

Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico

Orality and writing in the pre-Hispanic theater

Patricia Henríquez

Universidad de Concepción, Departamento de Español, Concepción, Chile,
e-mail: pathenriquez@udec.cl

El teatro indígena prehispánico fue puesto en escritura en el siglo XIX por figuras coloniales, habitualmente apoyadas por un indígena bilingüe, depositario de las obras, y en algunas ocasiones, integrante del elenco encargado por la comunidad de mantenerlas en la memoria. Este proceso supuso, entre otras cosas, la adaptación y reducción de un original a través del acto de fijar en escritura alfabética un arte efímero que durante siglos había escrito una historia en constante movimiento y transformación, en tanto era trazada con los cuerpos de los actores en el espacio prehispánico y luego, colonial. El proceso de adaptación experimentado por el teatro indígena prehispánico supuso además el ocultamiento en los intersticios de la escritura de aquello censurable para la cultura dominante.

Palabras clave: teatro, oralidad, escritura, adaptación, reducción, resistencia.

The aboriginal pre-Hispanic theater was put into writing in the XIX century by colonial representatives usually supported by a bilingual aboriginal, depository of the works, and in some occasions, member of the group entrusted by the community to keep it in the cultural memory. This process assumed, among other things, the adjustment and reduction of the original piece by putting into alphabetical writing an ephemeral art that for centuries had written a history in constant movement and transformation, while it was performed by the bodies of the actors in the pre-Hispanic, and then, colonial space. In addition, the process of adjustment experienced by the pre-Hispanic theater imposed the concealment, in the interstices of writing, of all those aspects deemed censurable by the dominating culture.

Key words: theater, orality, writing, adjustment, reduction, resistance.

ORALIDAD Y ESCRITURA EN EL TEATRO INDÍGENA PREHISPÁNICO

Los investigadores señalan que existen tres obras de teatro indígena prehispánico, el *Rabinal Achí* o *Danza del Tun*, obra maya del siglo XIII (d.C.), aprox.; el *Bailete del Güegüense* o *Macho Ratón*, obra náhuatl del siglo XVI aprox.; y el *Ollantay*, obra quechua, también aparentemente del siglo XVI. Respecto de esta última obra, como también del *Bailete del Güegüense* o *Macho Ratón*, no hay acuerdo entre los investigadores sobre su origen prehispánico. En lo que sí existe acuerdo es en que

se trata de obras que, citando la cosmovisión mesoamericana y andina prehispánica, restauran conflictos que figuran las relaciones de poder entre las autoridades coloniales, el mundo mestizo y el indígena. En este estudio me voy a referir fundamentalmente a la obra maya y a la náhuatl, ambas declaradas por la UNESCO, a fines del año 2005, Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.

El teatro indígena prehispánico, junto a los relatos de mitos, peregrinaciones, descripciones de pueblos antiguos, de seres extraordinarios, dioses y hombres, forma parte del legado cultural que los pueblos indígenas preservaron durante siglos a través de tradición oral. En el mundo náhuatl, la *itoloca*, “lo que se dice de alguien o de algo”, fue la forma más antigua de preservar la memoria de su pasado. El *tlamatini*, “el que sabe algo”, el sabio náhuatl, es descrito en el Códice Florentino como “el que posee el amoxtli y las tintas negra y roja”. León Portilla agrega al respecto que con la palabra *amoxhtoca*¹ se designaba un proceso mediante el cual los ojos de los sabios seguían las pinturas y caracteres, o sea las secuencias pictográficas del códice. Siguiendo “el camino del libro”, es decir, el camino de las secuencias de pinturas y glifos incluidos en los códices², de acuerdo a un ritmo, una métrica, una estilística y una estructura propia (Gruzinski 1991: 19), los sabios enseñaban a los jóvenes los cantos dedicados a los dioses, a la guerra, a la amistad, al amor y a la muerte. Luego, lo que se hallaba en los códices, *amoxpan*, se convertía en la oralidad de la palabra. (Portilla 2001: 28, 71; Gruzinski 1991: 22). Formaban parte importante de estos cantos aquellos destinados especialmente a preservar el pasado. Mignolo, citando a Portilla, señala que esto confirma la existencia en la cultura náhuatl de algo muy semejante a lo que hoy entendemos como sentido de la historia (Mignolo 1984: 207).

Estas formas de conservar el pasado, basadas en la supremacía de lo oral de la palabra y apoyadas en sistemas de escritura no alfabéticos, experimentaron a partir de 1492 diversas modalidades de censura y cautiverio de parte de la cultura dominante³. Lo que se cautiva y censura, en palabras de Mignolo, son los dos sistemas humanos de interacción, el aural, basado en la organización de los sonidos que pone en actividad la lengua, los oídos, la cercanía de los cuerpos; y el gráfico, basado en la inscripción de marcas en superficies sólidas que pone en actividad las manos y los ojos y tiende a alejar los cuerpos (Mignolo 1992: 191),

¹ El vocablo *amoxhtoca* está compuesto de *amox(tli)*, “libro” y *oh-toca*, “seguir el camino” (de *oh-tli*, “camino” y *toca*, “seguir”. Miguel León Portilla (2001: 28).

² Los códices combinan distintos tipos de glifos. Los cinco principales son: numerales (/representativos de números), calendáricos (representativos de fechas), pictográficos (representativos de objetos), ideográficos (representativos de ideas) y fonéticos (representativos de sonidos: silábicos y alfabéticos), Miguel León Portilla (2005: 65). Hoy existen quince códices de origen prehispánico. Proviene del altiplano central, el área mixteca y la zona maya. Por sus contenidos pueden ser descritos como tonalámatl, o libros de cuentas de los días y destinos; *xiuhámatl* y *tlacamecayoámatl*, libros de los años y linajes, así como de naturaleza histórica, y *teoámatl*, libros acerca de cosas divinas. Miguel León Portilla (2001: 29).

³ En las Ordenanzas del Virrey Mendoza, fechadas el año 1546, se estipula lo siguiente en relación a las ceremonias indígenas: “Muy inclinados son los indios naturales de estas partes a los bailes y areitos y otros regocijos, que desde su gentilidad tienen costumbre de hacer, y porque ellos suelen mezclar en los dichos bailes algunas cosas que pueden tener resabio a los antiguos, con la Aprobación del Santo Concilio (S.A.C) estatuímos y ordenamos que los indios al tiempo que bailaren, no usen de insignias, ni máscaras antiguas, que pueden causar alguna sospecha, ni canten cantares de sus ritos e historias antiguas, sin que primero sean examinados los dichos cantares por religiosos, o personas que entiendan muy bien la lengua, y en los tales cantares se procure por los ministros del evangelio que no se traten de los misterios de nuestra religión...” Lorenzana, *Concilios Provinciales* (México, 1769). Citado en Angel María Garibay (1954: 97).

Es importante recordar que en el siglo XVI los misioneros y letrados españoles se autodesignaron cronistas dedicados a “poner en forma coherente los relatos que, según algunos de ellos, los amerindios narraban de manera totalmente incoherente” (Mignolo 1992: 197). El supuesto filosófico subyacente asociaba la falta de letras a la falta de entendimiento y/o a la evidencia de un estado inferior en el proceso civilizatorio. El otro, el indígena, fue considerado un bárbaro y la coherencia de su voz fue invalidada y reprimida en su registro escrito y oral⁴. En este marco de relación se produce lo que Mignolo ha denominado “colonización de la memoria”. Este proceso, según el investigador, se manifestó en el acto de ignorar la producción intelectual y cultural de las comunidades colonizadas, o bien en reconocerlas y aún valorarlas convirtiéndolas en objeto descrito y analizado por medio de los tipos discursivos empleados en la comunidad colonizadora (Mignolo 1992: 191-219).

Podríamos afirmar que el teatro indígena prehispánico experimentó ambas variantes del proceso de colonización de la memoria. Fue, por un lado, ignorado durante aproximadamente seiscientos años, por ejemplo, en el caso del *Rabinal Achí o Danza del Tun*, y posteriormente reconocido al ser puesto en escritura a través de tipos discursivos empleados en la comunidad colonizadora durante el siglo XIX, período en el que experimentó el proceso de traslado desde la oralidad a la escritura. Este acto supuso a unas figuras europeas dominantes, tomando una posición, experimentando un proceso de reconocimiento (Merleau-Ponty 2006: 307), de reinterpretación y reconstrucción (Said 2004: 219) de un texto, verdadero tejido de citas provenientes de culturas en interacción⁵ (Barthes 1994: 69), conservado a través de tradición oral y, por sobre todo, escrito con cuerpos indígenas en el espacio escénico mesoamericano y andino desde el siglo XIII.

El teatro indígena prehispánico es arte escénico re-creado en un texto a mediados del siglo XIX, es decir, reducido en el sentido en que lo plantea Lienhard, trasladado desde una de sus actualizaciones efímeras a “una versión definitiva”, concepto ajeno a las culturas orales (Lienhard 1998: 10) y, por sobre todo, a la naturaleza del arte teatral. Las formas gramaticales de los textos transcritos tendieron a adoptar las del lenguaje escrito, atenuando en mayor o menor medida o sencillamente omitiendo las estrategias a través de las cuales éstos se mantenían en la memoria, es decir, el ritmo, la métrica, la estilística, la estructura articuladora de una tupida secuencia de unidades expresivas asociadas en pares, los gestos, la voz, los énfasis, entonaciones y timbre; la kinésica y proxémica de los cuerpos en la escena teatral.

A estas transformaciones fundamentales del proceso de traslado de textos teatrales indígenas prehispánicos desde la oralidad a la escritura, signada por Garibay como

⁴ Todo hablante que acepta un discurso literario como coherente (expresión común: “lo entiende” en relación a otros que “no entiende”) realiza una operación en la cual una masa amorfa de informaciones es procesada mediante una serie consistente de inferencias que le permiten establecer un orden en lo informe. Walter Mignolo. (1984: 132).

⁵ La diversidad cultural, lingüística y política caracterizaba a los pueblos indígenas prehispánicos mesoamericanos y andinos en vísperas del proceso de Conquista española. Gruzinski señala en relación a la zona del centro de México (de Michoacán y del Bajío, de la frontera chichimeca en el norte, a la región de Oaxaca en el sur) que todos los pueblos que la habitaban estaban para ese entonces sometidos a incasantes procesos de aculturación como resultado de la convivencia de pueblos antiguos y autóctonos con otros recién llegados al territorio. Estas aculturaciones históricas formaban el telón de fondo de las memorias indígenas. A los múltiples registros económicos, étnicos e históricos se agregaban las variables introducidas por la diversidad de los grupos sociales (Gruzinski 2004: 15-17).

“la luminosa prisión del alfabeto”, se agregan otras más profundas vinculadas a las alteraciones en el sistema poético de las obras. Una de las variables importantes que influyó en este proceso fue la sucesión de traducciones experimentadas por éstas.

Las versiones en español del *Rabinal Achí o Danza del Tun* y del *Güegüense o Macho Ratón*, que conocemos hoy, experimentaron el traslado desde la oralidad a la escritura en maya quiché y en náhuatl, respectivamente, luego fueron traspasadas al francés y/o al inglés, para posteriormente ser traducidas al español. El *Güegüense o Macho Ratón* fue puesto en escritura por Carlos Herman Berendt, quien, en 1874, lo habría tomado de otro manuscrito, cuyo autor habría sido Juan Emilio de la Rocha. En 1883, según lo señala Ofelia Kovacci, el antropólogo Daniel Brinton habría publicado el *Güegüense*, junto con una traducción en inglés, en el tercer tomo de su *Brinton's Library of aboriginal American Literature*, con el título “The Güegüense, a comedy-ballet, in the nahuatl-spanish dialect of Nicaragua”. Recién en 1942 se publicó una versión en español de esta obra, realizada por Emilio Alvarez Lejarza. (Kovacci 1986: 182).

El *Rabinal Achí o Danza del Tun* fue puesto en escritura por Brasseur de Bourbourg, cura párroco del pueblo de San Pablo de Rabinal, apoyado por Bartolo Zis, entre 1850 y 1855. Posteriormente, en 1928, George Raynaud hizo una nueva traducción al francés, a partir de la cual Luis Cardoza y Aragón en 1964 escribió la primera versión en español. Es importante señalar que pese a este proceso que supuso la puesta en funcionamiento de esquemas literarios y juegos del lenguaje de origen y de término diversos, el *Rabinal Achí o Danza del Tun* ha mantenido en escritura una propuesta de composición de los hechos propia de las antiguas narraciones orales (Ong 1987: 141), revelando en este proceso la resistencia en el tiempo de un original que ha permeado la cultura letrada. (Ostria 2001: 71-80). La trama narrativa se aparta del modelo lineal en el que una acción ascendente acumula tensión, alcanzando un punto culminante que suele consistir en el vuelco de la acción en sentido contrario, para finalizar en un desenlace. La obra comienza con una situación dramática de tensión máxima. Al avanzar el relato, se retrocede en el tiempo para exponer los motivos que han dado lugar a la situación inicial.

La puesta en escritura de testimonios orales, en este caso de obras teatrales, supuso además operaciones que, en palabras de Lienhard, tendieron a acercar el discurso indígena al horizonte de expectativas de otro destinatario, no indígena. La lógica occidental substituyó a la de éste, poniendo en juego una serie de presupuestos implícitos o actos de palabra en curso en ese entonces, en la lengua en la cual las obras fueron puestas en escritura (Deleuze y Guattari 2000: 84).

El *Rabinal Achí o Danza del Tun*, por ejemplo, figura relaciones de poder del mundo indígena, inscritas en el esquema religioso maya y en una de las prácticas más controvertidas y más importantes en el marco de la celebración de sus fiestas religiosas, el rito sacrificial del animal humano, en este caso como resistencia a una forma de agresión, la invasión territorial. El rito sacrificial, en tanto eslabón fundamental del desarrollo social y religioso del hombre y mediación entre un sacrificador y una divinidad, operó y opera, en las culturas que aún lo practican, como mecanismo restaurador del equilibrio de la comunidad y potenciador de la unidad social. Según los investigadores, el cuerpo de los que participan de la escena sacrificial experimenta una transformación desde una condición normal a una mágica por medio de la técnica del despojo. En estos procesos ciertos órganos pierden su identidad y función original

para incorporarse a una anatomía mágica. De esta forma, por ejemplo, cuando los cautivos de guerra eran sacrificados a Huitzilopochtli (Dios de la guerra) se les abría el pecho para arrancarles el corazón, la “fruta preciosa del cacto”. De acuerdo a esta concepción, la sangre de las víctimas se ofrecía al sol y servía para pintar las imágenes de muchos dioses. El sacerdote hacía chorrear la sangre del cautivo por los labios de las estatuas a través de una cánula, la sangre, entonces, devenía en alimento sagrado (Weisz 1994: 40).

Es posible afirmar que el *Rabinal Achí* figura el rito sacrificial de un cautivo de guerra, aquella suscitada por la invasión territorial. Desde una epistemología telúrica, común a las culturas chamánicas, el territorio es el espacio en el que lo sagrado se manifiesta, las montañas, las flores y las piedras son entidades vivas capaces de albergar la sabiduría de los dioses (Eliade 2002: 34-35; Weisz 1994: 169-180). La invasión territorial, entonces, desestabiliza el equilibrio de la propia vida en la comunidad, en tanto perturba los vínculos de cada uno de sus miembros con lo sagrado. Según ello, la invasión era en las culturas indígenas prehispánicas castigada inevitablemente con la muerte.

Si consideramos que la práctica sacrificial junto al canibalismo ritual de algunos pueblos indígenas fueron intensamente combatidos por los representantes de la cultura europea dominante, en tanto prácticas idolátricas y demoníacas, errores por descartar y repudiar, creencias falsas y pecados por confesar, es comprensible que la puesta en escritura de la obra omitiera las referencias explícitas para aludir veladamente, en sus intersticios, al ejercicio de una de ellas.

Este proceso, en el que intervinieron el transcriptor, Brasseur de Bourbourg, y el informante, Bartolo Zis, procuró acercar el discurso indígena al horizonte de expectativas del destinatario europeo, a través de un ejercicio de ocultamiento y reducción de uno de los sentidos fundamentales de la obra, el sacrificio del invasor. Es posible pensar que el objeto de esta estrategia fue eludir la censura para mantener en el tiempo la memoria de uno de los rituales religiosos más importantes de una etapa de la cultura azteca. En este sentido, la alusión velada a la práctica sacrificial operó como un nuevo mecanismo de resistencia de una cultura desgarrada por una subversión total. En palabras de Gruzinski, de una cultura que sufría una redefinición incomparablemente más perturbadora que la clandestinidad (Gruzinski 1991: 24).

Mignolo señala que la colonización del lenguaje y de la memoria de los amerindios se llevó a cabo mediante la introducción de un instrumento particular (el alfabeto) y de los géneros discursivos asociados a él. Ambos fueron adaptados por los líderes intelectuales indígenas para conservar sus propias tradiciones. Luego, afirma que tres fueron los mecanismos que operaron como contraparte de la colonización del lenguaje y de la memoria, la oposición, la abierta resistencia y/o la resistencia mediante la adaptación.

El *Rabinal Achí* o *Danza del Tun* revela en su puesta en escritura el proceso de adaptación de un original que ha permanecido en el tiempo mediante plásticas transculturaciones. Tal como lo demuestro en un estudio de reciente publicación (Henríquez 2007: 79-108), las alusiones a la práctica sacrificial figuran veladamente en el comienzo de la obra y, en algún sentido, de forma explícita a partir del cuadro II del primer acto. Percibir las exige de un lector-espectador competente en la lengua y en el conocimiento de mundo que la interpretación y producción discursiva suponen. Como resultado de ello, de un lector-espectador capaz de interrogar la gramática del

texto, analizar su poética en el contexto sociocultural que la motivaba, descubrir los diálogos que este texto proponía con otros y realizar las inferencias pertinentes sobre aquello oculto (Mignolo 1984: 40-58) que, por ejemplo, daba cuenta del sacrificio como destino inexorable del invasor, en tanto provocador de una desestabilización del equilibrio de la vida en la comunidad; de las marcas en el discurso que van dando cuenta de él; y del sentido de su atenuación en el discurso del acotador final de una de las versiones de la obra⁶.

En el caso del *Bailete del Güegüense o Macho Ratón*, obra que figura las relaciones de poder entre las autoridades coloniales y el mundo indígena y, específicamente, las modalidades a través de las cuales éste resiste a los abusos de los representantes del poder colonial, las adaptaciones más evidentes impuestas al texto, como resultado de su traslado desde la oralidad a la escritura, se revelan en las intervenciones en su sistema poético.

El *Bailete del Güegüense* ha sido definido por los investigadores como una “comedia de inspiración india”, que subraya en su parte danzada el motivo de la farsa (Cid y Martí 1964: 155). La farsa en la tradición clásica griega y latina y luego medieval es asociada con la idea de una comicidad grotesca y bufonesca, de un estilo poco refinado. Pavis señala que éstos son meros calificativos condescendientes y que establecen de entrada que la farsa se opone al espíritu, que es cómplice del cuerpo, de la realidad, de lo cotidiano (Pavis 1998: 204). El supuesto filosófico es que el cuerpo es esencialmente negativo, en tanto concentra las partes animales, es decir, aquellas vinculadas con los instintos y la sexualidad, en contraposición con el espíritu, sustancia anímica que se pone en contacto con los dioses (Weisz 1994: 12).

La “farsa” indígena prehispánica, si es que esta categorización es posible, es sin duda “cómplice del cuerpo”, pero éste, a diferencia de la percepción judeocristiana, no se opone al espíritu. El supuesto filosófico es otro, cuerpo y espíritu configuran una sola trama, un solo texto saturado de enigmas. La cultura indígena prehispánica es una cultura chamánica, en ella el cuerpo opera como caja de resonancia de una textura discursiva adherida al sistema corporal que la ordena; y funciona en cercano contacto con la naturaleza y el cosmos (Weisz 1994: 15-40). En este marco conceptual, es el cuerpo, poseedor de una resonancia simbólica, el que permite la transfiguración deliberada desde una condición normal a una mágica a través del despojo, y el que está constituido por fuerzas sobrenaturales que provienen del exterior y que se manifiestan en un momento determinado.

El *Bailete del Güegüense o Macho Ratón* que conocemos hoy cita un original, resistiendo al proceso de colonización del lenguaje, a través de uno de los mecanismos

⁶ Al finalizar la obra, en la versión de Raynaud, el acto sacrificial figura en un discurso del acotador que presenta una construcción oracional de significado pasivo, cuyo verbo, en tercera persona, aparece en forma activa precedido de “se”: “Las águilas y los jaguares rodean al Varón de los Queché: se supone que lo tienden sobre la piedra de los sacrificios, para abrirle el pecho, mientras todos los presentes bailan en ronda” (el subrayado es mío). Teatro Indígena Prehispánico (Rabinal Achí) (México: Universidad Autónoma de México, 1995), 71. Algo distinto ocurre en la versión de Cid Pérez y Martí de Cid, de 1962, probablemente reescritura de la versión de Brasseur de Bourbourg, en la que el acto sacrificial figura descrito en términos generales en un discurso del acotador que al parecer es un “aporte” de los editores. El acotador señala: “Águilas y Jaguares rodean al Varón de los Queché, lo tienden en la piedra del sacrificio y le abren el pecho”. En notas al pie de página los editores informan: “Brasseur no explica si las Águilas y Jaguares mímicamente indican que le sacan el corazón a la víctima y se lo muestran al sol y a los cuatro puntos cardinales” (Cid Pérez, Martí de Cid 1964: 198).

más eficaces puestos en funcionamiento por los sabios indígenas desde el siglo XVI: la resistencia mediante la adaptación. El drama popular indígena prehispánico es visible en la obra, por ejemplo, a través de una de las formas más notables y más extendidas en las culturas indígenas latinoamericanas: la transformación y adquisición de formas animales, moduladas por una composición en danza.

En el *Bailete del Güegüense o Macho Ratón* todos los personajes danzan; algunas de estas danzas, como la danza del San Martín, figura la adaptación del modelo animal, del jaguar, al cuerpo humano⁷. El modelo animal es separado de su condición natural para iniciar un proceso de dualificación y de transfiguración de un ser en otro ser, es decir, para inaugurar el proceso del nagualismo. La transformación en animal, práctica realizada en el marco del esquema religioso de las culturas prehispánicas, supone la capacidad de entrar en contacto con el espíritu de los animales elegidos y con sus dimensiones sagradas de manera de exteriorizar la entidad anímica del animal representado. Una propuesta similar es la que encontramos en el *Rabinal Achí o Danza del Tun*, obra también danzada de comienzo a fin. Allí las fuerzas telúricas entran al organismo, verdadero escenario sensorial donde el dios-modelo puede activarse (Weisz 1993: 30), para transformar el cuerpo normal en mágico, el cuerpo humano en cuerpo animal de doce águilas amarillas y doce jaguares amarillos, expresión de las dos grandes cofradías guerreras aztecas, las de los caballeros águila y la de los caballeros jaguares.

En las culturas indígenas prehispánicas el cuerpo expresivo y creativo en danza, música y poesía era la herramienta fundamental a través de la cual los hombres tenían la posibilidad de decir “palabras verdaderas” en la tierra y acceder a la verdad, a la raíz de las cosas, a la divinidad y dar respuesta a problemas filosóficos en torno a su ser y a lo trascendente. La flor y el canto, en tanto composición armónica e inseparable de danza, música y poesía o “poesía, arte, fiesta” (Portilla 2001: 113), posibilitaban la revinculación del hombre con la divinidad. Su transmisión dependía de la articulación de fórmulas, de modo que las ideas esenciales no estaban sujetas a una expresión directa y clara, sino a expresiones fijas repetidas rítmicamente con cierta exactitud y en las que el componente somático era fundamental:

Celebraban fiestas, entre ellas una en el otoño, después de haber recogido los frutos de la tierra. Entonces se practicaban ritos y ceremonias como una que pudo él contemplar en el pueblo de Tecocateca (Oviedo). Consistió ésta en un areyto, “que allí llaman mitote”, en el que hubo cantos y danzas. Los indios aparecieron pintados y con hermosos penachos.

⁷ En la cultura náhuatl existía una escuela especial, patrocinada por el estado, el *cuicacalli*, en la que maestros profesionales de danza y música enseñaban a los jóvenes a expresarse artísticamente. Los artistas eran los herederos de la tradición, para la que estaban predestinados por el calendario adivinatorio según el día de su nacimiento. Esto significaba ser poseedor de cierta capacidad innata que debía ser fortalecida en un centro educativo especialmente diseñado para los artistas. En estos centros el artista se adentraba en los mitos y tradiciones de la antigua cultura, conocía sus ideales y recibía la inspiración de los mismos, lo que le permitía componer obras con pleno sentido para la comunidad. Luego, en estos centros el artista desarrollaba la capacidad para “dialogar con su propio corazón” y descubrir los símbolos y metáforas, las flores y los cantos que daban raíz a su vida hasta convertirse en un *tla-yoltehuiani*, “aquel que introduce el simbolismo de la divinidad en las cosas” (Portilla 2005: 195). Es posible suponer que las composiciones preparadas en el *cuicacalli*, entre las cuales los investigadores han identificado danzas sagradas y profanas, que contaban historias o recreaban simbólicamente la cosmovisión náhuatl, se presentaban en un espacio al aire libre, especialmente diseñado hasta para diez mil espectadores, “de noventa metros cuadrados, bellamente decorado, con escalinatas que subían y bajaban por los lados” (Horcasitas 2004a: 369-370).

Algunos llevaban también máscaras. En medio de la plaza practicaron luego una especie de juego en torno a un gran trozo de madera que habían encajado en la tierra (Portilla 2001: 172).

Es importante señalar que estas fiestas y ceremonias y otras identificadas como “farsas y regocijos de truhanes”, como asimismo aquellos signados como “bailes deshonestos”, fueron prohibidos por las autoridades coloniales de la época:

Otros muchos entremeses, farsas y regocijos de truhanes y de representaciones pudiera contar, pero no hace al propósito de la relación, pues sólo pretendo dar aviso de lo malo que entonces había, para que...si algo de ello se oliere o sintiere, se remedie y extirpe como es razón (Durán I 1967: 255).

Otrosi: que los naturales de esta Nueva España no hagan areitos de noche, y que los que hicieran de día no sea estando en misa...ni ellos traigan insignias ni divisas que representen sus cosas pasadas, ni canten los cantores lo que solían y acostumbran en sus tiempos cantar, sino los que les son o fueren enseñados por los religiosos, y otros que no sean deshonestos, so pena de cien azotes por cada vez que fueren o pasaren contra el tenor de lo susodicho, o contra cualquier otra cosa o parte de ello (Garibay 1954: 97).

Es posible afirmar que los espectáculos que más provocaron prohibiciones de los censores coloniales fueron aquellos en los cuales el cuerpo ocupaba un lugar protagónico, es decir, los que desde la mirada europea fueron asociados a una comicidad grotesca y bufonesca y a un estilo poco refinado; los *areítos*, descritos por algunos cronistas como “una buena y gentil manera de memorar las cosas pasadas y antiguas, y esto era en sus cantares y bailes que ellos llaman areyto, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando” (Cit. en Arrom 1967: 9); y otros bailes identificados como “deshonestos”, a los que podemos asociar con aquellos que figuran en algunos estudios como “apicarados y provocativos”. “También había otro baile tan agudillo y deshonesto... con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser bailes de mujeres deshonestas y de hombres livianos. Llamábanle cuecuch-cuicatl, que quiere decir baile cosquilloso o de comezón” (Cit. en Arrom 1967: 12).

La comicidad indígena prehispánica respondía en general al principio del juego y al gusto humano por la broma, la risa y la alegría. Señala Durán que las “farsas” náhuatl se caracterizaban por la intención de “dar placer y solaz a las ciudades, regocijándose con mil géneros de juegos que los de los recogimientos inventaban de danzas, farsas y entremeses y cantares de mucho contento”. Añade además que en la fiesta de Tláloc los muchachos de los internados y colegios se vestían “de nuevos aderezos... haciendo muchas diferencias de bailes y entremeses y juegos, y poniéndose diferentes disfraces...” (Horcasitas 2004a: 40).

En el caso de la cultura Inca, los investigadores señalan que aunque el teatro cómico no alcanzó gran desarrollo “debido a los respetos a la “majestad del Inca y los nobles”, y a la falta de ambiente para la sátira política” (Arias-Larreta 1976: 240-243); las parodias, con un marcado objetivo didáctico, dan cuenta del desarrollo del género cómico. Según las crónicas, estas piezas buscaban regocijar al espectador inca a través de la represión de los vicios. “La mentira, el robo, la pereza, eran combatidos con el instrumento festivo que daba la escenificación burlesca de la vida de los animales”. Los cronistas mencionan, al igual que en las culturas náhuatl y mexica, la existencia

de “truhanes y chocarreros”, que desempeñaban en las plazas o palacios un rol similar al de bufones, juglares y graciosos de la Europa del siglo XVII.

Tal como lo señala en el estudio publicado el año 2000 sobre el *Bailete del Güegüense o Macho Ratón* (Henríquez 2000: 69-94), los cantares, bailes apicarados, *cucuechcuicatl* y bailes y cantos de truhanes formaron parte de las modalidades poético teatrales cultivadas por los pueblos indígenas prehispánicos.

Según lo ha registrado Angel María Garibay, la poesía náhuatl se caracterizaba por abordar temas religiosos, históricos, burlescos, bufos o satíricos. En palabras del estudioso, estos últimos eran “los más interesantes, porque revelan la alegría de los que componían y cantaban estas farsas para el esparcimiento colectivo” (Garibay 1953: 103). Horcasitas señala que las crónicas de Indias describen, además de grandes espectáculos rituales, obras a las que él llama “farsas o dramas populares”. Luego añade que cronistas como Fray Diego Durán usaban en el siglo XVI, indistintamente, la palabra farsa para referirse a los dramas (Horcasitas 2004b: 39).

Ejemplo de este tipo de dramas populares es el poema *Michcuicatl*, “Canto de peces”, fechado aproximadamente en 1550, alegoría satírica general del mundo mexica de la época, en que todo se expresa bajo las imágenes de los peces y sus actividades y manera de vida y en la que los personajes alegorizados son autoridades coloniales e indígenas del período. Este y otros poemas cantados y danzados, en los que participaban los espectadores, “que actores se volvían muchas veces, en lugar de limitarse a ser espectadores” (Garibay 1954: 122), formaban parte de lo que ha sido denominado como la constante necesidad del pueblo de exhibir espectaculares demostraciones, a través de innumerables procesiones de las fiestas, que pasaban del centenar a través del año.

Un segundo ejemplo es la obra, catalogada por Garibay como un entremés, *La abuela y el nieto, Ilamatzin ihuan ixhuiton*, fechado aproximadamente en el siglo XVII, considerado por los investigadores como particularmente interesante porque parece mantener “la vieja tradición del rudimentario teatro prehispánico, que...usaba los disfraces y las farsas, de necesidad breves y que incluía elementos netamente indígenas: los guajalotes, el coyote, un manjar misterioso, *nectetzahuac*, así como los modos propios de los chiquillos de la raza indígena: suspicacia, astucia y atrevimiento (Garibay 1954: 135).

Garibay señala que el “incipiente” teatro en la cultura náhuatl estuvo dado por “figuras de farsantes que andaban disfrazados en traje y en voz, haciendo burla de otras naciones y jugando con el lenguaje. Son los truhanes que andan sobresalientes y haciendo mil visajes y diciendo mil gracias y donaires, con que hacen reír a cuantos los ven y oyen” (Garibay 1953: 40).

El *Bailete del Güegüense o Macho Ratón* que conocemos hoy en escritura tiene sus antecedentes en este teatro signado por Garibay como “incipiente teatro de la cultura náhuatl” o “rudimentario teatro prehispánico” y especialmente en lo que desde la mirada europea fue descrito como “graciosos entremeses” en los que participaban actores “fingiéndose sordos, aromadizos, cojos, ciegos y mancos” (Cit. en Arrom 1967: 11). El *Bailete del Güegüense o Macho Ratón* revela en su constitución la mixtura de los procedimientos del “drama popular” de tradición indígena con aquellos de tradición europea.

Hace algunos años señalé que el personaje indígena de la obra, Güegüense, se resiste a la autoridad colonial a través de artimañas de pícaro, es desenfadado, irreverente, mal

hablado, truculento y aficionado a las alusiones licenciosas y al doble sentido. Uno de los mecanismos a través de los cuales en la obra se desestabiliza a la autoridad es aludiendo a su ambigüedad sexual. En ese entonces (2000) afirmé, citando a Bergson, que la ambigüedad sexual de la autoridad provocaba risa en el espectador en tanto reducía el poder a lo corporal y material, degradando, trasponiendo lo solemne a lo vulgar. Lo que omití en ese estudio fue que es muy probable que este mecanismo provocara risa en el espectador occidental, para el que había sido puesta en escritura la obra, es decir, reducida, según los sistemas literarios predominantes en su época.

Es importante señalar que probablemente la comicidad de la obra impidió su censura. No hay que olvidar que el Güegüense es revelador de las tensiones ideológicas y culturales de la sociedad colonial. Se trata en este sentido de una obra que dialoga con aquellos textos que dieron expresión al discurso criollo de la segunda mitad del siglo XVII. Por ejemplo, los discursos de apologías, defensas e impugnación del orden imperial que, en palabras de Moraña, encubren y canalizan la elaboración de la diferencia, vehiculizando el mensaje criollo a través de los modelos que se subsumen en la retórica tradicional (Moraña 1994: 31-57). En este caso, el mensaje criollo de la resistencia al poder metropolitano articulado a través de las modalidades de la farsa de tradición occidental, que en tanto tal amenaza el orden establecido, pero que a través de la risa atenúa la propuesta subversiva. No olvidemos que, tal como lo señala Pavis, la comedia, de la cual la farsa es una de sus modalidades, sólo nos hace creer que la base social puede estar amenazada, pero finalmente se exime de culpa al afirmar que “todo es una broma” (Pavis 1998: 73).

CONCLUSIONES PRELIMINARES

El teatro indígena prehispánico fue puesto en escritura durante el siglo XIX, es decir, reinterpretado, reconstruido y recreado en un texto que fijó en escritura, a modo de versión definitiva, otro texto conservado durante siglos a través de tradición oral, esto es, en flujo constante, en tanto oral y teatral, lo que, entre otras cosas, suponía y supone hasta el día de hoy una escritura con el cuerpo en el espacio escénico. El teatro indígena prehispánico es desde este punto de vista un arte que en el siglo XIX fue reducido y adaptado de modo que la gramática de las lenguas indígenas adoptara las del lenguaje escrito europeo de la época, atenuando con mayor o menor intensidad los diversos recursos que permitían la transmisión, aprendizaje y memorización del patrimonio cultural indígena, es decir, el ritmo, la métrica, la estilística, la estructura articuladora de una tupida secuencia de unidades expresivas asociadas en pares, la kinésica y proxémica, que en el caso del teatro indígena prehispánico constituye el sustrato fundamental de un arte en el que el cuerpo indígena ocupaba un lugar protagónico.

El proceso de adaptación del teatro indígena prehispánico procuró acercarlo al horizonte de expectativas de otro destinatario, no indígena, a través de la puesta en juego de una serie de presupuestos implícitos en la lengua en la cual las obras fueron puestas en escritura y del ocultamiento de aquellas dimensiones del mismo controvertidas para la cultura dominante.

Este proceso de ocultamiento ha permitido que el teatro indígena prehispánico permanezca en el tiempo, resistiendo e interpelando las competencias lingüísticas de

los lectores espectadores, llamados a interrogar la gramática de los textos y analizar sus poéticas en los contextos socioculturales que lo motivaban, con el objeto de develar aquello oculto que, por ejemplo, en el caso del *Rabinal Achí o Danza del Tun*, da cuenta, en los intersticios de la escritura, del sacrificio como destino inexorable del invasor, en tanto provocador de una desestabilización del equilibrio de la vida en la comunidad; y de las marcas en el discurso que van dando cuenta de él; y en el caso del *Bailete del Güegüense o Macho Ratón*, de la mixtura de procedimientos del “drama popular” indígena y de la farsa europea, y por lo tanto, de antagónicas figuraciones sobre el cuerpo que denuncia los vicios de la administración colonial, representante del poder peninsular europeo.

OBRAS CITADAS

- Arias-Larreta, Abraham. 1976. *Literaturas Aborígenes de América*. Décima Edición. San José de Costa Rica: Editorial Indoamérica.
- Arrom, Juan José. 1967. *Historia del Teatro Hispanoamericano (Epoca Colonial)*. México: Ediciones de Andrea.
- Barthes, Roland. 1994. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Cid Pérez, José-Martí de Cid, Dolores. 1964. *Teatro Indio Precolombino. El Güegüense o Macho Ratón. El Varón de Rabinal. Ollantay*. U.S.A.: Aguilar.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. 2000. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Durán, Diego. 1967. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. México: Ed. A.M. Garibay. Porrúa.
- Eliade, Mircea. 2002. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 3ª ed.
- Garibay, Angel María. 1953. *Historia de la Literatura Náhuatl. Primera Parte. (Etapa Autónoma: De c.1430 a 1521)*. México: Editorial Porrúa.
- , ed. 1954. *Historia de la Literatura Náhuatl. Segunda Parte. El trauma de la conquista (1521-1750)*. México: Editorial Porrúa.
- Gruzinski, Serge. 2004. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez, Patricia. 2007. “Teatro maya: Rabinal Achí o Danza del Tun”. *Revista Chilena de Literatura* N° 70: 79-108.
- , ed. 2000. “Teatro Indio Precolombino. El Bailete del Güegüense o Macho Ratón”. *Revista Chilena de Literatura* N° 57: 69-94.
- Horcasitas, Fernando. 2004a. “Ensayos inéditos de Fernando Horcasitas”. En *Teatro náhuatl. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*. II. México: Universidad Autónoma de México.
- , ed. 2004b. *Teatro náhuatl. Epocas Novohispana y Moderna. I*. México: Universidad Autónoma de México.
- Kovacci, Ofelia. 1986. “Una muestra del teatro popular en Nicaragua: El Güegüense”. *Filología*. XXI, 2: 179-199.
- Lienhard, Martín. 1998. “El cautiverio colonial del discurso indígena: Los testimonios”. Ed. Pinto Rodríguez, *Del discurso Colonial al Proindigenismo. Ensayos de Historia Latinoamericana*. Temuco: Ediciones de la Universidad de La Frontera.

- Merleau-Ponty, Maurice. 2006. *A estrutura do comportamento*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes.
- Mignolo, Walter. 1992. "La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia". Zavala, Luis. *Discursos sobre la invención de América*. Atlanta Amsterdam: Rodofi.
- , ed. 1984. *Textos, Modelos y Metáforas*. México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Instituto de Investigaciones Humanísticas. Universidad Veracruzana.
- Moraña, Mabel. 1994. "Apologías y defensas: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano". *Relecturas del Barroco de Indias*. Editora Mabel Moraña. Hanover, USA.: Editorial del Norte.
- Ong, Walter. 1987. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ostria, Mauricio. 2001. "Literatura oral, oralidad ficticia". *Estudios Filológicos* N° 36: 71-80.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Portilla, Miguel León. 2005. *Los Antiguos Mexicanos a través de sus Crónicas y Cantares*. México: Fondo de Cultura Económica.
- , ed. 2001. *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. México: El Colegio Nacional / Fondo de Cultura Económica.
- Said, Edward. 2004. *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.
1995. *Teatro Indígena Prehispánico. (Rabinal Achí)*. México: Universidad Autónoma de México.
- Weisz, Gabriel. 1994. *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. México: Escenología.
- , ed. 1993. *El juego viviente. Indagaciones sobre las partes ocultas del objeto lúdico*. España: Siglo XXI Editores.