

La puesta en escena teatral del rito ¿una función metarritual?

ELIZABETH ARAIZA*

En este artículo se destacan algunos aspectos de la relación entre el teatro y el ritual, a través del caso del teatro creado por y para indígenas. El comportamiento ritual se manifiesta de diferentes modos en la práctica teatral indígena, es visible en las condiciones de recepción que exigen, por lo general, modos particulares de ritualización del inicio y del final de una obra o de una función teatral. En este caso el acto ritual precede o antecede el desarrollo de la acción teatral. Sin embargo, con frecuencia los actos rituales son intercalados en la estructura dramática: son parte constitutiva de la obra; además, hay obras cuya estructura dramática o escénica descansa en la base de un acto ritual o inclusive en una ceremonia. En este caso, el acto ritual no es un elemento (una escena, un cuadro, una secuencia) de la acción dramática, sino que es el tema central o el referente principal de la obra. Es sobre este tipo de obras que deseo centrar la atención, puesto que en ellas no se trata del rito en cuanto tal sino de una representación del mismo. Mi hipótesis es que la teatralización del rito, estaría desempeñando una función metarritual.

“A trop distinguer l'ordre du rituel de l'ordre du théâtral, a été perdu de vue que le contexte dans le quel naissent et vivent les pratiques performatives n'est jamais que totalement séculier ni totalement religieux”
Jean-Marie Pradier, 1999: 13

En las páginas que siguen se destacarán algunos aspectos de la relación entre teatro y ritual, en el caso específico del teatro creado por y para indígenas. El comportamiento ritual se manifiesta de diferentes modos en la práctica teatral indígena, es visible en las condiciones de recepción que exigen por lo general modos particulares de ritualización del inicio y del final de una obra o de una función teatral. En este caso, el acto ritual precede o antecede al desarrollo de la acción teatral. Sin embargo, con frecuencia los actos

rituales son intercalados en la estructura dramática, son parte constitutiva de la obra. Además hay obras cuya estructura dramática o escénica reposa sobre la base de un acto ritual o incluso una ceremonia. Aquí, el acto ritual no es una parte (una escena, un cuadro, una secuencia) de la acción dramática, sino el tema central o el referente principal de la obra. Es acerca de este tipo de obras que deseo centrar la atención. La puesta en perspectiva de varias de estas obras permite despejar un aspecto interesante: no se limitan a la reproducción fiel o mera imitación del ritual vivido, sino que implican un agregado de signos discursivos o gestuales. En la versión teatral se muestran los rasgos que los creadores consideran pertinentes o relevantes del rito. Pero no sólo se trata de una elección de ciertos rasgos sino de un ejercicio de interpretación y de elaboración estética del acto ritual. No tiene

* Centro de Investigaciones en Etnoescenología, Universidad París 8, investigadora asociada en el Laboratorio: Voyages, Échanges, Transformations (VECT) de la Universidad de Perpiñán.

que ver con el rito sino con una significación del mismo. Mi hipótesis es que la teatralización del rito estaría desempeñando una función *metarritual*. En este tipo de teatro los creadores expresan una actitud autorreflexiva y autocrítica frente a sus rituales, la cual es incorporada en la narración escénica. La versión teatralizada del ritual funciona como comentario autorreflexivo del ritual desde el ritual y esto es lo que puede ser denominado *metarritual*.¹ Es importante precisar que esta hipótesis está en vías de construcción, no tengo la pretensión de presentar una reflexión acabada, sino solamente una serie de observaciones que he obtenido durante mi trabajo de campo. El propósito es someter dichas observaciones a la consideración crítica del lector.

Teatro y ritual expresiones particulares de lo performativo en general

Antes de continuar conviene hacer algunas precisiones dado el deslizamiento semántico que sufren en la actualidad los términos que estoy empleando. Asumo el principio de que el teatro y el ritual son partes constitutivas de un todo que —a falta de algo mejor— se ha acordado denominar *prácticas performativas* (Turner, 1986; Schechner, 1985; Pradier, 1995) o lo *performativo* en general (Fischer-Lichte, 1999). Lo *performativo* remite a aquellas prácticas culturales cuya similitud formal radica en lo siguiente: tienen como soporte principal el cuerpo; implican un comportamiento colectivo que rompe deliberadamente con el uso rutinario del tiempo y del espacio; implican un grado de repetición; se rigen por un sistema de reglas aunque aceptan un margen de improvisación, y tienen un valor simbólico para los participantes, tanto actores como receptores. Se desprende de lo anterior otro principio: cada cultura, cada grupo social, otorga a sus prácticas performativas un sentido y una función determinados. Corresponde al investigador detectar, más allá de la similitud de forma, la lógica que rige y la función que desempeñan en una misma cultura y en diferentes culturas las prácticas performativas. El teatro y el ritual entonces no son sustancias que puedan ser detectadas a simple vista. Para determinar si una práctica performativa es de carácter teatral o proviene del ritual cívico o religioso, es necesario explorar el sentido de su construcción e

interrogar la *competencia teatral* (Ruffini, 1987: 89),² y podríamos decir la *competencia ritual* de los participantes, actores y testigos.

Considero que estos principios epistemológicos de base permiten salir del *impasse* en el que se encuentran muchas de las interpretaciones actuales del teatro indígena. En el que todas las prácticas performativas son consideradas ya sea desde el ángulo de visión del teatro o bien desde el ángulo de visión del ritual. Incluso aquellos que inicialmente parten de la categoría *teatro* para estudiar el conjunto de las prácticas performativas de los grupos indígenas concluyen, a final de cuentas, que se trata de un teatro de carácter ritual. Todo sucede como si el ritual fuese una esencia de la que está impregnando la totalidad de lo indígena. En consecuencia, se niega la capacidad de los indígenas de concebir, realizar y percibir el teatro en el sentido estricto del término. En lugar de cambiar de enfoque, lo que estos investigadores hacen es sugerir subcategorías que lejos de esclarecer enrarecen tanto los procesos teatrales como los rituales. Se habla así de un “preteatro”, “parateatro” (Ramos Smith, 1995), “drama ritual”, “actividades religioso-teatrales de los indígenas” (Versényi, 1996: 18), entre otros. Más pertinente que la expresión *teatro indígena*, sugerida por Stage (1985), resulta ser, desde esta perspectiva, la expresión prácticas performativas de los grupos indígenas, de las cuales la práctica teatral y la práctica ritual serían partes constitutivas.

El antropólogo norteamericano Noel Stage (1985) anota que la necesidad de designar con un término al conjunto de las prácticas performativas (que él llama “teatro indígena”) es algo que sólo experimenta el investigador en su afán de comprender una cultura ajena, y que esto no es un problema de los indígenas. En esto tiene razón. Pero no me parece fundada su apreciación en el sentido de que la necesidad de “otorgar nombres individuales” a las prácticas performativas, “manteniéndolas separadas mentalmente” es incompatible con la concepción y con la práctica de los grupos indígenas. Del supuesto de que todas las prácticas performativas de los indígenas “convergen en las fiestas tutelares”, infiere que los indígenas no establecen diferencias entre unas prácticas performativas y otras. Parece sugerir que los indígenas no distinguen la práctica teatral respecto de un “desfile cívico” o de una “procesión religiosa”.³ Sin embargo, cualquiera que

¹ Deseo agradecer al doctor Rodrigo Díaz Cruz, por haberme sugerido esta pista, luego de una fructífera conversación.

² Franco Ruffini define la “*compétence théâtrale*” de la siguiente manera: “*tout ce qui (aptitudes, connaissances, motivations) met le spectateur dans les conditions de comprendre un certain spectacle*” (1987: 89).

³ “Este complejo teatral abarca a todas las manifestaciones y los actos públicos de la sociedad indígena, como un total que converge (sic) en las fiestas titulares de cada comunidad. Esto es incompatible con el concepto respectivo de teatro en la

tenga un mínimo de proximidad con los grupos indígenas podrá constatar que, por ejemplo, para los zapotecos de la sierra una “comedia” (el teatro tal como solemos entenderlo) no es una “calenda” (una procesión); y para los mayas de Yucatán, el *hetz’mek* —al que me referiré más adelante— no es lo mismo que la *danza de la cabeza de cochino* ni el *chaak-chaak* (ritual propiciatorio de lluvias). Me permito citar un fragmento de la conversación que sostuve hace dos años con una actriz de origen maya, la cual revela la existencia de una concepción y una percepción de la similitud, pero también de la diferencia entre las prácticas performativas.

Teatro y ritual en la experiencia del actor

Empecé a hacer teatro cuando tenía veinte años, pero ya antes, cuando tenía dieciséis había participado en una... mmhh... mmmhh... en una como obra... bueno “La aparición de la Virgen de Guadalupe” es como una obra de teatro, ¿no? Esa obra la organizó una señora del pueblo, me pidió que hiciera yo el papel de la Virgen. (...) Después tuve la idea de hacer la misma obra, ya tenía yo como tres años de hacer teatro comunitario, entonces pensé que podría repetir lo mismo que había hecho antes. Pero yo ya no hice el mismo papel. Yo me dije “pues bueno, allá que lo hagan otras”, yo ya no lo quise hacer. Pienso que nadie debe de hacer el papel de la Virgen dos veces. Bueno, así lo pienso yo, no se puede repetir porque es nada más una forma de demostrar lo que sucedió hace tantos años. Para mí hacerlo otra vez es como... mmhh... como una ofensa a la Virgen. Una vez sí está bien, pero si luego te vas a acostumar no está bien. (...) En el teatro comunitario sí se pueden hacer los papeles varias veces, ahí no hay problema. Yo creo que el teatro comunitario es diferente porque a veces en la actuación cambias algunas palabras o haces algunos cambios, así como que le pones las costumbres de la región. Pero cuando presentamos la obra de la Virgen no cambiamos nada, así como estaba (indicado en el libreto), así lo actuamos. (...) Cuando hice el papel de Virgen de Guadalupe pues yo sentí como mucha desesperación, como mucho temor. Estar en el escenario ante tanta gente, sí me dio mucho miedo. Pero ya después en el teatro comunitario yo ya no sentía eso. Es diferente hacer de la Virgen que hacer otro papel en el Teatro Comunitario. Al principio sentí que debía sentirme como una virgen, pero luego pensé que no estaba bien eso, como que no era posible... sentí... mmhh... sentí como que eso era una ofensa.

Se puede apreciar hasta qué punto sucede a los indígenas lo mismo que a nosotros: de alguna manera sabemos ante qué tipo de práctica (ritual cívico, ritual religioso, procesión, desfile, representación teatral, acto circense) nos encontramos, a pesar de que no siempre seamos capaces de expresar claramente en qué radica exactamente la diferencia. También se puede medir hasta qué grado la apreciación de Stage es infundada. En este testimonio resaltan varios aspectos interesantes que indican una percepción y una concepción de la similitud, pero igualmente sucede con la diferencia entre lo que la actriz denomina teatro comunitario, es decir, el teatro tal como lo entendemos comúnmente y la “obra” de la Virgen de Guadalupe. El teatro es sentido y pensado como algo susceptible de ser repetido varias veces mientras que la obra de la Virgen sólo puede ser interpretada una vez. Se puede deducir de sus palabras una concepción del teatro como “representación” en el sentido de lo que se vuelve a presentar, y de la obra de la Virgen como algo que simplemente se presenta, esto es representación en sentido de lo que se hace presente. En la distinción entre *presentación* y *representación*, nos hace ver Gruzinski (1990: 135), estriba toda la diferencia entre ritual y teatro. Siguiendo a este autor podríamos decir que, con la aparición de la Virgen de Guadalupe, asistimos a “un ritual de aparición, especie de hierofanía” y no a una representación teatral.

Resalta igualmente que el teatro comunitario admite “cambios”, y un margen de improvisación. Cuando dice: “le pones las costumbres de la región”, indica que tiene como referente un aspecto de la vida “real” de las comunidades indígenas. Mientras que la obra de la Virgen exige un apego a la norma, “así como está indicado sobre el libreto, así tiene que realizarse”, su referente se ubica en un tiempo pasado y en un lugar lejano. Destaca, por último, un aspecto interesante: la actriz no experimentó el mismo sentimiento al hacer el papel de la Virgen que al interpretar cualquier otro en el teatro comunitario. En el primer caso se nota una preocupación de no sentirse como el ser al que representa, ella considera que no está bien sentirse como el personaje, da a entender que debe seguir siendo una persona, de lo contrario se ofende a la Virgen. En cambio concibe que en el teatro el actor puede y debe tomarse por el personaje. La Virgen de Guadalupe no es en sentido estricto un personaje al que el actor está compelido a encarnar. Su evocación del sentimiento que le despertaba la interpretación de la Virgen (esa

mayoría de las sociedades occidentales, que marca la diferencia entre drama, comedia, opera, ballet o revista musical, un desfile cívico o una procesión religiosa, manteniéndolos separados mentalmente y otorgándoles nombres individuales” (Stage, 1985: 3).

“desesperación”, ese temor) recuerda el sentimiento de lo *numinoso* de que habla Rudolf Otto (1997: 33) “el terror numinoso” (*pavor sacer*), algo como un pasmo, “un sobrecogimiento que vuelve al alma muda y la hace temblar hasta sus últimas profundidades”. Este sentimiento no se lo provoca el hecho de representar cualquier otro papel en el teatro comunitario. En la aparición de la Virgen de Guadalupe hay una relación estrecha con lo sagrado. Los aspectos que resaltan de la experiencia de la actriz permiten distinguir ambas prácticas performativas: una de ellas relativa al ritual de carácter sagrado, la otra de carácter teatral. Aunque ambas establezcan una similitud formal, son percibidas y concebidas por esta actriz de manera diferenciada.

Pero como se sabe, los rituales no son siempre de carácter religioso ni están orientados a desprender en los actores y en los testigos una experiencia de lo sagrado. Hay rituales de orden cívico. Respecto del teatro indígena leemos aquí y allá interpretaciones en el sentido de su “naturaleza eminentemente ritual” o bien de su relación estrecha con actividades religiosas. El problema es que muchas de esas interpretaciones ven los rituales religiosos de los grupos indígenas como teatro, de ahí que resulten ser un teatro eminentemente religioso o de “naturaleza ritual”. Sin embargo, el teatro —tal como lo entendemos de ordinario— realizado por y para indígenas, en la práctica se asocia más con el ritual de carácter cívico que con el religioso. Es decir, converge menos en las fiestas tutelares que en las ceremonias propiamente cívicas. Para comprender esta relación particular del teatro indígena con el ritual cívico es preciso observar las condiciones particulares de recepción de la obra o de la función teatral en las comunidades indígenas.

Un teatro enmarcado de actos rituales

Asistir al teatro en las ciudades, sobre todo en foros cerrados, implica enterarse con anterioridad de la hora en que inicia la obra, llegar unos minutos antes, comprar el boleto, entrar a la sala, tomar un asiento más o menos confortable, esperar la clásica *tercera llamada* que marca el principio de la obra y, una vez que ésta ha finalizado, expresar todo tipo de emoción dando palmadas, después de lo cual se abandona la sala. Algunos autores ven en estos actos: los tres golpes o tres llamadas y los aplausos, unos modos de ri-

tualización del inicio y del final de la obra, es decir, una suerte de rituales de entrada y de salida. Yves Lorelle (1997: 35) por ejemplo, sostiene que los aplausos constituyen algo como una reminiscencia de la génesis ritual del teatro.⁴ Si partimos de una noción amplia del ritual, como todo acto que es repetido, mecanizado, estereotipado, concederemos relevancia a su tentativa de mostrar que el teatro europeo no está desprovisto por completo de ritual y que, en determinadas circunstancias, se manifiestan retornos a los orígenes. En efecto, teatro y ritual no son sustancias separadas en el tiempo y en el espacio. Pero si tenemos en cuenta que el comportamiento ritual implica algo más que la repetición de determinados actos, y que no se agota en el cumplimiento de una norma o una costumbre, entonces admitiremos que los aplausos pueden ser mejor entendidos como códigos que rigen el evento teatral en un contexto determinado. El teatro en las comunidades indígenas, por el hecho de presentarse en espacios al aire libre y por el hecho de adaptarse a los ritmos de la vida rutinaria, establece códigos que le distinguen respecto de los antes mencionados. Más aún, en ese contexto rara vez es iniciada una obra o una función teatral a través del código de la tercera llamada y sólo ocasionalmente se marca el final de la misma meramente con los aplausos y, todavía menos, con la aparición en escena del conjunto de los comediantes, a la que suelen seguir más aplausos. El teatro, en el medio indígena, no se limita a reproducir los códigos del “teatro de sala” sino que establece además formas peculiares de ritualización. En este sentido es un teatro enmarcado de actos rituales. Éstos, sin embargo, suelen variar significativamente de un evento a otro, de un pueblo a otro, situación debida a que dichos actos de ritualización no pertenecen propiamente al teatro indígena sino que están en función del contexto en el que éste se lleva a cabo.

Para mejor cernir este aspecto, habría que precisar que el evento teatral en las comunidades indígenas casi nunca se produce respondiendo al solo interés de dar a conocer una obra o un grupo. En este contexto difícilmente se lleva a cabo algo como una temporada, o una serie de presentaciones más o menos permanentes. Es raro que se solicite a los espectadores con el exclusivo fin de apreciar una obra de teatro. Las obras por lo general sólo llegan a dos o máximo tres veces en un mismo pueblo o comunidad. Hay más todavía, el teatro en el medio indígena tiene lugar por lo regular en el marco de eventos mayores, con frecuencia en el

⁴ “Nous en ritualisons ainsi la sortie, par une agitation collective qui nous délivre de ce (*charme*), avant de retourner vers le “réel” (Lorelle, 1997: 35).

marco de ceremonias de carácter cívico (la entrega de diplomas de alfabetización o educación básica para adultos, un mitin político, la visita de un funcionario, la inauguración de una obra de interés colectivo como un puente, un edificio, etcétera) o bien en el de las fiestas patrióticas (20 de noviembre, 16 de septiembre, 5 de mayo). El teatro indígena se organiza también en el marco de las fiestas decembrinas, y llega a suceder que se presente como una de las actividades constitutivas de las fiestas patro-

nales (paralelo a los toros, el baile popular, las procesiones, la misa, etcétera). Aunque esto último es más bien excepcional. El teatro indígena, entonces, al estar por lo general integrado a un sistema más amplio de actividades celebratorias, se rodea de actos rituales. Lo que precede el inicio de la obra no es meramente un anuncio protocolar, sino toda una serie de actos rituales que van desde la ambientación musical, que tiene como función llamar la atención de la gente, el discurso de bienvenida, la presentación de las personalidades más distingui-

das del pueblo. Cabe destacar en este punto uno de los aspectos fundamentales que distingue el teatro respecto de una práctica afín como es la danza dramatizada. El teatro indígena comúnmente no está regido por pautas rituales de tipo religioso. Hasta donde he podido indagar, no me ha sido posible detectar casos en los que la actividad teatral esté desempeñando una función de ofrenda o acto de oblación hacia una entidad sagrada (el o los dioses, los santos, la Virgen). Los actores no hacen teatro motivados por la promesa de pagar una manda, como suele suceder con los ejecutantes de muchas danzas dramatizadas,⁵ ni los objetos escénicos (vestuario, utilería) son bendecidos. Mi experiencia personal de observación y de escucha, así como la asistencia a varios eventos teatrales en el medio indígena, me han permitido constatar que este teatro está integrado a un sistema ritual cívico, más que religioso.



El teatro indígena se ofrece también en el marco de eventos cuya función principal es la de socializar la práctica teatral. Se trata de los *Encuentros* o *Fiestas de teatro comunitario*. En estas ocasiones se observa otro tipo de relación entre teatro y ritual, que es particularmente visible en los actos de ritualización del inicio del evento e incluso de cada una de las jornadas (las fiestas o encuentros suelen durar de tres a cinco días). En ellos se introduce con frecuencia alguna de las

pautas rituales más relevantes de la comunidad o pueblo en donde se está llevando a cabo el evento. En la Fiesta Estatal de Teatro Comunitario celebrada en San Juan Tabaa, por ejemplo, el discurso de bienvenida de las autoridades se vincula con aquél que se dice cuando comienza la fiesta patronal en esa región de la sierra de Oaxaca. El inicio de la fiesta o encuentro fue alguna vez precedido por un ritual (realizado por el curandero local) de limpia a todos y cada uno de los asistentes. Aquí nuevamente las formas de ritualización son adaptadas al contexto particular del

grupo étnico y de la comunidad en que se realiza la fiesta, más que provenir de una norma de acción que pertenecería *per se* al teatro indígena en particular o al teatro comunitario en general.

El acto ritual como parte de la estructura total de la obra

La dimensión ritual en el teatro indígena no sólo se manifiesta en los modos de ritualización del inicio y del final de la obra o de la función teatral, sino que aparece dentro de la obra teatral misma. Es preciso distinguir aquí las obras en las que el acto ritual constituye la base temática estructural sobre la que es construida la dramaturgia y la puesta en escena, respecto de aquellas en las que el acto ritual ocupa una escena, un cuadro o bien una secuencia dentro de la obra principal.

⁵ Para mayor información sobre el vínculo de la práctica dancística de los grupos indígenas con los sistemas rituales ver (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996).

Más que de la escenificación de un ritual, en este último caso se trata de la presentación de un fragmento o aspecto de un determinado ritual. Al final de la obra *El tequio* del grupo Tsixétsim de Santa María Ocoatepec —región mixe de Oaxaca— por ejemplo, hay una escena en la que se muestran los actos constitutivos del ritual de agradecimiento por el buen desarrollo del tequio. El tema central de la obra no es sin embargo dicho ritual, tampoco es el referente explícito. Más que contarse una historia, en esta obra se describe el proceso de organización social del trabajo colectivo denominado tequio, se plantea explícitamente el problema de la falta de participación, sobre todo de los jóvenes en esa labor comunitaria. Se alude a la desintegración social, consecuencia de la desaparición de este tipo de lazo social. El acto ritual constituye un referente secundario. Sin embargo no se puede afirmar que esté funcionando como mero intermedio. El acto ritual o, más precisamente, el aspecto, el fragmento que de él se muestra, no funciona como ritualización del final de la obra, sino que es parte de la estructura narrativa de la misma.

El ritual como referente temático y estructural de la obra

Hay otro tipo de obras que son elaboradas sobre la base ya sea temática o estructural de un ritual determinado o una ceremonia. Tal es el caso de las obras relativas al matrimonio: *Boda en mi pueblo* del grupo Sak Nikté, y del grupo X Peten Aak y *Boda en mi pueblo* del grupo Bini Gulaza'a. Lo que tienen en común estas obras es que, como ya ha sido anotado más arriba, no se limitan a la reproducción de los actos rituales, sino que constituyen una reelaboración estética del mismo. Los tres casos presentan una estructura dramática similar y se dividen en tres partes: en la primera, se expone el asunto, se presentan los personajes protagónicos (los novios), en seguida se introducen a las familias respectivas (los padres del novio y de la novia), en la segunda parte se desarrolla el ritual de petición de mano y en la tercera se lleva a cabo la ceremonia religiosa. La obra culmina con el festejo entre ambas familias seguido de una danza acompañada con música regional. Por supuesto hay diferencias en cuanto al tiempo y el énfasis que se otorga a cada una de las partes. En la obra del grupo X Peten Aak, el fragmento relativo a la petición de mano es ponde-

rada, siendo la ceremonia religiosa tratada brevemente. Los creadores de las tres obras agregan al acto ritual unos signos ya sea discursivos o escénicos, que despiertan en los asistentes un comportamiento de agitación jubilosa y de risas incontenibles. Me referiré brevemente al procedimiento empleado por los creadores del grupo Sak Nikté: en su manera de abordar la ceremonia religiosa (segunda parte o segundo acto de la obra). Cabe destacar que tanto los signos verbales como los no verbales remiten a la ceremonia tal como se efectúa en la Iglesia católica y no según la ceremonia maya tradicional. Durante la ceremonia religiosa el sacerdote (católico) toma las arras haciendo un gesto como si estuviese jugando a los dados; reparte la ostia entre los feligreses —que son algunos miembros del público— dando un giro engañoso antes de colocarla en sus labios; al bendecir a los novios profiere la frase “en el nombre del pito, del peto y del pato, los declaro marido y mujer”; en lugar de corregir a los novios cuando fingen no entender el sentido de las palabras aumenta el malentendido provocando sutiles y entreverados juegos de palabras, por ejemplo, el novio, refiriéndose al anillo pregunta “¿en dónde se lo meto, padre?”, a lo que el sacerdote contesta: “pónselo en donde le quede”. En fin, en cada uno de los actos de la ceremonia se agregan signos para modificar el sentido creando un efecto de parodia. Para comprender mejor este aspecto de la puesta en escena teatral de algún ritual, evocaré un caso preciso y luego aportaré elementos de interpretación susceptibles de ser discutidos.

El *hetz'mek*⁶ y su puesta en escena

El repertorio del grupo Nachí Cocóm, originario de Tibilón, Yucatán, se conforma de unas diez obras de temas variados: la salud en el medio indígena y la medicina tradicional, el alcoholismo, los problemas del campesino y la educación de los hijos, entre otros. El director del grupo, don Carmito Ek Catzín, me comenta a grandes rasgos en qué consisten algunas de esas obras. Al describir una llamada *hetz'mek* su entusiasmo es mayor, de sus gestos y palabras se desprende una cierta pasión, al tiempo que se muestra particularmente preocupado por hacer ver y explicar hasta el más ínfimo de los detalles. En el *hetz'mek* —me dice don Carmito Ek— hacemos lo siguiente: se pone de pie, toma entre sus brazos a un niño pequeño, lo coloca luego a horcajadas en su cadera y da una vuelta en torno de

⁶ *Hetz'mek* suele escribirse también *hetsmek'*, significa literalmente llevar a horcajadas, cf. Barrera Vásquez, 1995: 204. Para mayor información sobre este ritual véase Marion, 1994.

la habitación. Me explica que esto se hace cuando los niños cumplieron cuatro meses y las niñas tres. Es el padrino o la madrina quien se encarga de ejecutar este movimiento en torno de una mesa, encima de la cual se dispusieron previamente los objetos representativos del trabajo masculino (un machete, una hacha, un rifle), cuando el protagonista es un varón y del trabajo femenino cuando es una niña. El número de vueltas que debe dar el padrino depende también del sexo del infante. Infiero de lo que dice después que se asocia simbólicamente el tres con la actividad femenina, en la medida en que tres son las piedras que sostienen el fogón, y el cuatro con la actividad masculina pues cuatro son los límites de la milpa. En cada vuelta el padrino toma uno de los objetos y lo sostiene con las manitas del pequeño, mientras profiere unas palabras para desearle que sea un buen trabajador o una buena ama de casa. Al final le da a mascar una pepita gruesa “para que le ayude a pensar bien”. Don Carmito Ek precisa que en la puesta en escena teatral del *hetz'mek* se ejecutan cada uno de estos actos correspondientes al ritual “real”, sólo que se efectúan ciertos cambios: el protagonista no es un bebé de cuatro meses sino un muchacho de nueve o diez años, los objetos alusivos al del trabajo no son ya el machete o el hacha, sino objetos modernos, como un libro o una calculadora. Al preguntarle acerca de las razones de esos cambios, el director del grupo me contesta simplemente que se trata de hacer reír a los espectadores: “se tiene que hacer algo divertido, pues la gente viene al teatro para divertirse”. A mi inquietud acerca de por qué eligió llevar a la escena teatral este rito, responde que lo hace para que la gente de la ciudad conozca la tradición en los pueblos mayas.

Del mismo modo que el director del grupo Nachí Cocóm, varios creadores indígenas⁷ están recurriendo al procedimiento que consiste en llevar a la escena teatral actos rituales propios de la comunidad de la cual son originarios. El ritual propiciatorio de la lluvia, la ceremonia de purificación de la milpa, el ritual de petición de mano y la ceremonia de “matrimonio” constituyen ejemplos que están siendo empleados como referente explícito del teatro indígena. La puesta en escena, sin embargo, como hemos visto en los casos antes evocados, no consiste, por lo general, en una reproducción fiel o en una mera imitación de los actos rituales tal como se verifican en “la vida real”, sino que implican un agregado de signos. A este respecto varias preguntas se hacen pertinentes: cuáles son los elemen-

tos que se modifican y cuáles los que se preservan intactos; cuál es la lógica que rige esa agregación de signos; qué es lo que motiva a los creadores para elegir como referente temático, dramático y escénico el acto ritual; en qué medida el hecho de modificar algunos aspectos del ritual responde únicamente al deseo de agregar comicidad a la obra teatral (como suele ser justificado por la mayoría de los creadores).

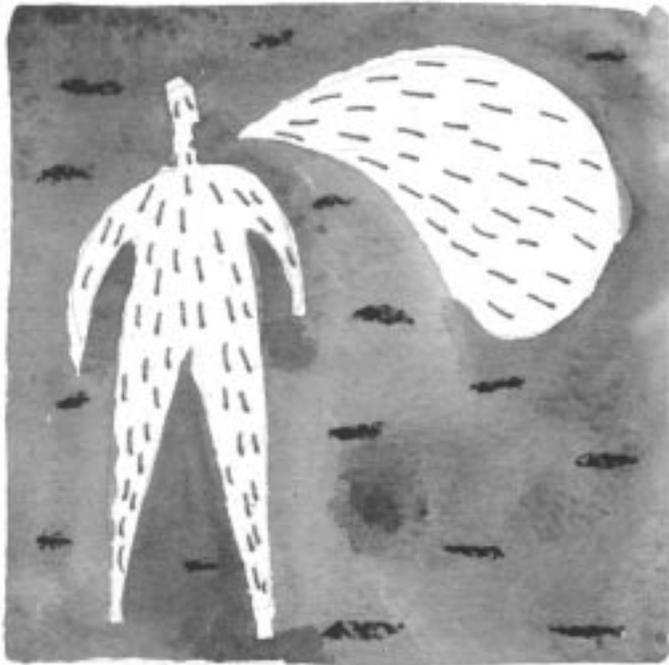
¿Denegación, desacralización o metarritual?

El hecho de que el acto ritual aparezca sobre la escena teatral modificado en alguno de sus aspectos y no tal como se verifica en “lo real” puede ser interpretado como un mecanismo —propriadamente teatral— para crear en los asistentes una distancia, contrarrestando de este modo el exceso de identificación que pudiera generar lo que se muestra sobre la escena. En este sentido, el hecho de que en la escenificación del *hetz'mek* el protagonista sea un niño grande y no un bebé de cuatro meses, como lo indica la norma ritual, sería explicado por una voluntad de advertir a los asistentes “esto no es el verdadero ritual, es sólo teatro”. Los signos agregados tendrían como función crear un *efecto teatral* (Pavis, 1980: 165), acentuando así “el carácter artificial y lúdico” de la puesta en escena. En la obra *Boda en mi pueblo*, el hecho de que el sacerdote tome las arras como si fuesen dados significa que no se trata de verdaderas arras, como tampoco lo es la ostia. Los signos discursivos, a su vez, tendrían como función la *denegación*, provocando en el espectador una actitud de identificación y al mismo tiempo de distanciamiento respecto de lo que acontece sobre la escena. Lo que los creadores estarían haciendo, desde esta perspectiva, es tomar el ritual vivido como apoyo para crear una ficción teatral del mismo.

Sin embargo, hay otra posibilidad de análisis: los creadores no están simplemente tematizando el rito vivido, sino sobre todo su actitud frente al mismo. Lo que se tematiza en este tipo de obra no es tanto el ritual en sí mismo sino la actitud autorreflexiva y autocrítica del creador (autor, director y actor) frente al ritual. En este tipo de obras del teatro indígena, el creador no se contenta con narrar cómo se realiza determinado ritual en su comunidad, sino que introduce en la narración una reflexión acerca del mismo. El ritual llevado a la escena teatral se convierte en una actitud autorre-

⁷ Debo aclarar que no estoy todavía en condiciones de afirmar que se trata de un rasgo característico del teatro indígena, hago referencia únicamente a los grupos originarios de los estados de Yucatán y Oaxaca, que son las regiones donde he realizado mi investigación.

flexiva en la que se “mezcla vivamente el enunciado (el texto a decir, el espectáculo a realizar) con la enunciación (la reflexión sobre el decir)” (Pavis, 1980: 310). De tal modo que, si en la puesta en escena teatral del *het'tz mek* el creador presenta a un niño de nueve años, es menos para crear un *efecto teatral* que para significar —exagerándolo— el cambio que en el ritual vivido se está operando. No obstante, no se trata de emitir un mensaje simple en términos de “vean lo que está pasando, volvamos a esta tradición que se está perdiendo”, sino más bien en el sentido de “he aquí mi actitud y mi reflexión sobre lo que está pasando”. Si no se tiene en cuenta esta dimensión de autorreflexión y autocrítica introducida en el ritual llevado a la escena teatral, resultaría contradictorio el hecho de que el creador de la obra se propusiera mostrar cómo se hace



este ritual, mientras que sobre la escena expone un ritual que se refiere justamente al cómo no debe hacerse. También es significativo a este respecto el caso de la obra *Boda en mi pueblo*. En la escena de la ceremonia religiosa, en el momento del sermón, el sacerdote profiere un discurso haciendo ver la importancia de preservar la tradición maya: “que se siga realizando la boda *mestiza*”⁸ y “que se siga conservando el traje *mestizo*” (el vestido que tradicionalmente distingue a los mayas yucatecos). Pero lo que vemos sobre la escena no es el desarrollo de una ceremonia tradicional, sino una según el dogma católico. Cuando pregunté al director y autor de la obra, Carlos Armando Dzul, por qué no montaba una versión de la boda mestiza más tradicional,⁹ más consecuente con su propósito, me contestó que de hacerlo seguramente no sería bien recibida por la gente de las comunidades, pues ellos prefieren ver sobre la escena una ceremonia del tipo como se llevan a cabo hoy en día, esto es “un poco más moderna”.

Actualmente, muchos ciudadanos no indígenas están celebrando su ceremonia matrimonial al modo de la tradicional boda mestiza y el ballet folklórico de Mérida se esfuerza por presentar una versión “auténtica” de la misma; sin embargo este grupo teatral, integrado por actores y danzantes de origen maya, ofrece sobre la escena teatral una versión de la boda mestiza más actual, adulterada con elementos de religión católica, lo cual no obsta para que la consideren como tradicional. Para el creador de esta obra, y tal parece que para los espectadores mayas también, la tradición no se opone a la modernidad, se trata de una versión tradicional mas no ancestral. La puesta en escena teatral de la boda mestiza suscita en los creadores un trabajo de autorreflexión y de autocrítica, el cual es incorporado en la narración de la obra. Lo cual no parece ser el caso de los ciudadanos no indígenas y del ballet folklórico que se empeñan en realizar una versión según la tradición ancestral.

⁸ Recordemos que en Yucatán los mayas se autodenominan *mestizos*.

⁹ Al decir “más tradicional” me estaba refiriendo a aquella ceremonia de la cual da cuenta el antropólogo Santiago Pacheco Cruz y que todavía se realiza en algunos pueblos mayas de Yucatán. La “boda mestiza” es descrita por este autor de la siguiente manera: “En el centro de la habitación y sobre el piso de tierra descansaba una cruz de madera pintada de verde y dos asientos, uno a cada lado. Era el altar doméstico. Entró la pareja matrimonial seguida de sus padres e invitados, que llenaron la reducida pieza; la pareja ocupó los asientos dispuestos. Poco después entró el cura indio, un venerable anciano de tupida piocha, que lleva al cuello una larga franja de tela de color lila. La pareja vestía de blanco. A una señal del sacerdote se arrodillaron los novios ante la cruz y el cura comenzó a musitar larga letanía. Después dio unos pases sobre su cabeza y los invitó a sentarse. El oficiante sahumó con copal a la pareja, luego amonestó largamente y les echó la bendición rociándolos con “balché”. Pasada la bendición, los novios y la concurrencia salieron al patio donde se sirvió la comida de esponsales. La desposada fue conducida por su madrina a la mesa destinada a las mujeres de la familia, mientras que el esposado fue llevado por el padrino a la mesa de los familiares hombres en la que también se sentó el cura. (...) La ceremonia culminó cuando a una seña del cura todos se pusieron de pie sosteniendo en las manos velas encendidas mientras la pareja se arrodillaba ante la cruz con la mirada baja. El oficiante colocó un extremo de su estola sobre la cabeza del novio, en tanto que le decía: “En el nombre de Dios, te entrego, joven, a tu esposa; ámala hasta el fin de tu vida”. Luego hizo con sus dedos la señal de la cruz que dio a besar al novio. Repitió después el mismo ceremonial para la novia. Finalmente musitó una larga oración con la mirada al cielo, después de la cual bendijo a todos rociándolos con “blaché” (Pacheco Cruz, citado por Pérez Sabido, 1983: 22-24).

Bibliografía

- BARRERA VÁSQUEZ, ALFREDO
1995 *Diccionario Maya-Español. Español-Maya*, Porrúa, Yucatán (segunda ed.).
- FISCHER-LICHTE, ERIKA
1999 "La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las Ciencias de la Cultura", ponencia presentada en el Simposium *El teatro popular en la actualidad*, Universidad del Claustro de Sor Juana, 24-26 de noviembre.
- GRUZINSKI, SERGE
1990 *La guerre des images*, Fayard, París.
- JÁUREGUI, JESÚS Y CARLO BONFIGLIOLI, COORDS.
1996 *Las Danzas de Conquista I, El México contemporáneo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, México.
- LORELLE, YVES
1997 "Rituel y théâtre", en *Du théâtre, la revue*, núm. 18, pp. 31-38.
- MARION, MARIE-ODILE
1994 *Identidad y ritualidad entre los mayas*, Instituto Nacional Indigenista/Secretaría de Desarrollo Social, México.
- OTTO, RUDOLF
1997 *Le sacré*, Payot-Petite bibliothèque, París.
- PAVIS, PATRICE
1980 *Diccionario del teatro*, Paidós, España.
- PÉREZ SABIDO, LUIS
1983 *Bailes y danzas tradicionales de Yucatán*, Ediciones del DIF-Yucatán, Mérida, México.
- PRADIER, JEAN-MARIE
1995 "Ethnoscénologie: la profondeur des émergences", en *La scène et la terre, questions d'ethnoscénologie*, International de l'imaginaire, núm. 5, pp. 13-41.
- 1999 "Théâtre et sociétés", en *Enciclopedia Universalis*, París, p. 13.
- RAMOS SMITH, MAYA
1995a *Teatro musical y danza en el México de la belle époque, 1867-1910*, Gaceta, México.
- 1995b "Ritualidad y teatralidad en la cultura maya peninsular", en www.arts-history.mx/teatromaya/ritual.html.
- RUFFINI, FRANCO
1987 "Quatre approches, II Sociologie", en Helbo et al., *Théâtre modes d'approche*, Editions Labor, Bruselas.
- TURNER, VICTOR
1986 *The anthropology of performance*, PAJ Publications, Nueva York.
- SCHECHNER, RICHARD
1985 *Between theater and anthropology*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia.
- STAGE, NOEL
1985 "El teatro indígena: lo que es, lo que no es y lo que puede ser", ponencia presentada en el *Encuentro de Teatro Rural*, México, D.F., 23-25 de mayo.
- VERSÉNYI, ADAM
1996 *El teatro en América Latina*, Cambridge University Press, Gran Bretaña.