

# Interculturalidad y deconstrucción de un texto ritual: el *Rabinal Achí* y su reescritura dramática contemporánea en *Los enemigos*

Armando Partida Tayzan

Un ejemplo de la deconstrucción y construcción de la memoria colectiva mesoamericana es la historia del rescate de un ritual precolombino, realizado azarosamente en Rabinal —un pequeño poblado de la zona maya-quiché, al sudeste de México y norte de Guatemala—, al iniciarse la segunda mitad del siglo XIX, conocido, desde entonces, como el *Rabinal Achí*. A su vez, el dramaturgo mexicano Sergio Magaña, efectuó la reescritura de este texto en los años setentas.

## ***Rabinal-Achí*: el texto de una representación ritual precolombina**

Diversos antropólogos, especialistas literarios y de teatro consignan, a partir de crónicas e investigaciones de campo, sobre la cultura contemporánea y lo espectacular de esta región, la existencia de formas de representación rituales y diversas manifestaciones etnodramáticas en los antiguos territorios habitados por la población maya-quiché, como el baile del *tun*. Al respecto, René Acuña ha señalado, en años recientes (1989), que el

*Xahoh Tun*, “el baile del *tun*”. *Tun* designaba, en la antigüedad, lo que los mexicanos llamaban *teponaztli*, y los mayas de Yucatán, *tunkul*. El *Xahoh Tun* (pronunciado “shajój tun”) comenzó a representarse y alcanzó luego rápida difusión, hacia mediados del siglo XV, cuando la triple alianza de cakchiqueles, quichés y tzutuhiles, se disolvió por efecto de diferencias internas irreconciliables” (17).

El abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg (1814-1874), siendo cura de Rabinal en Guatemala, se enteró de la existencia de una especie de danza-teatro en lengua quiché, representada por más de tres siglos. Bartoldo Ziz, indio del pueblo guatemalteco de Rabinal y "hol pop o encargado del baile en el pueblo" (Acuña, 1989: 17), en 1850 ya la había puesto por escrito. En 1855 se la dictó al abate y se la representó en 1856, después de treinta años de no haberse efectuado (Acuña, 1975).

El análisis de dicho texto muestra que no se trata de un texto teatral sino del todo ritual. No se trata, en todo caso, de un texto dramático, como algunos investigadores lo deteminan al efectuar, para ello, un paralelismo con la tragedia griega.

Al respecto, Pedro Henríquez Ureña señaló desde hace mucho tiempo: "[...] la tragedia [el *Rabinal*] es pagana del todo, y termina como uno de los ritos cuyo recuerdo tuvieron mayor empeño en borrar los evangelizadores: el sacrificio humano sobre la piedra ritual" (1960: 710-711).

Si examinamos la traducción del *Rabinal Achí*, de Cardoza y Aragón, a partir de la versión en francés de George Raynaud, nos encontraremos con la presencia evidente de un imaginario, cuya ritualidad es categórica, por ser el texto de una representación ritual y no teatral, ya que la escritura y el lenguaje ceremonial siguen una expresión ritual diferente de la expresión cotidiana. A través de un lenguaje protocolario se representa un hecho ceremonial (Foster, 1983) a partir de la utilización de diversos componentes retóricos.

Esos componentes retórico-poéticos expresan su concepción del mundo, su imaginario y su ritualidad estrechamente unidos a una forma de conducta, a una actitud cotidiana, a un sistema protocolario, a un sistema ceremonial que nos conduce directamente a un imaginario, a una ideología, producto de formas cortesanas y rituales; como manifestación de un gran desarrollo cultural de esta civilización.

Un análisis literario del *Rabinal Achí* nos llevaría, por una parte, a considerar el texto a la vez como una manifestación estético-literaria (teatral), y como una manifestación estrictamente ritual. Un análisis metatextual muestra la esencia ritual de este contexto, donde la representación corresponde a una ceremonia ritual, religiosa, pero no teatral.

En el *Rabinal Achí* definitivamente encontramos los antecedentes de las actuales representaciones etnodramáticas mencionadas por los investigadores de la cultura contemporánea del espectacular maya-quiché, y no una representación teatral derivada de un texto dramático.

El predominio de todos los recursos retóricos anteriormente señalados anulan cualquier comparación con la tragedia clásica. Por otra parte, el sistema discursivo —el predominio del discurso monológico del todo pro-

TOCOLARIO, RITUAL, CEREMONIAL—, nos remite inicialmente a una larga ceremonia, con su parte mítica-propiciatoria, y la conclusión religioso-ritual de la misma: la *occisión* de prisionero. Manifestación mucho más refinada que la de las Guerras Floridas entre aztecas y tlaxcaltecas, que se efectuaron antes de la Conquista.

Expresiones rituales propiciatorias sin semejanza alguna debido a las diferencias culturales entre una y otra concepción del mundo, y los propios objetivos perseguidos: la propiciación de la naturaleza vs el equilibrio del universo para la justificación de una política imperialista.

No podemos dejar de señalar que además de los recursos retóricos anteriormente mencionados, también encontramos que los diálogos repetidos por uno y otro agonistas, no son meras repeticiones protocolarias; sino ceremoniales, rituales, en espejo, referidas a las fuerzas de la naturaleza a quienes está dirigida esta ceremonia propiciatoria.

La idea rectora ceremonial se va desarrollando por acumulación, de manera que el punto de partida no es sólo la repetición del diálogo anterior, sino que éste se va expandiendo, produciendo nueva información para el desarrollo de ese acto propiciatorio, que viene a culminar en el cuarto acto —según la división de Cardoza y Aragón—, cuando ya ha sido justificada del todo la *occisión* ritual.

Si lo anterior se refiere a su esencia, a su relación con el imaginario prehispánico y al indígena contemporáneo, la estructura dramática implícita del texto de la representación rescatado por Brasseur, está muy lejos de seguir el modelo de acción dramática de la tragedia europea, al que en este caso correspondería genéricamente.

Resumiendo, el núcleo dramático del RA lo constituyen la captura, el juicio, las ceremonias previas al sacrificio y el sacrificio del cautivo. Atendiendo a la parte oral y al espacio, la obra admite ser dividida en cuatro diálogos y un monólogo, que se alternan en un espacio exterior y otro interior; pero, entre el diálogo cuarto y el monólogo del cautivo, hay un lapso de 260 días y 260 noches en que éste desaparece para ir a decir adiós a sus montañas y valles. Además, el diálogo primero, y una parte del cuarto, son una mera exploración retrospectiva que interrumpe prolongadamente la acción dramática, constituyendo por una parte su explicación, y por otra, un mero motivo para evocar ciertos hechos del pasado del Rabinal. *La obra deja sin explicar por qué el Quiché Vinak se va a poner —solo— en manos de sus enemigos y, lo que resulta aún más oscuro, por qué regresa voluntariamente, después de una ausencia de 260 días, a someterse al sacrificio* (Acuña, 1975: 102. El subrayado es nuestro).

Un análisis detallado de los diálogos y de las acciones de cada una de las partes de esta división nos llevaría directamente al establecimiento del imaginario prehispánico y de la ritualidad maya-quiché, con todas las invocaciones sagradas y los formulismos sociales, particulares a esta cultura y al rango social de los actantes. Comportamientos que a su vez determinaron la propia estructura dramática del ritual y de su modelo de acción dramática. Por ello, era posible esa interrupción simbólica de la acción dramática, señalada por Acuña, al partir éste —sin proponérselo— de los parámetros *dramáticos* de la poética aristotélica, referente a la tragedia, olvidándose —momentáneamente— del modelo de acción dramática ritual.

Esta interpretación es la que ha originado en nuestro país los fracasos consecutivos que han experimentado todas las escenificaciones de este texto —tanto en su puesta en escena, como en su recepción por el público—, al haber surgido todas esas escenificaciones de un supuesto texto dramático y no de una ceremonia ritual, cuyos contenidos religiosos e ideológicos no guardan relación alguna con la visión del mundo actual y, mucho menos, con la teatralidad europea.

## Una visión contemporánea del mundo

### **Los enemigos**

A partir del *Rabinal Achí* Sergio Magaña escribió en los años setenta la obra *Los enemigos*, escenificada en 1989 por la Compañía Nacional de Teatro. Desde que Magaña la concluyera, su reescritura corrió con una suerte azarosa. Por una parte los puristas lo acusaron de no haber comprendido la naturaleza ritual de su texto-fuente. Otros le cuestionaron la validez de su interpretación del contenido “histórico” al haberse atrevido a generar su *relato dramático* a partir de un triángulo amoroso, trivializando con ello la naturaleza heroico-religiosa del acto propiciatorio-ritual maya-quiché.

A diferencia de quienes habían escenificado el *Rabinal Achí*, a partir de un material no dramático, en donde las acciones de carácter ritual resultaban más importantes que la propia historia y los diálogos (Acuña, 1975: 99), Magaña transformó el texto ritual al haber convertido historia y discurso en objeto de acción dramática. E, igualmente, individualizando a los enemigos y, con ello, dándoles una naturaleza de seres reales que los convierte en *personas* (personajes).

Sin embargo, el dramaturgo conservó la referencia propiciatoria, no obstante la individuación de los comportamientos, gracias a la socialización de los conflictos planteados, al alcanzar éstos una dimensión de ca-

rácter épico y conservando por igual los formulismos protocolarios y ceremoniales.

Además, Magaña conservó la esencia de ese “baile del tun” en las danzas señaladas en las acotaciones, después de la conclusión de las escenas en que dividió su relato dramático.

A partir de los mismos agonistas simbólicos del “baile del tun”, y de la situación ritual en cuestión, el dramaturgo toma el momento en que Queché-Vinak reclama le sean concedidos los privilegios a los que como víctima propiciatoria tenía derecho. Después de concederle los manjares, la bebida, el entretenimiento, solicita la mano de *Ri-Yamanin Xtecoh*; considerada como esposa de *Rabinal*. Si esto no resulta significativo en el *Rabinal Achí*, como pretexto para la rivalidad personal, debido a la naturaleza ritual de tal petición, en *Los enemigos* se transforma en el sujeto de la acción dramática.

Éste es el momento que Sergio Magaña ha tomado como punto de partida para construir su tragedia, inventando una historia amorosa. En consecuencia, mediante un proceso dramático cambiarían el tema, la anécdota y el sujeto de la acción del ritual, transformado en una tragedia, al establecer un triángulo amoroso, propiciador del conflicto dramático, a través de una rivalidad de carácter personal entre ambos guerreros: Rabinal y Queché, en la que objeto de la disputa es la esposa-prometida del primero: *Ri-Yamanin Xtecoh*, nombrada *Yamanic Mun* por Magaña.

El autor ha cambiado no sólo el punto de partida, la situación inicial, sino también la propia naturaleza de éstas; artificio que le permite la construcción de una nueva historia. Lo mismo acontece con el desarrollo de la misma.

Si bien el “sujeto” está determinado por la rivalidad del triángulo amoroso, la acción dramática se establece a través de un contenido de orden social: el pueblo de Queché es un pueblo sometido, sumido en la miseria, como tributario del pueblo de Rabinal. Tal estado de cosas ha surgido por la propia forma de gobierno, dominado por los intereses particulares de los burócratas; denominados despectivamente por Queché-Magaña como: “señores reumáticos”.

La línea narrativa, relacionada con lo individual, la determina *Yamanin Mum*, al aceptar a *Queché* mostrando con ello su rebeldía como mujer ante la situación en que se encuentran las de su sexo y, además, su pacifismo, al darse cuenta de las posibles ventajas que para ambos pueblos propone el establecimiento de la paz, el tema que le interesa a Magaña.

La idea en cuestión, si bien parece simple según su condición de mujer —si dejaran de ser enemigos, su maternidad estaría protegida—, es la que establece el conflicto social y le da nombre al texto dramático. Así, esta

línea dramática, derivada de la primera —de la intriga amorosa—, determina la acción como en todo *drama social*.

La petición de Mun de acabar con la rivalidad entre los dos pueblos, entre los dos enemigos, de ninguna manera puede ser aceptada por Rabinal:

MUN.- ¿Cuál fue entonces tu promesa, vanidoso? ¿Adónde arrojas tu palabra? ¿Al basurero? Estaba en juego mi decisión de darme o quitarme. Me quito.

RABINAL.- Decisión de mujer, frivolidades.

MUN.- La paz.

RABINAL.- ¿La paz con el queché? Antes me mato.

MUN.- Yo si lo haré conmigo misma (Magaña: 18-19).

126

En la lucha gladiatoria Rabinal sale vencedor, y en el juicio contra el prisionero triunfa el instinto guerrero del hombre, triunfa la ambición, triunfan los intereses expansionistas del estado, y el alegato de Queché a favor de la unión y de la paz entre ambos pueblos no es escuchado. Más a causa de su propio espíritu guerrero su proyecto resulta igualmente injusto. No es desinteresado como el de Yamanic Mun:

QUECHÉ.- Yamanic Mun propuso un plan que ahora, aquí tú y yo a solas, yo te lo presento a ti. Déjame libre y júntate a mi causa. Queché y Rabinal juntos, dominarían los valles, los lagos y bosques y pantanos de esta basta región. Haríamos tributarios a todos los demás. Ganarías tú, ¡comerían los míos!

RABINAL.- (ESPANTADO) ¡Sería el fin de la guerra!

QUECHÉ.- O el comienzo de otra, piénsalo (Magaña: 31).

Hay que hacer notar, particularmente en este alegato, cómo Magaña subraya, efectúa un paralelismo contemporáneo, y sin ningún disfrazamiento nos habla de las relaciones políticas, económicas y sociales contemporáneas que se dan entre un pueblo fuerte y otro débil, en las que el primero hace valer su hegemonía, al asistirle su fuerza sobre el vencido, a quien los propios dioses detestan.

QUECHÉ.- (DESOLADO) Así pues, no hay arreglo. ¡Oh, dioses!

RABINAL.- (CON DESDÉN) Los dioses abominan la piedad. No están con el vencido. Están con el triunfador (Magaña: 43).

La propuesta dramática de Magaña resulta del todo clara al no intentar para nada reconstruir el estilo del *Rabinal Achí*. Los recursos retóricos utilizados por éste, al igual que el planteamiento del conflicto central, la es-

estructura dramática y la construcción de personajes son del todo contemporáneos. Si bien recurre a ciertas referencias culturales, éstas no tienen la menor intención de imitar, de recrear al *Rabinal Achí*, sino que las utiliza para darle su propia espacialidad y temporalidad al suyo, parafraseando el texto fuente en los momentos necesarios; como en la siguiente invocación, una de las raras tiradas monológicas de *Los enemigos*:

QUECHÉ.- ¡Ay, oh cielo! ¡Ay, oh tierra! ¡Debo en verdad morir aquí, lejos de mis montañas y mis valles? ¡Oh mi oro! ¡Oh mi plata! Los hijos de mi flecha, los hijos de mi escudo, mi raza extranjera, mis guirnaldas, mis sandalias caminarán sin mi pie hacia nuestras montañas, a mis valles, y llevarán noticias de mi elevación sin consuelo. No habrá ya quién les busque alimento, ni más comida que les mitigue el hambre. Mi arrojo y mi bravura han hallado la muerte bajo el cajete de un cielo celoso y vengador. ¡Oh tierra, oh luna que me bañas! No le sirve tu luz a quien espera sólo el amanecer para decir adiós a mis quetzales, a mis tan viejas tierras (Magaña: 34).

127

Las formas retóricas utilizadas por los personajes de Magaña no tienen nada en común en su discurso con las protocolarias, ceremoniales, del discurso ritual del *Rabinal Achí*, debido a que a éstos se les ha dotado de un carácter, de una nueva concepción de la vida, misma que corresponde a la propia visión del mundo del autor.

De esta manera Magaña ha efectuado la deconstrucción del *Rabinal Achí* y la construcción de un nuevo texto, *Los enemigos*, conservando tanto el significado como el significante de los referentes originales, al partir de la interculturalidad y del ejercicio de la intertextualidad, desmontando el primer discurso ritual, resemantizándolo, saturándolo con la ideología, con la visión del mundo de un pueblo contemporáneo sometido a los intereses de los más fuertes.

Éstos son los elementos que le dan su propia originalidad, su propia contemporaneidad y su carácter trágico a este texto dramático de Magaña.

Ponencia presentada en el XII Congreso Mundial de la Federación Internacional de Investigación Teatral celebrado en Moscú, Rusia, del 1 al 13 de junio de 1994. Sección: Historiografía Teatral; grupo de trabajo: A2x-Siglo xx.

**Bibliografía**

ACUÑA, René, *Introducción al estudio del Rabinal Achí*. México, UNAM, 1975.

ACUÑA, René, "Un vistazo sin compromiso al... *Los enemigos*, de Sergio Magaña", en *La invención de América*. México, INBA, 1989.

FOSTER, David William, "Una aproximación a la escritura del *Rabinal Achí*", en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 22, 1983.

HORCASITAS, Fernando, *El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna*. México, UNAM, 1974.

JAMESON, Frederic, "Posmodernismo y sociedad de consumo", en *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1986, pp. 165-186.

LUZURIAGA, Gerardo y Richard REEVE, *Los clásicos del teatro hispanoamericano, Rabinal Achí*. México, FCE, 1975.

MAGAÑA, Sergio, *Los enemigos* —versión libre del *Rabinal Achí*—, manuscrito, 48 pp.

MONTERDE, Francisco, *Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí)*. México, UNAM, 1975. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 71)

O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América*. México, FCE, 1958.

*Rabinal Achí*, El varón de Rabinal, ballet-drama de los indios quichés de Guatemala. Trad. y pról. de Luis Cardoza y Aragón. México, Porrúa, 1972. (Sepan Cuantos..., 21)

ULMER, Gregory L., "El objeto de la poscrítica", en *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1986, pp. 125-163.