagún y Ximénez.

En el Rabinal Achí debió suceder algo similar, aunque el único indicio concreto que tenemos son las acotaciones que Brasseur nos dejó en la edición que del baile hizo en 1862. En el texto se dice que los dos guerreros enemigos danzan en círculo; primero lenta y luego rápidamente. Lo mismo sucede al final cuando el Varón de los Quichés es sacrificado, todos sus enemigos bailan alrededor de él.

Aunque hay bailes que especifican claramente la forma en que sus participantes se deben mover, no creemos que esos movimientos pudieran haber subsistido intactos durante tanto tiempo. El Rabinal Achí tampoco, pero estamos seguros que antes de la conquista debió haber tenido bien estipulados los desplazamientos que en su representación se hacían.

La importancia que tenían la música y los instrumentos que eran utilizados para interpretar el Rabinal Achí era muy significativa. Lo primero que llama la atención es el sonido melancólico que emiten las trompetas y que es mencionado en el documento de la inquisición al cual ya nos hemos referido. La música que se tocaba en el Rabinal Achí no era propiamente alegre sino al contrario, muy melancólica, sobre todo por el sonido que emitían el tun y las trompetas, que eran los principales instrumentos del baile, aunque se dice que también se utilizaban caracoles y conchas de tortugas.

Los instrumentos y su música eran tan importantes que cuando llegaba la hora del sacrificio los indígenas que participaban en la representación bailaban y cantaban las

²⁵ Magaña, op. cit., p. 19.

historias que hablaban de los acontecimientos heroicos que le habían dado grandeza a su tierra.

En cuanto a los utensilios que se utilizaban en el Rabinal Achí y en otros bailes prehispánicos, podemos mencionar en primer lugar las armas con las que se daba muerte al hombre cautivo. Así, tenemos flechas, arcos, espadas y cuchillos. También hay jícaras en las que se daba de beber al prisionero o en las que se vertía su sangre. Los cronistas también mencionan otros objetos como son: monedas, chilchigüites, y toda una serie de instrumentos que formaban parte de la representaciones prehispánicas.

El ejemplo más claro que queremos señalar es el de la cuerda que se utiliza en el Rabinal Achí y en el baile Quiché Vinak. En el Rabinal Achí se dice que el varón de los Quichés es capturado por su enemigo al ser lazado por éste. Ximénez comenta que el hombre al que el rey Quiché deseaba atrapar era muy diestro y no podía ser capturado. Finalmente, nos dice, fue aprehendido "con mucho cuidado porque los cordeles con que lo ataba los quebraba."²⁶

El lazo del cual se habla en el Rabinal Achí y en el Quiché Vinak tiene la función que juega dentro de la vida cotidiana. Sin embargo, y sobre todo en la descripción de Ximénez, el lazo se vuelve un utensilio mágico, pues su dueño tiene que utilizarlo con mucho cuidado para poder capturar a su enemigo. El cordón o lazo tiene la misma funcionalidad que en la vida cotidiana, pero también tiene un sentido mágico que es útil para atrapar al enemigo. El lazo que se utiliza en estos bailes forma parte de la representación y su teoría, ya que todo utensilio tiene un sentido diferente al de la realidad pero no pierde el que le corresponde se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo.

Hay que imaginar la persecución y el enfrentamiento entre los enemigos con música, baile, gritos y cantos. El Varón de los Quiché y el de Rabinal lanzan algunos gritos antes de comenzar a hablar. Tanto la música, el baile, los gritos y algunos utensilios que intervenían en la representación del Rabinal Achí estaban relacionados entre sí.

La música y el baile tenían la función que se les daba en la teoría de la representación, esto es, ayudaban al intérprete a acceder a un estado propicio para recibir al ente que lo va a poseer. Basta imaginar la música que era emitida por el tun y las trompetas para constatar que sus sonidos eran esenciales en la representación del Rabinal Achí. Los movimientos y los bailes que ocasionaba la música también debieron estar en estrecha

²⁶ Ximénez, op. cit., p. 78.

relación con ella, y junto con los utensilios cumplían su función en la representación, que era ayudar al intérprete a entrar a un estado de posesión.

Algunos elementos de la representación son dados de manera clara; sugeridos y sustentados con la que dicen los cronistas del baile del tun. Otros son, por la falta de información, apenas bosquejados. No obstante, creemos que la idea del intérprete, la máscara, el disfraz, el tiempo, la música y los utensilios están bien definidos en las crónicas de que se hacen desde el siglo XVI y hasta el XIX. Los movimientos, el espacio y parte de los movimientos dancísticos que se realizaban en el Rabinal Achí no están definidos concretamente en las antiguas crónicas, aunque hay algunas ideas que mencionamos y que creemos que podían formar parte de la representación.

Por último falta analizar los elementos de la representación que aún existen en el Rabinal Achí. De dichos elementos y de su posible preservación hablaremos en la parte final de éste capítulo.

3.3 Elementos representacionales en el Rabinal Achí actual

Por último trataremos de localizar a los elementos representacionales que en 1998 aún conservaba el Rabinal Achí. Si nos damos cuenta, hay ciertas constantes que se repiten tanto en el texto como en la representación misma.

En 1855, año en que Charles Brasseur descubre el Rabinal Achí, el baile seguía siendo considerado por los habitantes del lugar como un baile sagrado. Víctor Magno, afirma que aunque era así; Brasseur no se dio cuenta de la sacralidad del baile, a pesar de ver que los indígenas antes de comenzar la representación “sacramentaban” las máscaras, los instrumentos y todo aquello que tenía que ver con el Rabinal Achí.

Magno dice que la sacralidad del Rabinal Achí era evidente hasta en la representación misma, incluso por “el secreto en que se encontraba envuelta su existencia y la desconfianza que mostraban los naturales al hablar (de él) frente a extraños.”²⁷ En ese entonces, el Rabinal Achí era un baile al cual se veneraba secretamente.

Con el paso de los años el Rabinal Achí no perdió el carácter sagrado atribuido por la gente del pueblo y la que participaba en su representación. Los ritos y actividades preparatorias que aún realizaban los participantes en 1998 antes de representar el Rabinal Achí, son: los rezos que se hacen en los cerros Cakyuj, Cambá, Sajtijel, Chuaximbajá y Quisintún, también ofrecen oraciones en la iglesia principal del pueblo, consagran las máscaras, prenden incienso y velas. Lo anterior lo reafirma Anita Pardial, quien, citando a Carroll Mace, dice que todos los participantes del baile toman un actitud muy seria frente a lo que les corresponde hacer en la ceremonia.

Los nativos prenden velas en cinco de las montañas que se mencionan en la pieza a representar observan abstinencia sexual antes y después de la función en la vigilia colocan las máscaras en contacto con la puerta de la iglesia, rezan y prenden velas; hacen lo mismo en el cementerio, los actores con excepción de la muchacha que hará la princesa pasan la noche en casa del 'encargado'. Mace agrega que los actores 'asumen su papel con una obligación religiosa'.²⁸

Las primeras características representacionales que aún conservaba el Rabinal Achí en 1998 son las ceremonias que realizaban los participantes antes y después de la

²⁷ Magno, op. cit., p. 188.

²⁸ Pardial, op. cit., p. 125

representación del baile, además piden permisos a los santos patronos del Rabinal (San Sebastián y San Pablo), pero también a las deidades del cielo y de la tierra que seguramente tienen que ver con la fertilidad y que protegerán al individuo para que no le suceda nada durante la representación. Con todas las ceremonias en los lugares ya mencionados, los participantes se preparan y preparan al tiempo y al espacio para crear las condiciones necesarias para entrar en la representación.

Cuando los participantes dicen que realizan la representación en honor del "espíritu del cielo y de la tierra,"²⁹ además de referirse a sus deidades prehispánicas, creemos que también lo hacen para forjar una relación entre el mundo celeste y el terreno, y así salir de la cotidianidad. Kerkhoff dice que al nombrar a dicho espíritu se está nombrando a un dios llamado *Outan*, (corazón) "señor del palo hueco" quien no es otro sino *Quetzalcoatl*, y que entre los maya también es conocido con el nombre de Kukulcan.

Los participantes del Rabinal Achí, dice Rouanet, deben evitar tener relaciones sexuales, hasta sesenta días antes de la representación y sesenta después; además de que deben ir juntos a la montaña a rezar y a prender velas.

Amaya Clunes, nos decía en 1998 que ella asistió a la ceremonia que se hizo en uno de los cerros del lugar, y que es muy semejante a la que describe Carroll Mace. Clunes comenta que en la ceremonia se reza para pedir permiso para representar el baile. Sostiene que en el cerro se prenden velas para decir las oraciones.

Como ya lo comentamos, los participantes del Rabinal Achí ya no guardan abstinencia sexual y además toman alcohol para realizar algunas actividades que se realizan en la preparación del baile. Mace dice que Eugenio Xolop, hijo de Esteban Xolop, tenía que tomar alguna bebida embriagante para poder escribir un texto nuevo del baile. Si no lo hacía podía pasarle una desgracia. También sostiene que a las máscaras debe de echárseles un poco de aguardiente después de la representación. De todas formas es comprensible que para calmar el cansancio de estar bailando, sólo el alcohol disipa un poco tanto desgaste físico.

Nunca supimos quien le dijo a Amaya Clunes lo de la abstinencia sexual. Sin embargo, pensando en el temor que se le tiene al baile, seguramente hay varios participantes que prefieren guardarse el deseo sexual para otros días menos riesgosos. Aún sin la abstinencia requerida, no podemos decir que el baile haya dejado de ser menos sagrado pues, además de todo lo que se sigue realizando, nos dimos cuenta que antes y después

²⁹ José León nos dijo en 1998 que además de representar el baile para honrar a San Sebastián y a San Pablo; también lo hacían para agradecer "al corazón del cielo y de la tierra".

de la representación del Rabinal Achí, los participantes dicen algunas oraciones en su lengua, se dan las gracias entre ellos saludándose; e incluso se hincan y se persignan frente a la iglesia.

En la representación que grabamos en video, se ve a un hombre que pasa en diferentes momentos echando incienso por el lugar donde se está llevando a cabo el baile. Probablemente para consagrar el espacio, la representación y a los mismos participantes. Quizás no fue más que una coincidencia que se dio en el momento en que grabamos el baile.

El Rabinal Achí no ha perdido toda la religiosidad de la que hemos venido hablando en la investigación. Al igual que Carroll Mace, pensamos que los participantes aún toman sus papeles con una obligación religiosa a pesar de los continuos percances que se tienen durante la representación. Además de la cansada jornada festiva, algunos de los hombres que bailan apenas tienen medios para comer. Aún así, toman su papel con mucho orgullo. Eso lo notamos cuando caminando junto con José León hacía su casa para entrevistarlos: todos los participantes iban andando ufantemente por las calles con sus trajes. La gente que los miraba expresaba cierta admiración en su mirada al observar a estos hombres disfrazados.

Durante la representación, la gente que presencia el baile, lo hace con cierta extrañeza debido a que muchos de ellos no comprenden ni siquiera el idioma y no conocen el contexto en el que el Rabinal Achí está ubicado, de ahí que no haya una relación directa entre los espectadores y los intérpretes. No hay una interrelación entre todos los elementos que conforman la representación pues no se logra que: "la cimentación y existencia de esta presencia se ramifique e interconecte con el cuerpo y el lugar, plasmándose en un habitat."³⁰ Es decir, que hay algo que impide que el todo se manifieste correctamente pues no está dentro de su contexto exacto, ya sea porque dicho contexto no existe o porque la obra, en este caso el Rabinal Achí, no es comprendida en su totalidad por las personas que la ven. "Cuando se arranca el objeto de su entorno contextualizante toma la identidad de artefacto de un museo, o bien cumple con una función meramente decorativa."³¹

Otros obstáculos menos complejos son el sonido de otras actividades que interfieren en el ritmo de la danza; además, hay que tener alguna idea de la concepción del mundo tenían los mayas prehispánicos. Por ejemplo, hay que saber cómo concebían las fiestas y

³⁰ Weisz, op.cit., p. 119.

³¹ Idem.

representaciones; qué significado tenía el sacrificio humano, etcétera. Ya habíamos comentado que René Acuña decía que no todas las personas entienden el Rabinal Achí. Es cierto, mucha gente del poblado de Rabinal no sabe qué es dicho baile.

Todo lo anterior impide que el Rabinal Achí se muestre en todo su esplendor. En el momento en que el baile no es comprendido por la gente de la comunidad en la que se representa, entonces pierde parte de su finalidad, que es la comunión y la relación entre las personas que lo ven y las que lo realizan. Debido a esto, es imposible que alguien se adentre en la ritualidad del baile cuando hay una serie de factores que han intervenido en el contexto e incluso en la esencia del baile. Nosotros pensamos que la causa principal de que el Rabinal Achí haya perdido -aparentemente- su sacralidad, es la descontextualización en la que se encuentra. Su representación ya no es aquella celebración que se hacía para provocar la fertilidad de los campos. Al menos mucha gente no lo entiende así.

Ni siquiera se puede decir que toda la comunidad participa de manera directa en la celebración del baile. Esto es porque el Rabinal Achí ya no se encuentra dentro del mundo prehispánico para el que fue creado. De ahí que para un espectador ajeno no cumpla más que una función decorativa, no así para los participantes que, como hemos visto, le otorgan un gran significado.

El Rabinal Achí aún conserva gran parte de su sacralidad, y varios de los elementos representacionales que estudiamos en el segundo capítulo siguen operando en él.

La preparación que lleva a cabo cada intérprete del Rabinal Achí sirve para salir de su cotidianidad a la hora en que realizan todas las actividades que hemos venido describiendo. Incluso deben dormir, según Mace, en la casa del "encargado"; al menos unos días antes de la representación, quemar incienso y prender velas en los cerros donde se va a pedir permiso para poder representar el baile.

Sin esta preparación la puerta hacia el tiempo y el espacio representacional sería prácticamente inaccesible e incluso fatal; pues ya hemos hablado de aquellos hombres que han sufrido algún daño por no hacer lo que se pide para representar el Rabinal Achí.

Además de los ensayos que comúnmente hace un actor de teatro, los intérpretes llevan a cabo una preparación que en el teatro no se realiza porque simple y sencillamente no es necesaria. El intérprete hace una serie de actividades que al actor no le son útiles, y viceversa. Esto se debe a que tanto el actor como el intérprete necesitan diferentes mecanismos para ejecutar su tarea. Un ejemplo es que al actor de teatro, como tal, no le es indispensable encender veladoras cada vez que presenta una función, al menos si no

lo hace no se le cae el mundo. Por su parte, el intérprete rara vez realiza la preparación que un actor hace para su oficio. Ambos, intérprete y actor, no suelen realizar la actividad del otro porque no les es necesaria. A los actores lo que les importa es tener relación y comunicación con los espectadores; a los intérpretes lo que les interesa es tener una comunicación mágica con lo sagrado.

Con la preparación previa que realizan los intérpretes del Rabinal Achí logran la disponibilidad necesaria para recibir a la fuerza que los va a poseer. Si dicha preparación se realiza correctamente, se logra transformar la realidad, y cuando ésta se consigue se disfruta demasiado. El actor también cambia su entorno y disfruta su trabajo, pero su actividad no trasciende hacia las fuerzas cósmicas que gobiernan al intérprete.

Si un bailarador observa todas las oraciones y ceremoniales y sabe su parte bien, siente un gran gozo al actuar en un baile. Siente calor y suda dentro de su disfraz, incómodo dentro de su máscara de madera, pero, sin embargo, feliz de bailar al compás de la música y de recitar sus guiones: 'Contento el cuerpo de salir a bailar', dijo uno de los hombres de su papel en el Rabinal Achí.³²

Además de la sacralidad y de la responsabilidad con la que los participantes del Rabinal Achí toman su papel, lo asumen y lo realizan con gusto y con una gran identificación con el papel que representan. Mace dice que un hombre que representaba al Varón de los Quichés comentaba que le daban ganas de llorar cuando declamaba su papel. El propio José León, nos aseguraba que se sentía muy satisfecho después de que terminaba el Rabinal Achí, pues el Varón de los Quichés no moría, sino que quedaba libre y después del baile se regresaba a su pueblo.

Los participantes también realizan otras ceremonias que se ejecutan después de terminado el baile. Carroll Mace dice que después de persignarse, al terminar la representación los participantes van a la cofradía donde está el santo, y debajo de él, colocan los platillos que utilizan en el baile, pero no las máscaras. Éstas se deben de dejar puestas unos diez o quince minutos "a según la persona que voluntad tiene." Posteriormente se vuelven a persignar y salen del lugar en el que se encuentran para ir a bailar a otra cofradía.

³² Mace, *Nueva y más reciente información...* op. cit., p. 27.

No recordamos haber visto lo de los platillos, ni nos percatamos si se dejaban las máscaras quince minutos o una hora. Lo que sí vimos fue que al final de las representaciones que se hacían durante el día, ya en su casa, José León, quien además de ser el encargado del baile también representa el papel de Varón de los Quichés, reza en un cuarto apartado de todos los participantes que en ese momento se están cambiando.

Los participantes que en 1998 formaban parte del Rabinal Achí, se instalan bien en el concepto del intérprete que estudiamos en el segundo capítulo, debido a que realizan una serie de acciones para poder realizar la representación del famoso baile. A pesar de que, en apariencia, ya no se abstienen de tener relaciones sexuales, aún así siguen teniendo gran respeto y devoción por el baile, y obviamente todavía lo consideran como algo sagrado.

Los intérpretes del Rabinal Achí dicen algunas oraciones en su idioma antes de comenzar el baile. Asimismo ejecutan algunas danzas en círculos antes de iniciar el diálogo. Además, el abogado reza en el espacio donde se lleva a cabo el baile.

En la representación que grabamos en 1998, se aprecian ciertos momentos sacros, como el momento en que el Varón de los Quichés bebe algún licor, dirigiéndose a los cuatro puntos cardinales. También ocurre algo muy importante cuando el hombre cautivo baila con la Madre de los Verdes Pajaritos pues, como lo han comentado varios investigadores, el baile simboliza un juego sexual en el que la mujer es poseída por el hombre prisionero para propiciar la fertilidad. Pero sin lugar a dudas el momento más significativo es cuando el Varón de los Quichés se hinca para ser sacrificado y todos los participantes se unen para bailar alrededor de él y simular su muerte poniendo sus manos sobre su cabeza.

La representación termina en el momento en que todos los participantes se hincan, rezan, se vuelven a persignar, se dan las manos entre sí en señal de agradecimiento y se dirigen a otro lugar donde se celebrará la siguiente presentación.

Hablaremos ahora de la importancia de máscaras, los disfraces rara vez son mencionados, sin embargo, no hay que olvidar que deben de ayudar al intérprete a cambiar su apariencia y entrar al mundo sagrado donde debe ubicarse.

En la información obtenida no encontramos ninguna referencia concreta sobre la sacralidad de los disfraces. Cuando se les menciona es para relacionarlos con las máscaras, las cuales sí son nombradas constantemente. Rodríguez Rouanet dice que antes de ponerse la máscara para la representación, le echan un poco de alcohol y rezan.

Antes de iniciar el baile, cada uno lleva un octavo de aguardiente. Visten el traje con el cual van a actuar y antes de ponerse la máscara echan un poco de aguardiente en la tapadera del octavo y lo riegan dentro de la máscara, con el objeto de que ésta no se enoje. Esta pequeña ceremonia lo hace cada uno por separado, rezando en su lengua. Luego beben un trago, y por último, se ponen la máscara.³³

En la fotografía que ya hemos citado anteriormente, el abogado está rezando enfrente de las máscaras, las cuales están en el suelo y tienen una velas prendidas. (Fig. 4) Las máscaras son mencionadas por todos aquellos que han estudiado el Rabinal Achí, los disfraces no. Mace, dice que tanto la máscara de Varón de Rabinal como la del de los Quichés, son respetadas como si fueran los hombres a los que representan.

[...] son tratadas con reverencia religiosa por los indios. Después de mostrarlas, el propietario las colocó sobre una mesa vertió un poco de guaro (aguardiente) a derecha e izquierda de la mesa, en frente de ella y ofreció guaro a las máscaras vertiendo un poco de liquido dentro de ellas y agitándolas gentilmente. Después, vertiendo otra vez guaro sobre el piso, volvió a colocar las máscaras en un cofre y oró devotamente durante un corto tiempo.³⁴

No cabe duda que las máscaras eran en 1998 objetos sagrados venerados por los participantes del baile, son el elemento que más claramente ha conservado el carácter sacro que alguna vez debieron tener todos los objetos que intervenían en las representaciones prehispánicas.

En 1997, año en que asistimos por primera vez a Rabinal, Julio Ismalej tenía en su casa algunos objetos que los participantes utilizaban en el baile. Entre ellos estaban los tocados que utiliza el varón de Rabinal, las pequeñas hachas, los escudos, y alguna vestimenta. Sin embargo no había ninguna máscara, seguramente porque tenían un valor muy especial.

Se dice que los objetos del baile deben ser guardados en la casa del encargado. En 1998, así fue, los intérpretes iban a casa de José León y ahí se cambiaban y dejaban su

³³ Rodríguez Rouanet, op. cit., p. 23.

³⁴ Mace, *Nueva y más reciente información...*, p. 26.

ropa. No sé si al final de todas las representaciones cada participante se llevaba su disfraz consigo. No lo creo porque los objetos del baile han causado muchas discordias entre sus participantes, ya mencionamos el caso del tun y del texto el Rabinal Achí. Para evitar eso, José León debió prevenirse bien, tanto más si eran vestuarios nuevos.

José León es muy receloso con todo aquello que tiene que ver con el baile. Incluso hay cierta discordia entre él y Julio Ismalej, pues constantemente uno culpa al otro de lo malo que sucede en el Rabinal Achí. Aun así, ambos ayudan a que el baile se represente.

Ismalej quisiera que cualquier persona que lo deseara pudiera representar el baile. Comentaba en 1998 que el Rabinal Achí no debía ser exclusivo de una sola persona. Obviamente, José León no estaba de acuerdo con eso. Ismalej culpaba a León de que sólo quiere sacar provecho del baile; León dice que Ismalej nada tiene que ver con el Rabinal Achí. A fin de cuentas, cuando hay algún problema para la representación, los dos se han reunido para que ésta se lleve a cabo. Hay que comprender que los dos son hombres mayas y que ante todo les interesa conservar sus tradiciones.

Nosotros creemos que el antagonismo de estos hombres se debe a su formación y al carácter ya que Ismalej tiene una mayor preparación y José León no. Aun así, los dos hacen lo posible para que el baile se represente.

Entre las máscaras y los disfraces, las primeras son las únicas que contienen más características representacionales, pues llegan al grado de ser veneradas; aunque los disfraces cumplen su función de ofrecer otra imagen al ser humano que interpreta a alguien que no es él.

Ya hemos citado la importancia que a lo largo del tiempo han tenido las trompetas y el tun que se utilizan en algunos bailes prehispánicos. En 1998, los sonidos de dichos instrumentos eran si no tristes, sí nostálgicos y melancólicos. Además, la música se combinaba con un grito que lanzaba el Varón de los Quichés; y que se mezclaba con el sonido que emitían los platillos que traían en la mano este hombre y su adversario, el de Rabinal. Por medio de estos elementos se pretende alterar la realidad interna de todos aquellos que de una u otra manera participan en el drama-baile.

Es difícil saber si hoy día todo esto se logra en las personas que interpretan algún papel, pero no creemos que así suceda con la gente que ve y observa el famoso baile. No creemos que se involucre de la manera que señala la teoría de la representación. Sin embargo, no es de dudarse que el Rabinal Achí no tenga la intención de generar ciertos estados anímicos o posesivos a las personas que lo contemplan. Por ejemplo, cuando

sonaban los instrumentos se sentía cierto escalofrío al oír la música que se mezclaba con la danza y con los constantes gritos que emite el varón de los Quichés.

Nosotros pensamos que estos elementos tienen la finalidad de ayudar a los intérpretes a entrar al estado de posesión que requieren; también integran a los espectadores en la representación del Rabinal Achí. Lo primero es posible que se cumpla, por los comentarios que ha dado la gente que participa en el baile, y cuyas opiniones ya hemos citado. Lo segundo es prácticamente imposible pues en el mismo pueblo en que se representa el Rabinal Achí hay gente que no sabe de su existencia ni participa de la representación.

Además hay muchos distractores que impiden que el baile se pueda apreciar en toda su naturaleza; muchas personas, como ya dijimos, no conocen la lengua Quiché, y además, hay veces en las que el baile se representa al mismo tiempo que otros bailes ocasionando interferencia.

Los movimientos, el baile, la música y los sonidos se realizan de una manera conjunta y acorde una cosa con la otra. Los movimientos de la representación son muy simples, básicamente son desplazamientos que se dan a la derecha y a la izquierda, de adelante para atrás o en círculos. Los más atractivos son éstos, pues se dan cuando el varón de los Quichés baila con la madre de los verdes pajaritos, y cuando es sacrificado y todos los participantes bailan alrededor de él.

En cuanto a los utensilios que se utilizan en la representación destaca la presencia de pequeñas hachas que traen todos los participantes, excepto los guerreros águila y tigre. El varón de los Quichés, el de Rabinal y el jefe Cinco-Lluvia utilizan en la mano izquierda un platillo que trae amarrado algunos metales que hacen sonarlo cuando el varón de los Quichés grita.

De todos los utensilios que hoy día se usan lo único que se equipara a las máscaras en cuanto a la sacralidad es el tun, el tambor del cual ya hemos hablado. El tun también pasa por un proceso contextualizante para llegar a ser un objeto sagrado, por eso no es un simple instrumento del Rabinal Achí, sino que tiene un valor especial por todo lo que implica su fabricación. El tun es el instrumento más cercano a las características que tienen dichos utensilios de la teoría de la representación.

El Rabinal Achí aún conservaba en 1998 varios elementos representacionales que hemos investigado en el presente trabajo. Los conceptos del intérprete, la máscara, el espacio y el tiempo son los que más fácilmente se adaptan a la estructura de la teoría de

la representación. Del disfraz no podemos dar una opinión, pues no tenemos la información que nos ayude a integrarlos dentro de dicha teoría

En cuanto a los bailes, la música, los movimientos, los sonidos y las relaciones espaciales, ayudan a que el intérprete entre y se ubique en la representación misma. Estos elementos debieran ayudar a que los espectadores se integren al evento que se realiza. Sin embargo, no se consigue por los diferentes factores que distraen la atención del público, pero sobre todo, porque el Rabinal Achí está descontextualizado y no es entendido por las personas que lo ven. Aun así, los elementos de la representación llegan a cumplir su objetivo cuando suena la música y los intérpretes comienzan a bailar. De pronto todo se detiene, el varón de los Quichés hace sonar su platillo, lanza un grito estremecedor, suena nuevamente la música, y bailan otra vez los participantes alrededor del hombre que va a morir.

CONCLUSIONES

Esta investigación no tiene la intención de polemizar, sino de mostrar otro punto de vista con respecto a las representaciones rituales que se hacían en Mesoamérica y así abrir otras posibilidades de estudio, tanto del teatro como de las culturas prehispánicas.

Hemos citado, a lo largo del trabajo, varias de los bailes y ritos que se celebraban en Mesoamérica en la época prehispánica. El Rabinal Achí formaba parte de toda esa gama de ceremonias que se realizan en América antes de la llegada de los españoles.

El Rabinal Achí ha subsistido gracias a la devoción que le tienen las personas que participan en él. A pesar de la pobreza en la que viven muchos de sus integrantes y a pesar de las dificultades que hay para llevar a cabo la representación, ésta se sigue realizando.

José León y Julio Ismalej han contribuido en los últimos años a que el baile se siga realizando. Aun así, el Rabinal Achí está muy lejos de ser la representación que debió ser en la época prehispánica. Primero porque sus participantes ya no son aquellos grandes señores que preparaban los rituales antiguos y después por qué la gente del pueblo ya no conoce ni conserva sus antiguas creencias.

No obstante, creemos que el Rabinal Achí sigue cumpliendo su cometido, pues a partir de su representación se sigue realizando el rito prehispánico que tiene como principal objetivo o como plan maestro propiciar la fertilidad de la tierra.

Con toda la información colectada aplicamos la teoría de la representación al Rabinal Achí, tanto en su texto como en diferentes etapas de su posible representación. El también llamado baile del tun, junto con otros bailes, fiestas y rituales prehispánicos tenía antes de la llegada de los españoles, y todavía en 1998, los elementos de la representación que estudiamos en la presente investigación.

Sin embargo, el baile no consigue su finalidad ante el público que lo observa debido a la descontextualización que ha sufrido el Rabinal Achí durante todo el tiempo que ha transcurrido después de la conquista, al desconocimiento del baile y de la lengua K'iche'. Además de los elementos distractores se dan durante la representación del baile.

La descontextualización que sufre el baile es la causa de que a mucha gente le resulte aburrido y prefiera ver o hacer otras cosas. No obstante, el Rabinal Achí, todavía conserva su esencia sacra; esto se manifiesta tanto en las personas que participan en su representación como en mucha de la gente del pueblo que consideran al baile como algo sagrado.

La descontextualización que sufre el baile es la causa de que a mucha gente le resulte aburrido y prefiera ver o hacer otras cosas. No obstante, el Rabinal Achí, todavía conserva su esencia sacra; esto se manifiesta tanto en las personas que participan en su representación como en mucha de la gente del pueblo que consideran al baile como algo sagrado.

A diferencia de lo que se ha creído durante mucho tiempo, posiblemente, en el Rabinal Achí no se realice ningún sacrificio de extracción de corazón. A lo largo de la investigación hemos citado a Carrol Mace y a Martha Nájera, quienes nos hacen pensar que en el Rabinal Achí se efectuaba un sacrificio de decapitación y no uno de extracción de corazón.

Hoy día los participantes danzan alrededor del varón cautivo con sus hachas en la cabeza de éste para simular su muerte por decapitación. En todo caso, tal y como dice Nájera, si el varón cautivo fue sacrificado para sacarle el corazón, después de dicha acción, se le cortó la cabeza para utilizarla, posiblemente, como trofeo.

A lo largo de los siglos, el Rabinal Achí ha mantenido los elementos que conforman la teoría de la representación, y responde más a las características que ésta presenta que a las que pudiera contener cualquier manifestación teatral. Y aunque ya dijimos que tanto el teatro como la representación son similares en algunas características, en el fondo son diferentes y la representación se adapta mejor a la esencia del Rabinal Achí.

La intención de la presente investigación fue tratar de abrir otros caminos para estudiar, no nada más al Rabinal Achí, sino también otras fiestas baile y ceremonias representacionales precortesianas o, como se dice comúnmente, al teatro indígena prehispánico. Esperamos que este intento haya servido, así como sirvió el sacrificio del varón de los Quichés y no tengamos que decir:

*¡Ah, oh cielo! ¡Ah, oh tierra! Mi decisión mi desnudo, no me han servido.
Busqué mi camino bajo el cielo, busqué mi camino sobre la tierra, apartando
las yerbas, apartando los abrojos. Mi decisión, mi desnudo, no me han
servido.³⁵*

³⁵ Monterde, op. cit., p. 90.

BIBLIOGRAFIA

Acuña, René, *Introducción al estudio del Rabinal Achí*, México, Centro de Estudios Mayas, 1975.

_____, *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*, México, UNAM, Centro de estudios Mayas, 1978.

Argudín, Yolanda, *Historia del teatro en México*, México, Panorama, 1986.

Artaud, Antonin, *México*, México, UNAM, 1962.

Barrera Vázquez, Alfredo, *Canción del Arquero Flechador*, Tlalocan, Vol. I, Núm. 4, México, 1944.

Carmack, Robert, *Formación del reino Quiché*, Guatemala, Piedra Santa, 1979.

Cortés y Larraz, Pedro, *Descripción geográfica-moral de la diócesis de Guatemala*, Guatemala, 1958, Biblioteca "Goathemala"

Cazeneuve, Jean, *Sociología del mito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

Craveri, Michela, *Rabinal Achí, una lettura critica*, Roma, Bulzoni, 1998.

Chinchilla Aguilar, Ernesto, *La inquisición en Guatemala*, Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 1959.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973.

England, Nora, *Autonomía de los idiomas mayas: historia e identidad*, Guatemala, Cholsamaj, 1992.

Foster, William, *Una aproximación a la escritura del Rabinal Achí*, Revista Chilena de Literatura, Núm. 22, Chile, 1983.

Fuentes y Guzmán, Francisco, *Recordación Florida*, Tomo I, Guatemala, Biblioteca "Guatemala", 1933.

Garibay K. , Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl I*, México, Porrúa, 1971.

García Gutiérrez, Óscar Armando, *Los espacios escénicos de Tikal*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro, México, UNAM, 1984.

García Gutiérrez, Óscar Armando, *Los espacios escénicos de Tikal*, Cuadernos de arquitectura mesoamericana, Núm. 6, 1985.

Garza, Mercedes de la, *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, México, UNAM, Centro de Estudios Mayas, 1978.

Horcasitas, Fernando, *El teatro náhuatl*, México, UNAM, 1974.

Johansson, Patrick, *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia I*, (Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Kerkhoff, Manfred, *El tiempo y la muerte en el teatro-danza de los mayas*, Revista de la Universidad Nacional Autónoma de Chiapas, Segunda Época, Núm. 1, México, 1985.

Landa, Fray Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Porrúa, 1982.

León-Portilla, Miguel, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1968.

_____, *Literaturas de Mesoamérica*, México, Secretaría de educación Pública, 1984.

Luján Muñoz, Luis, *Notas sobre el uso de las máscaras en Guatemala*, Guatemala Indígena, Vol. VI, Núm. 2-3, Guatemala, 1971.

Mace, Carroll, *Nueva y más reciente información sobre los bailes de Rabinal y del descubrimiento del Rabinal Achí*, Antropología e Historia de Guatemala, Vol. XIX, Guatemala, 1967.

_____, *Algunos apuntes sobre los bailes de Guatemala y de Rabinal*, Mesoamerica, Núm. 2, México, 1981.

Magaña, Sergio, *Los enemigos. La invención de América*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1989.

Magaña, Sergio, *Los enemigos*, (Folletín para el XVII Festival Cervantino), México, Compañía Nacional de Teatro, 1989.

Magno Boyé, Víctor, *Análisis preliminar de los elementos dramático-rituales del Rabinal Achí*, Anales de Arqueología y Etnología, Tomo XXIV-XXV, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 1969-1970.

Nájera Coronado, Martha Iliá, *El sacrificio humano y el autosacrificio entre los antiguos mayas*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia de México, México, UNAM, 1984.

Ocampo, Estela, *Apolo y la Máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, España, Icaria, 1985.

Pardial Guercoux, Anita y Manuel Vázquez-Bigi, *Quiché Vinak*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Partida, Armando, *Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia II*, (Teatro de evangelización náhuatl), México, Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, 1992.

_____, *Interculturalidad: Desconstrucción de un texto y construcción escénica del Rabinal Achí-Los enemigos*, Gestos, Núm. 19, abril de 1995.

Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché, Traducción de Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Rabinal Achí, Música de Guatemala, Folletín Núm. 11, Guatemala, 1960.

Raynaud, Georges, *Teatro Indígena Prehispánico*, (Rabinal Achí), México, UNAM, 1955.

Rodríguez Rouanet, Francisco, *Notas sobre una representación actual del Rabinal Achí o Baile del Tun*, Guatemala Indígena, Vol. 11, Núm. 1, Guatemala, 1962.

Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, México, Alianza CNCA, 1989.

Schechner, Richard, *El teatro ambientalista*, México, UNAM, 1993.

Sten, María, *Vida y muerte del teatro náhuatl*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974.

Teletor, Celso Narciso, *Apuntes para una monografía de Rabinal*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1955.

Thompson, Eric, *Grandeza y decadencia de los Mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Turner, Victor, *From Ritual to Theatre*, Estados Unidos de Norteamérica, performing Arts Journal Publications, 1982.

Vela, David, *Danzas y primeras manifestaciones dramáticas del indígena maya-quiché*, América Indígena, Vol. 32, Núm. 1-4, Guatemala, 1972.

Velázquez Muro, Juana, *Del rito al drama en el cercano medio oriente*, Tesis para obtener el grado de licenciada en Literatura Dramática y Teatro, México, UNAM, 1995.

Weisz, Gabriel, *El juego viviente*, México, ed. Siglo XXI, 1993.

Ximénez, Fray Francisco, *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, Guatemala, Ed. Biblioteca "Goathemala", Vol. I, 1929-1931.

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Foto de Portada. José León, Julio Ismalej y los participantes del Rabinal Achí en 1996. Esta foto nos la obsequió Julio Ismalej en 1997.

Foto 1 El Rabinal Achí en 1955. Fotografía tomada por Francisco Rodríguez.

Foto 2..El Rabinal Achí en 1998. Fotografía tomada por José Luis Castillo.

Foto 3 Panorama del pueblo de Rabinal. Fotografía tomada desde la iglesia del Calvario por José Luis Castillo.

Foto 4 Esteban Xolop tocando el tun en 1955. Fotografía tomada por Francisco Rodríguez

Foto 5 Hemenegildo Saipec, "Abogado" del Rabinal Achí. Fotografía tomada por Amaya Clunes en 1998.

Foto 6 Músicos del Rabinal Achí tocando las trompetas. Fotografía tomada por José Luis Castillo en 1998.

Foto 7 Musicos del Rabinal Achí con el Tun. Fotografía tomada en 1998 por José Luis Castillo.

Foto 8 Tun. Fotografía tomada en 1998 por José Luis Castillo.

Foto 9 El Varón de Rabinal en 1955. Fotografía tomada por Francisco Rodríguez Rouanet.

Foto 10 El guerrero Águila en 1955. Fotografía tomada por Francisco Rodríguez Rouanet.

Foto 11 El Guerrero Tigre en 1955. Fotografía tomada por Francisco Rodríguez Rouanet.

Foto 12 De izquierda a derecha: El Jefe Cinco-Lluvia, Ixoc Mun, el Varón de los Quichés, el Varón de Rabinal y el guerreroTigre. Fotografía tomada por José Luis Castillo.

Foto 13 Ixoc Mun, el Varón de Rabinal, el Varón de los Quichés, el Jefe Cinco-Lluvia y la princesa. Fotografía tomada por José Luis Castillo.

Foto 14 Ixoc Mun después de una representación del Rrabinal Achí en 1998. Fotografía tomada por José Luis Castillo.

Foto 15 El guerrero Águila y Tigre después de una representación de 1998. Fotografía tomada por José Luis Castillo.

Foto 16 De izquierda a derecha. El guerrero Águila, el varón de los Quichés, el Varón de Rabinal e Ixoc Mun. Fotografía tomada por José Luis Castillo.

Foto 17 Al fondo el Jefe Cinco-Lluvia. Al centro el Varón de Rabinal, el Varón de los Quichés y el guerrero Tigre. Fotografía tomada por José Luis Castillo.

Foto 18 Máscara utilizada en 1998. Fotografía tomada por José Luis Castillo.

Foto 19 Hacha utilizada en 1998. Fotografía tomada por José Luis Castillo.

Foto 20 Escudos de los Guerreros Águila y Tigre. Fotografía tomada en 1997 por José Luis Castillo..

Foto 21 La Princesa de 1996. Fotografía tomada en 1997 por José Luis Castillo.

Foto 22 Una de las princesas de 1998. Fotografía tomada por José Luis Castillo

Foto 23 José León Coloch con su hijo en 1998. Fotografía tomada por José Luis Castillo.

Foto 24 Julio Ismalej con su hija en 1997. Fotografía tomada por José Luis Castillo.

FOTOGRAFIAS



FOTO 1



FOTO 2



FOTO 3



FOTO 4



FOTO 5



FOTO 6



FOTO 7



FOTO 8



FOTO 9



FOTO 10



FOTO 11



FOTO 12



FOTO 13



FOTO 14



FOTO 15



FOTO 16



FOTO 17

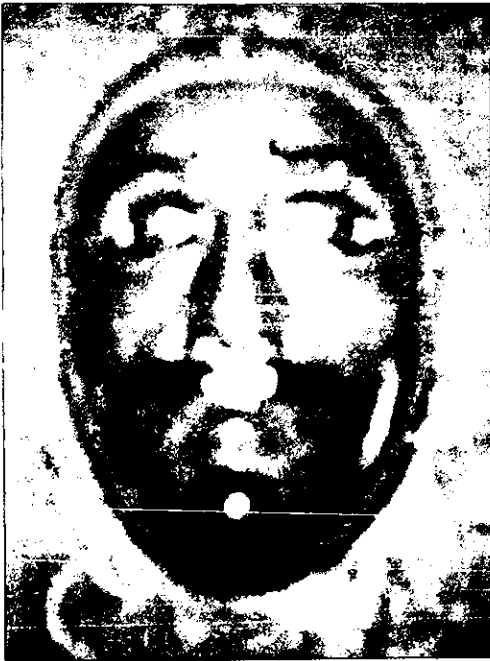


FOTO 18



FOTO 19



FOTO 20



FOTO 21



FOTO 22



FOTO 23



FOTO 24