

ECOS DEL POP WUJ: DESDE HONDURAS HASTA NUEVA YORK

Donald Frischmann Carrill

I. OBSERVACIONES PRELIMINARES

A. EL PRESENTE TRABAJO

El propósito principal de este trabajo es aportar nuevos datos acerca de cómo las historias y lecciones antiguas del *Pop Wuj* ("Libro del Tiempo" o "Libro de los Acontecimientos")¹, también conocido como *Popol Vuh* ("Libro del Consejo", Recinos, Tedlock)--siguen vigentes en la actualidad, desde la América Central hasta la América del Norte. Los datos presentados abarcan una vasta área geográfica, desde Honduras, pasando por Guatemala, atravesando los estados mexicanos de Chiapas y Yucatán, hasta llegar a Nueva York.

Luego de presentar una breve historia del libro sagrado quiché, el meollo de este trabajo se divide en dos partes. En la parte II, examino cómo los miembros de varias comunidades mayas han seguido representando fragmentos del *Pop Wuj* como parte de tres fiestas rituales comunitarias realizadas todavía en el siglo XX, tanto en Guatemala como en los vecinos estados mexicanos de Chiapas y Yucatán. En la parte III, analizo tres obras teatrales contemporáneas de Honduras, Chiapas y Estados Unidos, en las cuales los autores han adaptado personajes, historias, o motivos del *Pop Wuj*, resultando en creaciones híbridas cuyas características varían de acuerdo con el medio y los objetivos específicos. Mi intención final es llegar a una comprensión de las peculiaridades de cada obra.

B. BREVE HISTORIA DEL POP WUJ

Mientras queda fuera de los parámetros de este trabajo explicar lo que es el *Pop Wuj*, conviene repasar brevemente su historia, que desde la Época Colonial lleva una especie de doble vida, por una parte como documento cultural y obra literaria transmitida en determinadas comunidades indígenas mayas por la vía oral--aquella modalidad que informa sus representaciones dramáticas dentro de las fiestas comunitarias indígenas-- y al mismo tiempo como documento escrito traducido del quiché original al castellano y una

¹ En este trabajo he optado por emplear exclusivamente el nombre *Pop Wuj*, significando "Libro del Tiempo" o "Libro de los Acontecimientos," de acuerdo con lo establecido por Edgar Cabrera y la Liga Maya Internacional en *La Cosmogonía Maya* (San Juan de Tibás, Costa Rica, 1992), pág. 20. Emplearé la variante *Popol Vuh* (una deformación realizada por europeos, según Cabrera) sólo si aparece en algún pasaje citado.

variedad de otras lenguas; esta modalidad le ha permitido una amplia difusión fuera del ámbito estrictamente indígena.

Es de suponerse que en el momento de la invasión española, existía una versión jeroglífica del *Pop Wuj*, accesible sólo a los sacerdotes, quienes la sabían interpretar y llevaban a cabo lecturas o representaciones dramáticas ante miembros de su comunidad en determinadas ocasiones. Como la gran mayoría de los libros mayas antiguos fueron destruidos por los invasores españoles, los nobles indígenas, quienes pronto aprendieron a usar el alfabeto latino, no perdieron tiempo en reconstruir de la memoria algunos de sus documentos antiguos empleando los nuevos caracteres ortográficos para escribir en el idioma nativo.

En la Península de Yucatán se recrearon así en lengua maya yucateca los llamados *Libros del Chilám Balám*—del Sacerdote Jaguar; más al sur, en el antiguo reino del Quiché, descendientes de tres linajes reales indígenas aprovecharon a mediados del siglo XVI el nuevo alfabeto para reconstruir en lengua maya quiché las historias antiguas de su pueblo—el *Pop Wuj*. Aquel manuscrito fue llevado al pueblo cercano de Chichicastenango, donde a comienzos del siglo XVIII el sacerdote dominico Francisco Ximénez lo conoció, lo copió y lo tradujo al castellano.

Al clausurarse los monasterios en Guatemala en 1830, el documento manuscrito de Ximénez pasó de la Orden de los Dominicos a la biblioteca de la Universidad de San Carlos de Guatemala. En 1857, el austriaco Carl Scherzer publicó bajo el patrocinio de los Habsburgos la traducción al castellano de Ximénez, y en 1861 el abate francés Charles Etienne Brasseur de Bourbourg publicó en París el texto quiché, con una traducción al francés. En algún momento el manuscrito de Ximénez fue llevado misteriosamente de Guatemala por Brasseur y finalmente llegó en 1911 a la Biblioteca Newberry de Chicago donde se conserva hasta la actualidad como la única copia manuscrita del *Pop Wuj* en lengua quiché (Tedlock 28-33).

En 1941, Adrián Recinos, siendo embajador de Guatemala en los Estados Unidos, conoció el texto bilingüe de Ximénez en la Biblioteca Newberry y publicó su propia versión, basada en el original. Asimismo, en 1950 Delia Goetz y Sylvanus G. Morley publicaron su traducción al inglés de la versión de Recinos.

La versión más nueva y completa en su prólogo, glosario y notas extensas es la de Dennis Tedlock, editada en Estados Unidos en 1985. Tedlock preparó su propia traducción al inglés del original quiché, con la estrecha colaboración de algunos *ahq'ah* quichés contemporáneos: adivinos que llevan la cuenta de los días correspondientes al calendario agrícola ritual de 260 días. Los que siguen este oficio especializado son efectivamente descendientes de Xpiyacoc y Xmucané, los Abuelos Divinos del *Pop Wuj* y padres de los primeros gemelos, Hun Hunahpú y Vucub Hunahpú. La edición de Tedlock, un gran provecho para el investigador contemporáneo, ha sido muy útil en la preparación del presente trabajo.

II. SOBREVIVENCIAS DEL POP WUJ EN LAS FIESTAS COMUNITARIAS

Al lado de las varias versiones traducidas y editadas, todavía en el siglo XX han sobrevivido versiones parciales dramatizadas de las historias del *Pop Wuj* transmitidas por la tradición oral y representadas en las fiestas populares comunitarias. Los ejemplos más notorios son: el *Baile de los Gigantes* de los mayas-chortí de Guatemala; los rituales de *Carnaval* de los mayas tzotziles y tzeltales de los Altos de Chiapas; y, según mis propias investigaciones, una fiesta maya yucateca poco conocida celebrada durante la época navideña, *U k'in u k'a'ba' chan k'u*. "El cumpleaños del niño Dios."

A. EL BAILE DE LOS GIGANTES DE LOS CHORTÍ

Rafael Girard explica cómo todavía en 1948 se teatralizaba la parte mítica del *Pop Wuj* en Tisipe, aldea cercana al pueblo de Camotán, Guatemala (253).² De acuerdo con las minuciosas investigaciones de Girard, los principales personajes del *Baile de los Gigantes* encarnan a los dioses-heroes: a Hunapú y a Ixbalanqué, quienes con sus padres, los Ahpú, pugnan contra los mitológicos Gigantes Cakup Cakix, Zipacná, Caprakan, y contra las fuerzas de Xibalbá representadas por el personaje del Gigante Negro y sus secuaces (p. 255).

Dado que no se sabe de ningún baile similar que haya existido entre los quichés, el *Baile de los Gigantes* no puede atribuirse por lo tanto a influencia del grupo maya vecino; en cambio, las historias compartidas deben ser vistas como un elemento conservado desde un pasado remoto que nos permite remontarnos al común origen cultural de quichés y chortís (p. 254). Dado que se encuentran sobrevivencias dramatizadas del *Pop Wuj* también entre tzotziles, tzeltales y yucatecos, podríamos extender la observación de Girard también a estos otros grupos.

En su esencia, el *Baile de los Gigantes* representa una festividad en honor del dios solar, en su atribución de entidad veraniega (p. 260); sin embargo, las fechas de su representación fueron modificadas por los frailes españoles de la Época Colonial para que coincidieran con festividades cristianas cercanas a los dos solsticios (256). Girard observa además que no obstante "el nombre de los actores principales ha sido cambiado por otro cristiano, el fondo ha conservado todo su sabor vernáculo con la única diferencia de que la épica lucha entre Hunahpú y Hun Camé se ha convertido en el singular combate entre David y Goliat, denominados respectivamente 'Gavite' y 'Gigante Gollilo,' mientras que la decapitación de los Ahpú por orden de Hun Camé supone

² Girard agrega: "Hará poco más o menos un siglo que dejó de representarse el Baile de los Gigantes en Chiquimula, a consecuencia de una epidemia de cólera que acabó con la corporación de artistas encargados de continuar la tradición" (253-54).

representar "el degüello de San Juan" (257). En su esencia, estas batallas--al igual que en el *Pop Wuj*, representan "el lado claro o luminoso del universo en pugna contra el lado oscuro, o el contraste [...] del piso superior del cosmos en oposición al inferior (p. 257)."

La observación de Girard de que el baile se acercaba paulatinamente a su fin resultó acertada: Según me ha informado el antropólogo Carlos René García Escobar del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala, el Baile de los Gigantes de los chorti ya se ha perdido por completo.³

B. CARNAVAL TZOTZIL Y TZELTAL EN CHIAPAS

En los rituales de Carnaval realizados hoy día en varios poblados tzotziles y tzeltales de Chiapas, también siguen representándose elementos del *Pop Wuj*. Mario Aguilar Penagos observa que esta fiesta, conocida en lengua tzotzil como *Tajimoltic*, o "Nuestro Juego," es celebrada cinco días antes del inicio de la Cuaresma, en concomitancia con la festividad llamada "Carnestolendas" o Carnaval. Como en el caso del *Baile de los Gigantes*, el sincretismo religioso explica la transposición de la fecha precortesiana original--10 al 14 de febrero--periodo que marcaba la inauguración del ciclo agrario de 260 días conocido como *tzolk'in* y el cierre del ciclo cronológico de los 360 días (p. 115).⁴

De hecho, el investigador chiapaneco señala que el mismo nombre *Tajimoltic* es una referencia al juego simbólico de pelota (Aguilar 118), motivo central a los episodios del *Pop Wuj* en los cuales Hun Hunahpú y Vucub Hunahpú, y posteriormente los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué se enfrentan a los señores de Xibalbá, aceptando su nefasta invitación a un partido de pelota. Con el eventual triunfo de los Gemelos, se marca la derrota de los dioses del Inframundo y su circunscripción a Xibalbá; desde aquel momento, sólo sus avatares--las varias enfermedades, podían moverse por el mundo de la humanidad (Freidel 348).

En el poblado tzotzil de San Juan Chamula--ubicado a escasos kilómetros de la ciudad ladina de San Cristóbal de las Casas, la representación ritual y dramática de elementos del *Pop Wuj*

³ Conversación, febrero de 1995. Perdura sin embargo, otro *Baile de Gigantes*, sin relación con el de los chorti, que sigue representándose en distintos pueblos del área cakchiquel. Este baile no tiene relación alguna con el *Pop Wuj*. Empieza muñecos gigantescos de origen europeo medieval, y fue introducido a Guatemala probablemente a finales del siglo XVIII con motivo de las festividades religiosas del Corpus Christi. Véase: Carlos René García Escobar, "El baile de gigantes en el área central de Guatemala," *La Tradición Popular*, Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala, No. 60 (1986); págs. 1-12.

⁴ Aguilar Penagos observa que esta transposición se da en la mayoría de los poblados indígenas de Chiapas, aunque en algunas comunidades el *Tajimoltic* se festeja en una diferente fecha a la de Chamula, "más próxima al ordenamiento propuesto en la liturgia original" (116).

empieza desde antes del inicio formal del *Tajimoltic* con la preparación ritual de la chicha, acto realizado en el libro quiché por los 400 muchachos que "al tercer día dieron principio a la orgía y se emborracharon."⁵ Asimismo, en la actualidad, el *Tajimoltic* se inicia al tercer día--el domingo, después de dos días preparativos (Aguilar 116).

Durante los cinco días de *Tajimoltic/Carnaval*, los actores rituales de Chamula representan de una manera poco obvia para el observador no iniciado la mayor parte de los episodios posteriores del *Pop Wuj*, culminando en el triunfo de los Gemelos Héroes sobre los Señores de Xibalbá. Al derrotarse éstos, "se marca el principio de las actividades agrícolas por venir [...] bajo los auspicios de la divinidad solar Hunahpú" (Aguilar 161).

El último episodio representado es el del autosacrificio por fuego de Hunahpú e Ixbalanqué. Se realiza el martes, el último día de la fiesta, y asume la forma de una carrera por la plaza de Chamula, en la cual los participantes rituales deben correr por encima de montoncitos de paja seca en llamas. Sin embargo, ni los Gemelos del *Pop Wuj* ni sus representantes dramáticos mueren, sino que "al arrojarlos al fuego de la hoguera, dada su naturaleza astral, no hacen sino reconocer y confundirse con el elemento igneo del que forman parte" (Aguilar 197). La fiesta se cierra formalmente con el rezo al dios Totit/Jesucristo, así "abriendo un prometedor período agrícola, lleno de esperanzas" (Aguilar 199).

C EL CUMPLEAÑOS DEL NIÑO DIOS DE LOS MAYAS YUCATECOS

Asimismo, en la Península de Yucatán existe todavía una representación ritual sincrética que muestra características afines a los dos dramas ya descritos, sólo en proporciones mucho más reducidas. Esta reducción se observa en el número de personajes, la variedad de episodios, y en la simplicidad de todos los elementos escénicos.

En el pequeño poblado de Dzitnup, comisaría dependiente de la ciudad de Valladolid en la parte oriental del estado de Yucatán, se desarrolla una lucha entre las fuerzas del bien y del mal las noches del 24 de diciembre y del 5 de enero, para conmemorar el Nacimiento y la Adoración del Niño Dios.⁶ Esta fiesta es conocida por el nombre

⁵ Adrian Recinos. *El Popol Vuh*. San José de Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1978, pág. 42; cit. en Aguilar pág. 117.

⁶ Mis investigaciones se iniciaron en Dzitnup en enero de 1987 en colaboración con el Profr. Roger Canché Vidal, maestro de danza de Valladolid y experto en el folclore de la región oriental del estado. A él le expreso mi agradecimiento por haberme introducido a ésta y otras representaciones antiguas de la zona.

También agradezco la amistad y cooperación de los cuatro encargados vitalicios de la iglesia de Dzitnup: D. Felipe Cahun Chan, D. Juan Bautista Poot Ake, D. Eustaquio Poot Moo y D. Manuel Jesús Pech Chan.

cristiano de *U k'in u k'a'ba' chan k'u*: "El Cumpleaños del Niño Dios". El núcleo de la representación que proviene del *Pop Wuj* consiste en una serie de danzas⁷ divertidas y una batalla bufa en las que intervienen tres personajes centrales: *Suku'n* (lit. "Hermano Mayor"), *Its'in* ("Hermano Menor"), y *Kakasba'al* ("Cosa Fea").

Al igual que en el *Baile de los Gigantes* chortí, encontramos el uso paralelo de nombres cristianos para los personajes: *Suku'n* es también Abraham e *Its'in* es simultáneamente Isaac; además, para la gente de Dzitnup, los dos son efectivamente hermanos--y no padre e hijo como en la versión bíblica. Además, muchos habitantes de Dzitnup se refieren a los dos personajes por los nombres colectivos de *Los Señores* y *Los Abrahames*, como si fueran uno y el mismo, a manera de gemelos. Por otra parte, su contrincante *Kakasba'al* es también conocido por el nombre castellano-cristiano de *Diablo*.

En forma esquemática, el drama se desarrolla de la siguiente manera: Antes de que pueda nacer el Niño Dios, o bien ser adorado por los Reyes Magos, poco antes de la medianoche del 24 de diciembre y del 5 de enero *Kakasba'al*/Diablo es derrotado en una lucha de significación cósmica que se lleva a cabo en el atrio de la iglesia de San Andrés. Los actores son tres varones jóvenes, adolescentes o adultos que se visten--en el caso de *Suku'n* e *Its'in*, de bata azul y máscara antigua tallada en madera asemejando rostros masculinos; y en el caso de *Kakasba'al*, un traje tipo overol de color oscuro, con una máscara de cuero que asemeja la cabeza y trompa de un caballo u otro animal semejante.

Después de una serie de enfrentamientos en los cuales los personajes repetidamente son levantados, cargados y echados a tierra por el contrincante, *Kakasba'al* finalmente es declarado muerto. La noche del 24 de diciembre, se da la participación también de doce apóstoles, hombres sin traje especial que rodean a *Kakasba'al*, protegiendo a *Suku'n* e *Its'in* a la vez facilitando su captura a manos de los dos hermanos.

A propósito de un posible sincretismo maya/cristiano en torno al número doce, Cabrera señala que en la cultura maya existe un equilibrio completo: esto hace que los doce Señores de Xibalba (elemento negativo) tengan su contrapartida en las energías o dioses de la lluvia (elemento positivo), que como descubrió Girard entre los chortí, son doce. Numerosas son las ceremonias dedicadas a la fertilidad en que aparece el número sagrado de doce (201).

A continuación, *Suku'n* e *Its'in* entran al templo, se arrodillan en las gradas del altar como guardia de honor y sostienen una vela en la mano mientras la comunidad honra al Niño Dios mediante himnos

7. Se han perdido las danzas mayas antiguas, que fueron sustituidas en algún momento por la mestiza *jarana yucateca*; la música es tocada en dos instrumentos, uno maya y el otro de origen europeo: el *Tunkul* (tamboor hecho del tronco ahuecado de un árbol, acostado horizontalmente y tocado con dos baquetas de madera con bolitas de hule en la punta) y la armónica (conocida en esta zona de Yucatán como *cilindro*).

cristianos. Durante los últimos diez años, éstos se han cantado en castellano, desde el fallecimiento del último maestro cantor capaz de llevar la ceremonia en lengua maya yucateca.

Creo que el núcleo dramático de esta fiesta es a nivel más profundo una representación de la lucha entre los gemelos Hunahpu e Ixbalanqué y los doce Señores de Xibalbá, éstos reducidos a través de los siglos al personaje singular de *Kakasba'al*. El sincretismo con lo cristiano de alguna manera se dio con los personajes bíblicos de Abraham, Isaac y el Diablo. No hay duda de que al igual que en el Altiplano mexicano, los frailes franciscanos difundieron y promovieron en Yucatán el episodio bíblico de Abraham e Isaac cuyas lecciones principales son la obediencia al nuevo Dios cristiano y la prohibición del sacrificio humano. Además, al igual que en el *Baile de los Gigantes*, el "barniz" cristiano vendría a modificar progresivamente lo que originalmente sería una fiesta de solsticio; pero al contrario del baile chortí, el drama yucateco no se observa sino en la época navideña, cercana al solsticio de invierno.

III. VERSIONES TEATRALES CONTEMPORÁNEAS DEL POP WUJ

En esta sección del trabajo, examinaré tres obras teatrales contemporáneas en las cuales los autores han adaptado a personajes o historias del *Pop Wuj*; también, demostraré que la manera en que estos elementos han sido adaptados responde a motivaciones e intereses muy particulares y diversos. Las tres obras en orden cronológico son: *Misión a la Isla Vacabeza* (1982) del Teatro La Fragua, de El Progreso, Yoro, Honduras; *Dinastía de Jaguares (drama épico ritual)* (1992) de Francisco Álvarez Quiñones y el grupo teatral de *Sna Jtz'ibajom, A.C.*, de San Cristóbal de las Casas, Chiapas; y *A Popol Vuh Story ("Una Historia del Popol Vuh")*, concebida y dirigida por Ralph Lee, escrita por Cherríe Moraga, y estrenada en Nueva York en julio de 1994.

A. MISIÓN A LA ISLA VACABEZA

De las tres obras, *Misión a la Isla Vacabeza* del Teatro la Fragua de Honduras es la que menos pretende reproducir con algún grado de exactitud episodios del *Pop Wuj*. El punto de partida fue de hecho una obra infantil titulada *The Thwarting of Baron Bollgrew* (La Derrota del Barón Bollgrew) del dramaturgo británico Robert Bolt. El propósito fue adaptar esta obra de caballeros andantes y dragones medievales a la realidad hondureña como una forma de "buscar la identidad propia," según Oscar Cardoza, integrante desde 1985 del Teatro la Fragua (Entrevista).

El padre Jack Warner—director de La Fragua que desde su fundación en 1979 opera bajo los auspicios de los Jesuitas, explica que cuando el grupo inicialmente se propuso hacer una obra relacionada con el *Pop Wuj*, el carácter episódico del libro quiché les complicó su búsqueda de una estructura dramática de tipo "más

tradicional", que en aquella primera etapa del Teatro era una necesidad. La obra de Bolt sí tenía tal estructura; y a pesar de ser concebida como obra "infantil", de hecho se prestaba para provocar la reflexión sobre la realidad hondureña ante públicos campesinos. Además, Warner admite no distinguir entre teatro "infantil" y teatro "para adultos," ya que toda buena obra debe prestarse para un público multigeneracional (Entrevista).

Según el narrador de la obra, la acción de *Misión a la Isla Vacabeza* transcurre "en el tiempo de nuestros ancestros" (o sea, los mayas clásicos) cuando los guerreros tenían que hacer frente a numerosos "dragones". Pero al matarse el último de éstos, Ixbalanqué--el guerrero más atrevido del reino propone una misión a una isla vecina que no forma parte del reino, pero en la cual el pueblo vive atemorizado y oprimido por el Barón Cabeza de Vaca y un dragón.

Ixbalanqué parte solo en la misión, hace amistad con un hombre común llamado Chipi Hunahpú, una víctima de la opresión gratuita del barón. Los dos unen sus fuerzas, y por medio de la astucia derrotan a las fuerzas del mal. Al final, Chipi Hunahpú, representante de la gente común, asume la gobernatura de la isla. Como moraleja final, Ixbalanqué aconseja lo siguiente: "Amigos, cumplan con su deber. Cuando hay algo que quieres, y no puedes vivir sin ello, hay varias maneras de conseguirlo [...] y la mejor manera es cumpliendo con vuestro deber."

La adaptación de elementos del *Pop Wuj*--principalmente el episodio de la lucha y el triunfo de Hunahpú e Ixbalanqué sobre las fuerzas del mal-- responde al interés del Teatro la Fragua en "contar algo propio, hondureño," según Cardoza. De esta manera, la obra es antecedente a la serie *Cuentos hondureños*, adaptaciones dramáticas de la literatura escrita, así como la oral del país.⁸

Cardoza también expresó que les da "un orgullo saber que nuestras raíces y nuestros antepasados fueron los mayas," y que el grupo admira ante todo "la valentía" de los personajes del *Pop Wuj* y "las batallas que ellos llevaron a cabo contra sus opresores" (Entrevista).

Misión a la Isla Vacabeza entonces propone la unión de líderes fuertes y honestos con el pueblo para la derrota de opresores de tipo feudal o bien colonial, y el establecimiento de nuevos gobiernos controlados por el pueblo. Este tratamiento indirecto de problemas contemporáneos es característico del Teatro la Fragua, teniendo que ver con las preferencias artísticas del grupo, a la vez que intenta disminuir las posibilidades de represión oficial hacia los actores. Esta orientación parece no despistar a sus públicos, sin embargo, quienes han visto en el dragón un símbolo de las corporaciones multinacionales (Fleming 143).

⁸ *Alta es la noche*--adaptación dramática de la novela *Los Brujos de Iximátepeque* de Ramón Amaya Amador, es un ejemplo saliente de esta serie.

En conclusión, el padre Jack Warner señala que para El Teatro La Fragua, montar un espectáculo netamente sobre el *Pop Wuj* sigue siendo una meta (Entrevista). Ojalá que este grupo sumamente talentoso de actores pronto llegue a realizar tal obra de rescate cultural e histórico en Honduras.

B. DINASTÍA DE JAGUARES

Sna Jtz'ibajom, A.C.--La Casa del Escritor, basada en San Cristóbal de las Casas, Chiapas se fundó como colectivo de escritores tzotziles en 1983, iniciándose en el teatro guiñol en 1985 (Teatro *Lo'íl Maxil*—"La Risa de los Monos") y en el teatro de actores en 1989. El colectivo también ha desarrollado un programa de alfabetización en lengua tzotzil en veintitrés comunidades de los Altos de Chiapas, y en 1993 inauguró un museo de cultura tzotzil en la comunidad de Zinacantán.

En 1992, el teatro de actores decidió profundizar en sus raíces antiguas y el resultado fue el espectáculo titulado *Dinastía de Jaguares*, creado en colaboración con el dramaturgo Francisco Alvarez Quiñones⁹; el director invitado fue Ralph Lee de Nueva York (también director de *A Popol Vuh Story*) quien ha dirigido desde 1989 siete espectáculos de esta compañía tzotzil y tzeltal.¹⁰

Dinastía de Jaguares está dividida en tres actos: El primero examina la conquista española de Chiapas, y revela cómo ésta fue facilitada por el odio que había entre distintos pueblos, en particular, entre los ya desaparecidos chiapanecas y los tzotziles de Zinacantán. Basándose en nuevas investigaciones de Jan de Vos, se dramatiza también cómo los chiapanecas murieron bajo la embestida de los arcabuces españoles, lo cual contradice la versión oficial de la historia según la cual aquel pueblo pereció en su mayor parte "despeñándose" al fondo del Cañon del Sumidero para evitar la derrota militar.

De Vos presenta la hipótesis de que "una vez vencidos por los españoles, [los chiapanecas sobrevivientes] decidieron transformar, por la magia de la palabra, la derrota de su pueblo en una hazaña heroica. La tradición oral de la comunidad indígena chiapaneca sirvió como vehículo para llevar después la leyenda, a través del siglo

⁹ La dinámica de trabajo fue la siguiente, según Alvarez Quiñones: "Mientras yo iba escribiendo la obra, los actores lo iban analizando e iban cortando lo que no les parecía asimilable, e inmediatamente se montaba. Fue en realidad una obra que se fue escribiendo, y montando, al mismo tiempo" (Entrevista personal, marzo de 1992).

¹⁰ *El Haragán y el zopilote* (1989); *¿A poco hay cimarrones?* (1990); *Herencia fatal, drama tzotzil* (1991); *Dinastía de jaguares* (1992); *¡Vámonos al paraíso!* (1993); *De todos para todos* (1994); y *Antorchas para amanecer* (1995).

Para un análisis detallado del trabajo de Sna Jtz'ibajom de 1981 a 1993, véase: Donald H. Frischmann, "New Mayan Theatre in Chiapas: Anthropology, Literacy, and Social Drama", en *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, & Theatricality in Latin America*, Diana Taylor & Juan Villegas, compiladores. Durham: Duke University Press, 1994: 213-38.

XVI y por medio de los pobladores españoles, hasta los cronistas [Antonio de] Herrera [1601] y [Fray Antonio de] Remesal [1619] (165).

El meollo del segundo acto es una síntesis de toda la tercera parte y los primeros episodios de la cuarta parte¹¹ del *Pop Wuj*. Se inicia al aparecerse la sagrada Serpiente Emplumada Tepeu K'ukumatz, quien lleva al narrador-shamán Matawil y su discípulo Ch'ok hacía atrás en el tiempo, a la época mítica del *Pop Wuj*. El espectador acompaña a estos personajes para presenciar cómo Ixquic queda encinta por la saliva de la cabeza de Hun Hunahpú, en seguida dando a luz a los Gemelos. Éstos surgen por entre la falda de Ixquic y se ponen a bailar cuando de repente se aparece Hun Camé ("Uno Muerte") vestido de negro con formas de esqueleto. Este principal señor de Xibalbá les pide a los Gemelos en su papel de "magos" que maten y vuelvan a revivir a él y los demás dioses de la muerte. Los Gemelos lo matan, pero no lo vuelven a revivir; en cambio, declaran:

Xbalanqué: ¡Ahora fundaremos la dinastía de los hombres jaguares!

Hunahpú: ¡Ahora crearemos la música y las artes, y cumpliremos los mejores sueños de nuestro dios!

Xbalanqué: ¡Ahora podemos crear la escritura y los números, y podremos contar el tiempo y los movimientos de los astros!

Luego invocan a la abuela Xmucané a que muele el maíz para que se forme a los hombres jaguares y "sus compañeras", las diosas del agua. Ixbalanqué proclama: "¡Que nazcan de la magia, y que sean el principio de todas las dinastías!" Los Gemelos danzan tocando las cuatro esquinas del espacio escénico, invocando a "¡Balam Quitzé, Jaguar burlón, Jaguar sonriente! [...] ¡Balam Akab, Jaguar de la noche, hechicero de los cielos nocturnos! [...] ¡Majucutaj, Hechicero despeinado! [...] e] ¡Iki Balam, Hechicero de la luna!"

Se aparecen los cuatro jaguares primordiales portando magníficos trajes y máscaras (creados por Sna Jtz'ibajom) mientras el narrador Matawil le explica a Ch'ok: "Estás mirando a nuestros primeros padres, Ch'ok. Los dioses estaban asombrados de los hombres jaguares que habían creado", a lo que Ch'ok agrega: "Por eso les velaron la mirada. Tal vez los dioses pensaron que no era bueno que los hombres tuvieran tanta inteligencia y sabiduría."

Los Jaguares luego reciben sus cargos divinos:

Hunahpú: ¡Uds. hombres jaguares, fundarán las dinastías de los Olmecas, de los Toltecas, de todas las tribus del mundo. Serán ustedes quienes tejan la estera de los pueblos!

¹¹ Según la versión de Tedlock (págs. 103-165); en la de Recinos, corresponden a la "Segunda Parte" y "Tercera Parte" (págs. 49-105).

*Ixbalanqué: ¡Sea, pues, dispersaos, varones jaguares!
¡Foblad la Tierra! ¡Haced la humanidad que nos venere y
rinda culto! ¡Dispersaos!*

El narrador-chamán Matawil observa: "Así fue como crearon a nuestros más antiguos ancestros. Ellos fundaron todos los pueblos de la tierra, que fueron construyendo hermosas ciudades, donde florecieron las artes, como descaban los dioses."

El neófito Ch'ok agrega: "Ahora comprendo por qué decías que Sangüeme¹² fue descendiente de nuestros primeros padres. Pero entonces... ¿Cómo fue que las tribus se hicieron enemigas?"

Matawil responde y anuncia el tema del acto 3: "Ahora lo verás. Llamaremos a los espíritus de los señores de Yaxchilán, para que veas un ejemplo de lo que causó la perdición de aquellos grandiosos imperios. ¡Suena de nuevo su caracol!"

La escena que acabo de comentar es la única de *Dinastía de Jaguares* basada en los hechos del *Pop Wuj*. La mayor parte del tercer acto que le sigue dramatiza e interpreta el trágico fin de la grandeza de Yaxchilán y de la civilización maya clásica como consecuencia de la ambición desenfrenada de reyes como Kuk Balam.

El mensaje global de la obra es que la convivencia pacífica entre gentes o pueblos es esencial para la sobrevivencia de la raza humana. Según los integrantes de *Sna Jtz'ibajom*, el aprovechamiento de los episodios de Ixquic y de la derrota de los señores de Xbalbá a manos de los Gemelos tiene como fin fortalecer en los Altos de Chiapas esta versión netamente maya de la creación de la raza humana; también, mostrar cómo los Gemelos Divinos pudieron vencer a las fuerzas del mal mediante la astucia, y no la fuerza bruta.

Para tal fin, el narrador/chamán Matawil aconseja a su aprendiz que "deberemos ser dignos y prudentes. Aprender unidos a exigir justicia. [...] Resistir, Ch'ok, resistir. Para eso debemos estar unidos. [...] Los gemelos jaguares vencieron a la muerte con el ingenio y la sabiduría, no con la fuerza."

La reacción de Ch'ok a estos consejos cierra la obra con optimismo para el futuro de los pueblos mayas, y la humanidad en general: "¡Gran Jaguar Sol! ¡Cuando pasen estos malos años, no permitas que sigan llorando nuestros pueblos! ¡Llora, y luego levanta la cara con decisión, hacia el público! ¡Nosotros nunca moriremos! (FIN)."

A pesar de la naturaleza sumamente sintética de esta escena, esta trasciende el esquematismo para dejar al espectador con una idea clara de algunos de los principales hechos del *Pop Wuj*. Con respecto a la profunda importancia cultural que encierra *Dinastía de Jaguares* para sus creadores-actores y el público indígena, cederé la

¹² Líder chiapaneco quien fue quemado vivo por los españoles.

*Ixbalanqué: ¡Sea, pues, dispersaos, varones jaguares!
¡Foblad la Tierra! ¡Haced la humanidad que nos venere y
rinda culto! ¡Dispersaos!*

El narrador-chamán Matawil observa: "Así fue como crearon a nuestros más antiguos ancestros. Ellos fundaron todos los pueblos de la tierra, que fueron construyendo hermosas ciudades, donde florecieron las artes, como descaban los dioses."

El neófito Ch'ok agrega: "Ahora comprendo por qué decías que Sanguieme¹² fue descendiente de nuestros primeros padres. Pero entonces... ¿Cómo fue que las tribus se hicieron enemigas?"

Matawil responde y anuncia el tema del acto 3: "Ahora lo verás. Llamaremos a los espíritus de los señores de Yaxchilán, para que veas un ejemplo de lo que causó la perdición de aquellos grandiosos imperios. ¡Suena de nuevo su caracol!"

La escena que acabo de comentar es la única de *Dinastía de Jaguares* basada en los hechos del *Pop Wuj*. La mayor parte del tercer acto que le sigue dramatiza e interpreta el trágico fin de la grandeza de Yaxchilán y de la civilización maya clásica como consecuencia de la ambición desenfrenada de reyes como Kuk Balam.

El mensaje global de la obra es que la convivencia pacífica entre gentes o pueblos es esencial para la sobrevivencia de la raza humana. Según los integrantes de Sna Jtz'ibajom, el aprovechamiento de los episodios de Ixquic y de la derrota de los señores de Xbalbá a manos de los Gemelos tiene como fin fortalecer en los Altos de Chiapas esta versión netamente maya de la creación de la raza humana; también, mostrar cómo los Gemelos Divinos pudieron vencer a las fuerzas del mal mediante la astucia, y no la fuerza bruta.

Para tal fin, el narrador/chamán Matawil aconseja a su aprendiz que "deberemos ser dignos y prudentes. Aprender unidos a exigir justicia. [...] Resistir. Ch'ok, resistir. Para eso debemos estar unidos. [...] Los gemelos jaguares vencieron a la muerte con el ingenio y la sabiduría, no con la fuerza."

La reacción de Ch'ok a estos consejos cierra la obra con optimismo para el futuro de los pueblos mayas, y la humanidad en general: "¡Gran Jaguar Sol! ¡Cuando pasen estos malos años, no permitas que sigan llorando nuestros pueblos! ¡Llora, y luego levanta la cara con decisión, hacia el público! ¡Nosotros nunca moriremos! (FIN)."

A pesar de la naturaleza sumamente sintética de esta escena, esta trasciende el esquematismo para dejar al espectador con una idea clara de algunos de los principales hechos del *Pop Wuj*. Con respecto a la profunda importancia cultural que encierra *Dinastía de Jaguares* para sus creadores-actores y el público indígena, cederé la

¹² Líder chiapaneco quien fue quemado vivo por los españoles.

palabra a Mariano López Méndez¹³, quien primero hizo el papel del chamán Matawil en la obra:

No todos nosotros sabemos cómo nació esa gente maya, de dónde viene, no lo sabemos para nada; ni siquiera nuestros abuelos nos cuentan cómo eran antes--nada. Pero gracias a los mayas de Guatemala se rescató parte de esas historias, por ejemplo, el libro del Popol Vuh, que cuenta cómo era antes de que naciera el mundo. En las comunidades, vamos a hacer una presentación después de la obra para decir de qué se trata, para que las comunidades entiendan de qué se trata y después ir a platicarles a los chiquitos cómo era antes. Esa obra es muy importante. Yo no pienso sólo en el trabajo [pagado de actor], sino en cultivar la cultura--es la alegría que tengo en mi mente y en mi corazón (Entrevista).

C. A POPOL VUH STORY

Finalmente, Ralph Lee, director de la Compañía Metawee River del estado de Nueva York dirigió el año pasado *A Popol Vuh Story* ("Una historia del Popol Vuh"). Lee, cuyos montajes siempre giran en torno a la mitología universal, colaboró con la dramaturga chicana Cherrie Moraga, quien fue responsable del guión. De las tres obras contemporáneas que se reseñan en este trabajo, ésta es la que presenta una visión más amplia del *Pop Wuj*, aunque "sin pretender dar una réplica exacta del libro quiché sino extraer elementos de éste y darles una forma dramática y vital" (Lee, Entrevista). Al igual que en *Misión a la Isla Vacabeza*, los personajes del *Pop Wuj* se adaptan con el fin de proyectar una visión de mundo y unos mensajes muy particulares.

Los episodios adaptados del *Pop Wuj* son los siguientes: los tres intentos de los dioses primordiales de crear la raza humana, culminando en la creación de los seres jaguares del maíz amarillo y blanco; la muerte de Vucub Hunapú y Hun Hunapú y la decapitación de éste; el embarazo de Ixquic y el nacimiento de los Gemelos; el descubrimiento de parte de los Gemelos--con la ayuda de los animales y la Rata--de que su verdadera vocación es ser jugadores de pelota; y su descenso a Xibalbá donde triunfan sobre los Señores de la Muerte, después sacrificándose para convertirse en el Sol y la Luna.

Los escenas son dinámicas y visualmente muy ricas debido a la maestría escénica de Lee quien también colaboró en la creación de

¹³ Esta entrevista fue realizada poco después del estreno de la obra, en la Casa de la Cultura de Mérida, Yucatán en marzo de 1992. López Méndez es de la etnia tzotzil, procedente del paraje de Laguna Petej, del municipio de San Juan Chamula. Fue uno de los fundadores de Sna Jtz'ibajom, y ha desempeñado altos cargos civiles en Chamula, incluyendo el de Presidente Municipal (1987-88). El viaje diario desde su casa a los talleres de Sna Jtz'ibajom en el centro de San Cristóbal le lleva entre una hora (por bicicleta) y dos horas y media (a pie), según las condiciones climatológicas.

las máscaras y trajes de los personajes principales, algunos de los cuales aparecen como títeres gigantes que se mueven alrededor de una imponente estructura piramidal, cuyas puertas falsas se abren para convertirse en otros espacios escénicos para varios títeres y otros elementos materiales. Se trata de una producción escénicamente sólida e impactante que gozó de varias temporadas en Nueva York durante 1994, incluyendo en la sede de INTAR Hispanic American Arts Center; la directora asistente fue Laura Esparza.

Por otra parte, el guión de Cherrie Moraga introduce varias innovaciones y modificaciones vis-à-vis el *Pop Wuj*, motivadas por una visión de mundo netamente chicana. Algunas serán imperceptibles al espectador no iniciado; otras resultarán obvias; todas constituyen en fin la firma artística de Moraga. Estas innovaciones y modificaciones se manifiestan a nivel lingüístico; en los nombres de algunos personajes claves; y en varios detalles del argumento.

El lenguaje empleado es quizás la innovación más saliente de *A Popol Vuh Story*. Mientras en las versiones de Tedlock y Recinos se aprecia un lenguaje solemne—propio de seres sobrenaturales, y vacío de coloquialismos tanto en inglés como en español, en el guión de Moraga encontramos todo lo contrario: Los personajes que representan las fuerzas del bien se expresan en un lenguaje chicano familiar y coloquial, combinando el inglés con el español y empleando ciertas expresiones idiomáticas; éste es el caso de Cucumatz ("Serpiente Emplumada"); Xmucané y Xpiyacoc (los Abuelos Divinos); sus hijos Vucub Hunahpú y Hun Hunahpú; y los hijos de éste, Hunahpú e Ixbalanqué.

Cuando los dioses se ocupan de actos de creación, sin embargo, su discurso supera al lenguaje cotidiano, adquiriendo un carácter poético, propio de tales momentos de alta revelación (Moraga, Entrevista). Por otra parte, los que encarnan las fuerzas del mal—los Señores de Xibalbá—se expresan exclusivamente en un inglés formal, aunque sin recurrir a arcaísmos como encontramos en las versiones citadas.

El intento declarado de Moraga fue crear una visión multicultural del *Pop Wuj*, y obligar a públicos norteamericanos a presenciar a dioses y creadores "de color": Los seres divinos positivos son chicanos, capaces de crear a la humanidad; y por otro lado, las fuerzas malas se identifican con aquellos sectores poderosos de raza blanca en EE.UU. que quisieran humillar y destruir a las razas de color. Al introducir el lenguaje chicano, Moraga también buscaba provocar en la comunidad chicana un sentido de continuidad con respecto a sus raíces antiguas, lo cual la dramaturga ha intentado en otras obras explorando mitos nahuas y mexicas. Finalmente, el uso del lenguaje chicano combate la tendencia del teatro norteamericano contemporáneo a montar adaptaciones de mitos de culturas latinoamericanas o africanas, en las cuales los personajes curiosamente se expresan en un inglés standard (Entrevista).

No sólo el lenguaje, sino también la identidad de los dos principales señores de Xibalbá ha sido modificada: Se sustituyen a Hun Camé y Vucub Camé del *Pop Wuj* por dos personajes llamados en inglés *Patriarchal Pus* ("Pus Patriarcal") y *Blood Sausage* ("Embutido de Sangre"). Por una parte, el nombre de "Patriarchal Pus" constituye una crítica a la tradición patriarcal de las culturas occidentales, reflejando la política feminista de la autora; "Blood Sausage" es un nombre grotesco, ridículo, denigrante, que además se refiere a la comida de los pobres (Entrevista).

Otras innovaciones tienen que ver con detalles del argumento. Para citar un ejemplo, en el *Pop Wuj*, Ixquic da a luz sola, sin nadie a su lado, mientras en *A Popol Vuh Story* Xmucané la acompaña, efectivamente desempeñando su papel de partera divina. Por una parte, se trata de una exigencia dramática: seguir el desarrollo de las relaciones interpersonales entre personajes claves; pero al mismo tiempo, esta innovación pretende resolver una duda con respecto al *Pop Wuj* original: es decir, cuestionar la lógica de la ausencia de Xmucané en el parto de sus nietos. Esta duda se relaciona con la historia del *Pop Wuj* como obra reconstruida, copiada y traducida: "¿No será que hubo modificaciones a través del tiempo y como resultado de estos múltiples procesos de transmisión?" se pregunta Moraga (Entrevista).

En todo caso, *A Popol Vuh Story* constituye otra versión entre todas las habidas y por haber, adaptada para responder a preocupaciones de la autora quien intuitiva y conscientemente busca en la antigüedad mítica del pueblo maya y nahua el reflejo no tan lejano de un pueblo que sigue su trayectoria en la actualidad y del cual es voz e intérprete artística.

IV. CONCLUSION

A manera de conclusión, sólo quisiera observar que la atracción que el *Pop Wuj* sigue ejerciendo hoy en día sobre artistas, especialistas y el público lector de diversos países y tradiciones culturales--mayas y no mayas, es la prueba más elocuente de la atemporalidad y universalidad de sus personajes, historias y lecciones. Al mismo tiempo, el *Pop Wuj* se cuenta entre aquellas obras de arte y monumentos antiguos que son el producto de civilizaciones netamente americanas, y como tal, deben ser una fuente de orgullo para todo habitante de este gran Continente.¹⁴

¹⁴ Agradezco la cooperación y colaboración del Teatro La Fragua, Sna Jtz'ibajom, Cherrie Moraga y Ralph Lee en la aclaración de numerosos detalles acerca de sus obras.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Penagos, Mario. *La celebración de nuestro juego. El Carnaval chamula, un sincretismo religioso*. México, D.F.: Gobierno del Estado de Chiapas/Miguel Angel Porrúa, Librero-Editor, 1990.
- Alvarez Quiñones, Francisco y Sna Jtz'ibajom, A.C. *Dinastía de Jaguares*. San Cristóbal de las Casas, Chiapas: Ms., 1992.
- Brasseur de Bourbourg, Charles Etienne. *Popol Vuh: Le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine*. Collection de Documents dans les Langues Indigenes de l'Amérique Ancienne, 1. Paris: Arthus Bertrand, 1861.
- Cabrera, Edgar. *La Cosmogonía maya*. San José, Costa Rica: Liga Maya Internacional, 1992.
- Cardoza, Oscar (Teatro La Fragua). Entrevista personal. *16 de diciembre de 1994.
- De Vos, Jan. *La Batalla del Sumidero. Antología de documentos relativos a la rebelión de los Chiapanecas 1524-1534*. México, D.F.: Editorial Katún/Instituto Nacional Indigenista, 1985.
- Fleming, John. "Forging a Honduran Identity: The People's Theatre of Teatro La Fragua." *Latin American Theatre Review* 28.1 (Fall 1994): 139-52.
- La Fragua, Teatro. *Viaje a la Isla Vacabeza*. El Progreso, Yoro, Honduras: Ms., 1987.
- Freidel, David, Linda Schele & Joy Parker. *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*. New York: William Morrow, 1993.
- Frischmann Carril, Donald H. "Contemporary Mayan Theatre & Ethnic Conflict: The Recovery & (Re)interpretation of History." *Imperialism and Theatre*. Ellen Gairnor, compiladora. London: Routledge, 1995.
- . "New Mayan Theatre in Chiapas: Anthropology, Literacy, and Social Drama." *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, & Theatricality in Latin/o America*. Diana Taylor & Juan Villegas, compiladores. Durham: Duke University Press, 1994: 213-38.
- . "El Nuevo Teatro Maya de Yucatán y Chiapas: Grupos Sac Nicté y Sna Jtz'ibajom." *Tramoya Cuaderno de Teatro* (Universidad Veracruzana, Jalapa, Ver.) #33 (oct.-dic. 1992): 53-56.

Girard, Rafael. *Esoterismo del Popol-Vuh*. México, D.F.: Editores Mexicanos Unidos, S.A., 1948.

Goetz, Della & Sylvanus G. Morley, trad. y prólogo. *Popol Vuh. The Sacred Book of the Ancient Quiché Maya*. Norman: University of Oklahoma Press, 1950.

Lee, Ralph. Entrevista personal, 27 de enero de 1995.

López Méndez, Mariano (Sna Jtz'ibajom). Entrevista personal, marzo de 1992.

Moraga, Cherríe. *A Popol Vuh Story*. New York: Ms., 1994.

---. Entrevista personal, 25 de abril de 1995.

Recinos, Adrián, trad., prólogo y notas. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1947.

Tedlock, Dennis, trad., prólogo y notas. *Popol Vuh. The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. New York: Touchstone/Simon & Schuster, Inc., 1985.

Warner, Jack, s.j. [Teatro La Fragua]. Entrevista personal, 20 de abril de 1995.