

PANORAMA HISTORICO DEL TEATRO EN CENTROAMERICA*

Alexis Ramírez Vega

Abocarnos al estudio de cualquiera de las manifestaciones socio-culturales pre-hispánicas nos obliga a establecer las referencias a los aportes de la investigación arqueológica y etnográfica, la exégesis de documentos coloniales, etc. Al no contar adecuadamente con esos apoyos en el presente trabajo, no haremos más que una aproximación general al conjunto de manifestaciones dramáticas pre-hispánicas, así como a los elementos teatrales en algunas danzas-dramatizadas aborígenes que se mantienen como constantes y sobreviven aún en el período colonial, y muchas de las cuales llegan hasta nuestros días.

En principio surge la necesidad de responder a una serie de preguntas fundamentales:

1. ¿Existió un teatro aborígen en Centro América?
2. ¿Cuáles fueron los aspectos socio-culturales que caracterizaron dicha expresión teatral?

3. ¿Cuáles son las posibilidades de recrear dicha expresión y aprovecharla, como base para el desarrollo de la dramaturgia Centroamericana?

Antes de dar respuesta a las cuestiones, enmarcaremos algunos elementos de base. En el proceso de las culturas aborígenes del Istmo Centroamericano se puede seguir el desarrollo experimentado por las poblaciones que habitaron aldeas y que en algunas partes llegaron a conformar verdaderas ciudades populosas, con una compleja conformación social y dedicación prioritaria a la agricultura de granos. En ellas encontramos centros ceremoniales de distintas clases, recintos con altares y objetos votivos. Por aportes de la arqueología, podemos afirmar que a pesar del desarrollo arquitectónico, escultórico y de la cerámica, en la que usaron técnicas muy refinadas y lograron una gran calidad estética, se trata, en términos generales, de civilizaciones "neolíticas" hasta la época de la conquista. (1) Pese al uso de metales (cobre, oro, plata) no los utilizaron más que en objetos ornamentales con fines religiosos.

Es de suma importancia, y refiriéndonos a los estudios arqueológicos y etnográficos, tomar en cuenta el desarrollo y periodización provisional de la cultura maya; con base en los estudios de Haberland y Thompson podemos clasificar dicha cultura en los siguientes períodos:

-El clásico antiguo: etapa MATZANEL, con los Centros de Tikal y Uaxactún en el Petén, y los de Arenal y Santa Clara en las tierras altas, en donde floreció Kaminulyuzin, próximo a la capital de Guatemala.

-El clásico medio: etapas Esperanza y Aunopa en tierras altas y Tzakol en el Petén y Amatlé y Magdalena en las tierras bajas. En el mismo período florece Copán, centro aborígen hondureño (2).

Además, debemos tener presente que en el siglo X del citado período, se produce la lucha entre fieles seguidores de Tezcotlaoca y los de Quetzalcoatl, es decir, entre el dios terrible de la guerra y la divinidad benefactora Ce-Acatltopiltzin quien había adoptado el nombre de Quetzalcoatl y emigró con sus se-

Ciclo de mesas redondas.
¿Para qué un teatro nuestro?
1980

guidores (987) y habitaron en Yucatán, en donde la tradición lo conoce como KUKULLAN.

No debemos olvidar también, que la cultura Tolteca (civilización post-clásica) se extendió hasta Nicaragua, lo mismo que la Azteca con su gran imperio, hasta la dominación española. La cultura de los aztecas, viene a ser la síntesis de la herencia cultural teotihuacana y tolteca, así como del pensamiento de los pueblos nahuas. Poseyeron una profunda conciencia histórica materializada en sus obras y reflejada no sólo en su tradición oral, sino también en sus cánticos y en su importante literatura, de la que se conservan muchas producciones, de autores desconocidos en su mayor parte. Desarrollaron una poesía épico-religiosa, plegarias a los dioses y poesía lírica dialogada, que parece destinada al teatro (3).

Desarrollaron la danza, tanto la religiosa como la danza-dramatizada, en la que la letra era tan importante como sus movimientos; finalmente, DRAMAS COMPLETOS, con música, baile, trajes y máscaras (4). Orquestaban sus actividades públicas y festivas con tambores, pitos, ocarinas de diferentes tonalidades y sonajas de diversos modelos.

La expresión y desarrollo del teatro en Centroamérica se da con base en la influencia de las representaciones dramáticas de los nahuas, como lo demuestra Horcasitas al transcribir las referencias a piezas de carácter dramático del México antiguo (5).

También Garibay y León Portilla han podido descubrir textos de dramas pre-hispánicos, en los que se da un acento en los eventos históricos, temas religiosos, profanos y mitológicos.

El teatro en Centroamérica ha tenido una vigorosa importancia dentro de las culturas aborígenes, en

especial, las de raigambre maya-quiché. En dicha creación, el diálogo se combina con la danza y la música, como por ejemplo: EL VENADO, LA CULEBRA, etc. No obstante, el drama completo que llega hasta hoy es EL RABINAL-ACHI. Con esta obra nos encontramos ante una tragedia danzante que fue escrita en lengua quiché, recopilada y publicada, por el abate Brasseur de Brounbourg, con traducción francesa y con música indígena. Un nativo del pueblo de Rabinal, Bartolomé Zis, en 1855 se lo dictó al abate, quien lo vio representado el 25 de enero de 1856. En el manuscrito quiché que dejó Zis, dijo:

"En el vigésimo octavo día del mes de octubre de 1850, transcribí este baile del TUN, propiedad de nuestra villa de San Pablo de Rabinal, para dejar un recuerdo a mis hijos y para que permanezca con ellos de aquí en adelante. Amén" (6).

El teatro indígena, y esta obra específicamente, tiene mucha repetición que molesta al público contemporáneo. El diálogo del Rabinal, con la escasez de personajes que entran en la escena es muy largo y tedioso, muchas veces los personajes repiten palabra por palabra y, a veces, frases o textos completos de lo que recién ha expresado el interlocutor. Para matizar tal efecto Antonio Villacorta C., elaboró una edición revisando los diálogos y es así como hoy se le conoce. (EL VARON DE RABINAL, Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 1942, tomo XVII, p. 352-375).

Pese a las adecuaciones de Villacorta, es impresentable desde la concepción de la estructura dramática actual, ya por la longitud de sus diálogos, o bien por la falta de coordinación y equilibrio entre la acción, el tiempo y la palabra dramática.

En relación con su origen, el estu-

dioso del teatro colonial americano Pedro Henríquez Ureña afirma:

"...en la estructura del Rabinal Achi no hay semejanza con el teatro medieval que los sacerdotes trajeron al nuevo mundo, ni menos con el teatro español del siglo de oro" (7).

Algunos historiadores le atribuyen carácter histórico aunque estudios recientes le encuentran relación con la fertilidad y el agua, otros con TLACAXIPEHALIZTLI.

Con base en las referencias y estudios de Celso Lara F., nosotros lo ubicamos en el siglo XV, y podemos considerar que es una obra que refleja el conjunto de elementos de la cosmovisión maya-quiché de la época (8).

-Una obra que merece consideración es la danza-dramatizada del pueblo quiché, LA DANZA DEL MAIZ, obra que refleja la concepción mágico-religiosa y su relación con la siembra. Era representada al dar inicio a la siembra del maíz para que la cosecha fuera abundante. Tiene su referencia al **Popol-Vuh**. Valga la aclaración de que generalmente era una actividad artística religiosa secreta por sufrir persecución de las autoridades de la época que la prohibían. Marcial Armijo logró, en 1923, hacer una copia de la coreografía, por medio del dibujo que aún no se ha publicado (9).

-Otra es el "QUICHE-GÜINAK". Hace referencia al hijo loco visionario del rey de Iximché que anticipó la llegada de los españoles Ximénez, el cronista colonial, nos cuenta en 1721, que dicha festividad la hacían con gran superstición y brujería; gracias a la labor de recopiladores se pudo recobrar dicha danza dramatizada que consta de tres actos: captura, fiesta y sacrificio (10).

-Una danza-dramatizada importante es la danza guerrera "QUICHES CONTRA CAKCHIQUELES" obra creada en tiempos del imperio qu-

ché, jefeadado por QUICAB-TUMUB y su hijo TECUN-LUMAN.

-LA CULEBRA es una de las exposiciones más importantes que se ha mantenido desde sus orígenes, soportando la dominación cultural de la colonia. Es una expresión maya-quiché que refleja los elementos teogónicos de su concepción del mundo. Tenían a QUCUMATZ (serpiente emplumada) como dios de la luz, dios de la sabiduría, creador de toda la cultura. En dicha obra participan dos jóvenes personajes vestidos de simios, los cuales representan a Humbatz y Huochoén, del **Popol-Vuh**. Es una danza amenizada por tambores y chirimilleros (11) y posee un complejo ritual, que hoy día se ha desvirtuado estéticamente.

Todo lo anterior hace relación con la riqueza de manifestaciones teatrales del pueblo aborígen guatemalteco que vienen a constituir un acervo importante para el desarrollo del teatro centroamericano, por cuanto es una veta aún no aprovechada abundantemente.

En El Salvador el "TUMEN". "Los Caciques" de origen mexicano, pero asimilada por las etnias aborígenes desde principios de la dominación española, viene a ser una representación de la Corte de Moctezuma, con textos de carácter religioso (12).

Otra obra importante es PASTORAS INDIAS, escrito en Náhuatl, en el período colonial y que se mantuvo como cultura popular aborígen hasta 1912. Es una obra de carácter religioso, representa la navidad para el indio (13).

-En Nicaragua nos vemos en la necesidad de hacer algunas consideraciones en torno a EL GÜE-GÜENCE, definida y clasificada por su primer editor como:

"Comedy-ballet in the nabuatl-spanish dialect of Nicaragua" (14)

y por Franco Cerutti como:

"Pietra miliare della tradizione

dramatica-espirtuale-insenso lato-dell'America Precolombina...ben vivo ed operante nel quadro della cultura el del folklore mesoamericano" (15).

En otras palabras, nos encontramos ante una comedia de carácter profano, representado en Masaya por los manges de origen precolombino pero que, en el desarrollo de la Colonia, se fue cargando de elementos hispánicos, hasta constituir una síntesis particular y creadora, que es como hoy día se monta y como ha sido recopilado.

En Costa Rica quedan como supervivencias aborígenes. la danza dramatizada BULTAKULE de los bribris de Talamanca (Danza del mono); algunos búrsiques también de la alta Talamanca refieren a la cosecha del maíz; la Yegüita de Matambú de origen colonial, celebrada en Nicoya los 12 de diciembre. Esta última fue llevada al escenario con base en la leyenda del Cerro de las Cruces. Los elementos aborígenes para un teatro costarricense son escasos por la desaparición acelerada de nuestros indígenas.

Consideramos que la primera pregunta está contestada. En relación con la segunda podemos afirmar que en el teatro aborígen los actores representan la encarnación de las fuerzas "metafísicas" que dirigen la vida natural y social. En sus festividades no se agota el carácter lúdico, representativo o expresivo, sino que revive el origen y se ve sumergido religiosamente en esa evocación. Entra en contacto colectivo y vive socialmente el destino individual y comunitario; de allí que trasciende en la actuación, su cotidianidad y se convierte en medium, de un conocimiento superior al servicio del público participante. Esta participación del público, se torna en disponibilidad para recibir la

comunicación que los actores le quieren transmitir.

Los medios empleados están subordinados a la finalidad original apuntada para que cobre plenitud la función mímico-mágica o religiosa. Por ello el teatro indígena conserva un arraigo en el ancho subsuelo de los impulsos vitales originarios de donde brotarán las fuerzas de la magia, del conjuro, la transmutación, ligados a la cosecha, la fertilidad, a la agricultura, a los ritos del totemismo, del chamanismo y del culto a los dioses (16).

Los aborígenes personifican los astros, vivifican al sol, la luna y el viento, las aguas y conciben que pueden ser puestos a su favor por medio de los sacrificios, la adoración, la danza y el teatro, etc., y a ellos atribuyen sus luchas agónicas y guerreras.

En relación con la tercera pregunta consideramos con Pablo Antonio Cuadra que "el indio poseía un incipiente arte dramático -teatro primitivo poco desarrollado, pero lleno de posibilidades- donde, a veces, se producían las alegres formas de libertad y de colorida imaginación que encontramos, ya más perfectas, en el teatro medieval europeo; y otras veces las formas graves, nuevos móviles y más retóricos del teatro ritual primitivo..." (17).

El teatro aborígen, en el cual siempre hay que tener presente la danza, al contacto con la cultura hispánica produjo un teatro original, teatro mestizo, que debe ser retomado y asimilado como una forma didáctico-cultural que permita el incremento de nuestra identidad indoamericana; lo que conllevaría a una investigación sistemática que recoja los elementos más significativos para el desarrollo del teatro en Centroamérica.

Notas

- (1) Haberband, Wolfgang. **Culturas de la América Indígena/Mesoamericana y América Central**. Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 117.
- (2) Idem, p. 119.
- (3) Bosch Gimpera, Pere. **La América Prehispánica**. Ariel, Barcelona, 1975, p. 205.
- (4) Fernández de Oviedo y Valdez. **Historia Natural de las Indias**. 1959, IV: 413.
- (5) Horcasitas, 1974, 33-45.
- (6) Armas Lara, Marcial. **El renacimiento de la danza guatemalteca**. Guatemala, 1964. p. 44.
- (7) Henríquez Ureña, Pedro. **Cuadernos de Cultura Teatral**. Buenos Aires, 1936.
- (8) Lara, Celso. **Contribución del folklore al estudio de la historia**. Ed. Universitaria, Guatemala, 1977. p. 223.
- (9) Armas, Ibidem., p. 223
- (10) Ibidem, p. 203.
- (11) Ibidem, p. 293.
- (12) Herrera Vega, Adolfo. **Expresión literaria de nuestra vieja raza**. Ministerio de Educación, San Salvador, 1961, p. 59-72.
- (13) Ibidem, 96-114.
- (14) Brinton's Library of Aboriginal American Literature III vol., Philadelphia, 1888.
- (15) Cerutti, Franco. **El Güegüence**. I Quaderni di Terra America, A.I.S.A. Genova, 1968, 1968, p. 5.
- (16) Berthold, M., **Historia social del teatro**. Guadarrama, Madrid, vol. I, 1974, p. 9.
- (17) Cuadra, Pablo Antonio. **Apuntes al Güegüence Cuadernos del Taller de San Lucas**, Granada, Nicaragua, 1942, I, p. 83.

REVISTA TEATRAL

ESCENA

ESCENA