

Oralidad y teatralidad en el *Popol Vuh*

PATRICIA HENRÍQUEZ PUENTES

Universidad de Concepción

RESUMEN

El *Popol Vuh* es el libro del “principio de las antiguas historias” de la nación más poderosa del interior de Guatemala en el siglo XVI, la nación Quiché. También es el libro del “linaje humano”, el libro que reescribe un original, oculto para los investigadores y pensadores, sobre la creación de la raza humana. Es una aproximación al saber mesoamericano sobre el comienzo del hombre, de ciertas especies animales y vegetales, de la tierra y el cosmos. Las constantes reinvencciones del *Popol Vuh*, realizadas desde el siglo XVIII, han conservado ciertos rasgos del pensamiento y la expresión de condición oral del pueblo maya-quiché. La palabra oral siempre constituye la modificación de una situación existencial total que invariablemente envuelve al cuerpo. En este sentido, puede afirmarse que la teatralidad es consustancial a las culturas orales.

PALABRAS CLAVES: Popol Vuh, antiguas historias, oral, cuerpo, teatralidad.

ABSTRACT

The *Popol Vuh* is the book of the “beginning of the ancient stories” of the most powerful nation in the interior of Guatemala in the sixteenth century. It is also the book of “human lineage”, the book that rewrites the original, hidden from the researchers and thinkers, about the creation of the human race. It is an approximation of mesoamerican knowledge about the beginnings of man, of certain animal species and vegetation, of the earth and the cosmos. The constant reinventions of the *Popol Vuh*, realized since the eighteenth century, have conserved certain features of the thought and expression, oral in nature, of the maya-quiché people. The word oral always constitutes the modification of a total existential situation that includes the body. In this sense it can be affirmed that theatricality is consubstantial to oral cultures.

KEYWORDS: Popol Vuh, ancient stories, oral, body, theatricality.

Recibido: 27.11.2000. Aceptado: 06.07.2001.

*Este ensayo fue presentado en el seminario “Semiología del Teatro Latinoamericano”, dictado por la profesora Dra. Marta Contreras, Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción.

EL *POPOL VUH*¹ es el libro del “principio de las antiguas historias” de la nación más poderosa del interior de Guatemala en el siglo XVI, la nación Quiché². También es el libro del “linaje humano”, el libro que reescribe un original, oculto para los investigadores y pensadores, sobre la creación de la raza humana. Es una aproximación al saber mesoamericano sobre el comienzo del hombre, de ciertas especies animales y vegetales, de la tierra y el cosmos. Saber que, según Tedlock³, se remonta al apogeo de la civilización maya mesoamericana y Edad Media europea.

Grande era la descripción y el relato de cómo se acabó de formar todo el cielo y la tierra... como fue dicho por el Creador, y el formador, la madre y el padre de la vida, de todo lo creado, el que da la respiración y el pensamiento, la que da a la luz a los hijos, el que vela por la felicidad de los pueblos, la felicidad del linaje humano, el sabio, el que medita en la bondad de todo lo que existe en el cielo, en la tierra, en los lagos y en el mar (21)⁴.

El *Popol Vuh* forma parte del acervo cultural de los indígenas provenientes de las Tierras Altas Mayas, actual Guatemala. Este libro, como los centros religiosos de la actual zona mesoamericana y los documentos literarios y artísticos preservados de la destrucción española, da cuenta de una riqueza espiritual y literaria que obliga a considerar a los mayas entre los pueblos de alta civilización.

¹*Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Traducidas del texto original con introducción y notas de Adrián Recinos. Fondo de Cultura Económica. México. Vigésima quinta reimpresión. 1995. Otras traducciones del libro maya son las del austriaco Carl Scherzer (1857); de los franceses Carlos Esteban Brasseur de Bourbourg (1861) y Georges Reynaud (1925); de los guatemaltecos, Juan Gavarrete (1894), Flavio Rodas y J. Antonio Villacorta (1927); de la inglesa Kenneth Sylvan Guthrie (1906); del alemán Noah Elieser Pohorilles (1913); de los españoles Miguel Angel Asturias y J.M. de Mendoza (1927) y del mexicano Adrián Recinos (1947).

²La civilización maya nace aproximadamente en el siglo III de nuestra era, en la jungla guatemalteca del Petén y en las regiones limítrofes. Es el único caso de nacimiento y desarrollo de una civilización en el corazón de la selva tropical. Los antecedentes culturales de esta civilización, aportados por los calendarios jeroglíficos, las narraciones sagradas (*Chilam Balam*, *Popol Vuh* y *Memorial de Tépac Atitlán*), las investigaciones arqueológicas y etnográficas, los Códices (*Codex Desdensis*, *Tro-Cortesianus* y *Peresianus*), las obras dramáticas precolombinas (*El Bailete del Güegüence* o *Macho Ratón*, *El Ollantay* y *El Varón de Rabinal*), los pictogramas tallados sobre los muros de las construcciones arquitectónicas, las estelas o cipos, que ocupaban los espacios centrales entre las construcciones de templos y pirámides mesoamericanas, sin mencionar los relatos “de conquista”, atestiguan la grandiosidad y misterio de esta civilización.

³*Popol Vuh. The definitive edition of the mayan book of the dawn of life and the glories of gods and kings*. Translated by Dennis Tedlock. With commentary based on the ancient knowledge of the modern quiché-maya. New York. 1985.

⁴*Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché. Op. cit.*, p. 21. En lo sucesivo las citas textuales del libro remitirán a esta versión del *Popol Vuh* y serán indicadas directamente en el discurso con el número de la página correspondiente.

El *Popol Vuh* fue conservado en forma de tradición oral⁵, hasta mediados del siglo XVI, época en que, según registran los investigadores, es puesto en escritura por un indígena, en lengua quiché y caracteres latinos, a través de un proceso que transformó la oralidad en escritura maya-quiché. Este proceso de transición, como toda puesta en escritura de la oralidad, tuvo consecuencias múltiples, sobre todo a nivel de las estructuras mentales individuales y sociales. No hay que olvidar que el pensamiento en las culturas orales se relaciona de un modo enteramente propio con el sonido. La escritura, “consignación de la palabra en el espacio, extiende la potencialidad del lenguaje casi ilimitadamente; da una nueva estructura al pensamiento”⁶. Por otro lado, la transición oralidad-escritura modifica los niveles de producción y recepción del mensaje ideológico, concreta y refuerza los “contenidos de las formas orales, exponiendo las áreas más vulnerables de la ideología hegemónica así como las técnicas de persuasión y los métodos de persuasión ideológica y la censura”⁷.

Manuel Galich afirma que el manuscrito desaparece en 1524, cuando Pedro de Alvarado, impulsado por una lógica inconcebiblemente ignorante de una civilización que reinaba desde hacía más de mil quinientos años, entra en la capital de los quichés, Utlatlán, ordena quemar a los jefes de ésta y arrasa con la ciudad.

Doscientos años más tarde (1701-1703), el *Popol Vuh* llega a manos del fraile dominico Francisco Ximénez quien, mientras ejercía el curato de Santo Tomás de Chichicastenango, lo reinventa para hacer la traducción al castellano e incorporarlo a la gramática de los idiomas quiché, llamada *Arte de las tres lenguas*, el quiché, cakchiquel y tzutuhil. Con esta nueva puesta en escritura del relato maya, ahora en lengua española, las consecuencias de la transición oralidad-escritura se incrementan, agregándose otras de índole discursivo ideológico colonial.

Francisco Ximénez, destacado por los investigadores como un “gran lingüista”, como un “varón versadísimo en lenguas indígenas”, ejercía también el oficio de evangelizador. Había llegado a Mesoamérica a combatir herejías y otras religiones, además de corregir costumbres y moral de los indígenas. Al parecer, desempeñó ambos oficios, evitando, siempre que pudo, la interferencia de uno

⁵“Las tradiciones orales son todos los testimonios orales, narrados, concernientes al pasado... sólo comprenden testimonios auriculares; es decir, testimonios que comunican un hecho que no ha sido verificado ni registrado por el mismo testigo, pero que lo ha aprendido de oídas... Existen tres tipos de tradiciones orales: el testimonio ocular, la tradición oral y el rumor”. Jan Vansina. *La tradición oral*. Traducción de Miguel María Llongueras. Editorial Labor, S.A. Barcelona. 1996, pp. 33-34.

⁶Walter Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. Fondo de Cultura Económica. México. Buenos Aires. 1993, p. 17.

⁷Mabel Moraña. *Relecturas del barroco de Indias*. Editora, Mabel Moraña. Hanover, USA. Ed. del Norte. 1994, p. 38.

sobre el otro. Hizo la traducción del *Popol Vuh*, “curándose en salud ante las autoridades religiosas”⁸, para lo cual, establece similitudes entre el Génesis indígena y algunos pasajes de la *Biblia*. Y por otro lado, a la par de su versión castellana, en columna paralela, transcribe el texto indígena directamente en lengua maya-quiché.

Los puntos de contacto entre la *Biblia* cristiana y la “Biblia maya” han atraído la atención de varios investigadores⁹, para los cuales una de las diferencias fundamentales entre ambos textos radica en el carácter falible de los varios dioses que se encargan de la creación, en contraposición a la infalibilidad del dios único cristiano.

Ciertamente que en el *Popol Vuh*, los Creadores pareciera que dudaran y no supieran cómo hacer para que la creación del hombre alcanzara sus expectativas. En la primera parte, el Creador y el Formador¹⁰ consultan a Ixpiyacoc e Ixmucané¹¹ “¿Cómo haremos para perfeccionar, para que salgan bien nuestros adoradores, nuestros invocadores?” (28). En la tercera parte, cuando se logra la creación del hombre a partir del maíz, los Progenitores preguntan: “¿Qué haremos ahora con ellos?... ¿Acaso no son por naturaleza simples criaturas y hechuras (nuestras)? ¿Han de ser ellos también dioses? ¿Y si no procrean y se multiplican cuando amanezca, cuando salga el sol? ¿Y si no se propagan?” (106).

⁸ *Popol Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quichés*. “Breve noticia”. Traducción de la versión francesa del profesor Georges Raynaud, director de Estudios sobre las Religiones de la América Precolombina, en la Escuela de Altos Estudios de París, por los alumnos titulares de la misma Miguel Angel Asturias y J.M. González de Mendoza. Segunda edición. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires. 1969, pp. 7-8.

⁹ Nahum Megged. “*Hombres de maíz* y el nacimiento de la conciencia”, *Hispanérica. Revista de Literatura*. Año XVII N° 51. Venezuela. 1988, pp. 33-46. Michael Dürr. “El Popol Vuh Deutsche Textfassung”. Homepage E-mail. Manuel Galich. “Prólogo”. *Popol Vuh Libro del Común de los Quichés*. Colección Literatura Latinoamericana. Casa de las Américas. La Habana, p. XV.

¹⁰ Tzacol: Constructores. Bitol: Formadores. Alom: Procreadores. Qaholom: Engendadores. Hun Ahpu Vuch: Maestro Mago del Alba. *Popol Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quichés*. “Vocabulario de los nombres sagrados que se citan en la obra”. *Op. cit.*, p. 170. Los nombres de la divinidad habitualmente figuran ordenados en parejas creadoras de acuerdo con la concepción dualística de los quiché. Tzacol y Bitol corresponden al Creador y Formador, respectivamente. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. “Notas al preámbulo”, *op. cit.*, p. 164.

¹¹ Ixpiyacoc e Ixmucané, el viejo y la vieja (en maya ixnuc es vieja), equivalentes de los dioses mexicanos Cipactonal y Oxomoco, los sabios que según la leyenda tolteca inventaron la astrología judiciaria y compusieron la cuenta de los tiempos, o sea, el calendario. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. “Notas al preámbulo”, *op. cit.*, p. 165. La traducción de Asturias y González de Mendoza agrega nuevos significados. Xpiyacoc: Antiguo Secreto, Antiguo Misterio. Xmucane: Antigua Ocultadora (Cipactonal o Cipactli y Oxomoco de los mexicanos). *Popol Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quichés*. “Vocabulario de los nombres sagrados que se citan en la obra”, *op. cit.*, p. 171.

Las preguntas formuladas, sin embargo, lejos de indicar inseguridad en los dioses, reafirman aquello aparentemente puesto en duda. No hay que olvidar que, en una cultura oral, el pensamiento y la expresión tienden a ser acumulativos, dependen de ciertas fórmulas para practicar la memoria. Una de estas fórmulas son los acertijos que funcionan como mecanismos mnemotécnicos en el texto maya.

Margaret McClear concuerda con esta perspectiva, sin embargo no desarrolla una fundamentación al respecto: “Los intentos frustrados de crear al hombre no demuestran la impotencia de los dioses, como podría pensarse en primera instancia. Son meros ensayos que sirven para ilustrar que el hombre no será como una bestia, un trozo de barro o un pedazo de madera... se subrayan las características que debe poseer: poder de reproducción, inteligencia, sensibilidad, memoria y dominio de la palabra que haga posible la invocación y adoración de sus creadores”¹².

Las constantes reinventiones del *Popol Vuh*, realizadas desde el siglo XVIII, han conservado ciertos rasgos del pensamiento y la expresión de condición oral del pueblo maya-quiché. Al parecer, el sistema de escritura¹³ de este pueblo estaba relacionado de manera muy directa con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje para transmitir sus significados. De modo que los rasgos de oralidad¹⁴ se filtran constantemente en el libro maya, dando origen a una escri-

¹²Margaret Mc Clear. *Popol Vuh: Structure and Meaning*. Madrid, Playor, 1973. Texto sobre el que versa el artículo de Ramón Luis Acevedo. “El Popol Vuh y la novela centroamericana contemporánea”, *Repertorio Americano*. Año VI, N° 3, abril-mayo-junio, 1980. Heredia. Costa Rica, pp. 7-10.

¹³El sistema de escritura del pueblo maya, por su contenido y su ritmo, parece indicar que se trata del producto de una larga tradición oral que fue transmitida y conservada a través de distintos sistemas de escritura como los que componen los Códices (escritos en corteza de ficus, sobre los cuales hay pintados glifos, cifras, figuras de dioses y de animales), los pictogramas tallados sobre los muros de las construcciones arquitectónicas y sobre las estelas o cipos (monolitos esculpidos, que ocupaban los espacios centrales entre las construcciones de los templos o pirámides mesoamericanas) y los calendarios jeroglíficos. En 1970, los investigadores todavía no se ponían de acuerdo sobre el número de jeroglíficos “fundamentales” de dicha escritura, ni sobre la categoría en que deberían clasificarse: ideográfica, simbólica, fonética u otra. *Civilizaciones maya y azteca*. Texto de Pierre Ivanoff. Presentación de Miguel Angel Asturias. Traducción de Juan Blanco Catala. Arnoldo Mondadori. Italia. 1972.

¹⁴En una cultura oral primaria (sin conocimiento de escritura) el proceso de retención y actualización de los recuerdos necesita de la puesta en funcionamiento de pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral. “El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones o asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el “ayudante” del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo el mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica”. Walter Ong. *op. cit.*, p. 41.

tura gramaticalmente complicada, que desafía las estructuras lingüísticas convencionales, que ordena según pautas mnemotécnicas, reiterando el discurso, acumulando epítetos, lugares comunes y acertijos; redundando en lo que se ha dicho, excluyendo categorías analíticas complejas, siendo profundamente situacional y construyendo tantas variantes menores de un mito¹⁵ como repeticiones del mismo, a través de la reorganización de las fórmulas y los temas antes que del reemplazo por material nuevo.

Por otro lado, la palabra oral siempre constituye la modificación de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve el cuerpo. En este sentido, puede afirmarse que la teatralidad es consustancial a las culturas orales.

Adrián Recinos traduce el *Popol Vuh*, organizándolo en cuatro partes. La primera, compuesta por nueve capítulos, rememora la Creación y las normas éticas deseables de la interacción de los hombres entre sí y con sus dioses. La segunda parte, compuesta por catorce capítulos, reitera la importancia de las normas éticas y las “cosas memorables” del desafío y acatamiento de éstas. La tercera, compuesta por diez capítulos, retoma el relato sobre la creación del hombre, agregándole una relación sobre la organización de éste en el territorio quiché. La cuarta parte, compuesta por doce capítulos, está dedicada a la historia de la expansión de los descendientes de los primeros hombres por el territorio mesoamericano.

El *Popol Vuh* comienza con la creación de una atmósfera en consonancia con la situación que se desarrollará: el génesis del universo. La descripción inicial busca la grandiosidad y la belleza, propias de las artes del espectáculo¹⁶. Para ello trabaja con los componentes visual y sonoro “todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado y vacía la extensión del cielo” (23).

¹⁵“El mito, la más profunda expresión del espíritu, sobrepasa el cuadro de las particularidades efímeras, para alcanzar una verdad fundamental eterna”. Laurette Sejournet, *Pensamiento y religión en el México antiguo*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 1957, p. 65.

¹⁶Pedro Morales distingue en los principales ceremoniales aztecas, ocho elementos “preteatrales”: la personificación de dioses; la existencia de actitudes teatrales comunes a la mayoría de los rituales: mimesis y simulación; la coexistencia, dentro de un mismo tiempo ritual, de diferentes manifestaciones de base teatral, con distinto grado de elaboración de la acción dramática; la presencia y explicitación de conflictos; la estructura interna del ritual, lo cual implicaba una gradación dramática de las diferentes partes; la presencia del factor lúdico en los rituales; la participación masiva en los ceremoniales y el interés en la creación de una atmósfera emotiva en consonancia con una determinada situación. Pedro Morales. “Elementos preteatrales en los principales rituales aztecas”, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. Número antológico, octubre, 1993, pp. 46-47. Morales da cuenta de los elementos “preteatrales” en ocho ceremoniales aztecas, utilizando esta categorización, sin mediar ningún cuestionamiento, en circunstancias que al hacer uso de ella implícitamente está señalando la inferioridad de este teatro, en relación al “verdadero teatro”. Villegas, propone el concepto de “teatralidad” como un sistema de comunicación en el que se enfatizan los signos y la representación visual, para dar cuenta de discursos teatrales y culturales que en América Latina han sido excluidos del

Uno de los métodos para fijar en la memoria la idea sobre el espacio del génesis es la reiteración del estado de los elementos en el “principio.” Dice el texto maya que la oscuridad, el silencio, la calma, la inmovilidad caracterizan este espacio, luego reitera, haciendo uso de otras fórmulas gramaticales: “no había nada junto, que hiciera ruido, ni cosa alguna que se moviera, ni se agitara, ni hiciera ruido en el cielo...solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche” (23).

Igualmente, a través de la reiteración, es retenido y recobrado el pensamiento sobre el proceso a partir del cual los dioses, el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los Progenitores, disponen la creación. El habla, en este sentido, es un modo de acción y las palabras entrañan un potencial mágico, según Ong, “vinculado, al menos de manera inconsciente, con su sentido de la palabra como, por necesidad, hablada, fonada y, por lo tanto, accionada por un poder”¹⁷.

Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la oscuridad, en la noche, y hablaron entre sí Tepeu y Gucumatz. Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento (23).

El poder de la palabra se manifiesta en la unidad que conforma el “decir” y el “hacer”. La palabra, como reflexionan Asturias y González, instantáneamente da la forma a la materia; “la pronunciación del nombre exacto, del nombre “justo de voz”, obra sobre la materia, forma, crea”¹⁸. Tepeu, Gucumatz y el Corazón del Cielo¹⁹, conferencian sobre la vida y la claridad, mientras esto ocurre,

corpus de “teatro” occidental. Juan Villegas, “De estrategias culturales: La teatralidad en las culturas prehispánicas”, *Acta Literaria* N° 22, 1997, pp. 8-9. El énfasis que Villegas le da a lo visual para definir el concepto de teatralidad puede ser completado con los aportes de Pavis, para quien la teatralidad viene a ser ese movimiento por el cual la preeminencia de la vista se borra produciendo la primacía de la escucha. Patrice Pavis. *Teatro contemporáneo: Imágenes y voces*. Lom Ediciones/Universidad ARCIS, julio de 1998, pp. 17-36.

¹⁷Walter Ong, *op. cit.*, p. 39.

¹⁸*Popol Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quichés*. “Notas”, *op. cit.*, p. 155.

¹⁹“Tepeu, el rey soberano, del náhuatl Tepeuh, tepeuani, que Molina traduce por conquistador o vencedor en batalla; ah tepehual entre los mayas, quienes lo tomaron igualmente de los mexicanos. Gucumatz, serpiente cubierta de plumas verdes, de guc, en maya kuk, plumas verdes, quetzal por antonomasia, y cumatz, serpiente; es la versión quiché de Kukulcán, el nombre maya de Quetzalcóatl, el rey tolteca, conquistador, civilizador y Dios de Yucatán, durante el período del Nuevo Imperio Maya. El fuerte colorido mexicano de la religión de los quichés se refleja en esta pareja creadora que continúa siendo invocada a través del libro hasta que la divinidad toma forma corporal en Tohil, a quien en la Tercera Parte se identifica expresamente con Quetzalcóatl. U Qux Cho, el corazón o el espíritu de la laguna. U Qux Paló, el corazón o espíritu del mar. Ya se verá que a la divinidad la llamaban también el Corazón del Cielo, U Qux Cah”. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. “Notas al preámbulo”, *op. cit.*, p. 164.

la creación se va haciendo, “solamente por un prodigio, sólo por arte mágica se realizó la formación de las montañas y los valles, y al instante brotaron juntos los cipresales y pinares en la superficie” (24). Por otro lado, el poder de la palabra tiene que ver con la fecundación, en el sentido de engendrar vida de hombres, animales, montañas, valles y corrientes de agua. La fecunda palabra de los dioses crea a los animales, les asigna su lugar en la tierra, les ordena multiplicarse y hablar, cada uno, según su especie.

El poder de la palabra otorgado, por los progenitores, a los animales tiene sentido, si es que éstos son capaces de “decir sus nombres”²⁰, alabarlos, invocarlos y adorarlos. La incapacidad que presentan los animales de nominar a sus creadores provoca que éstos piensen en hacer otros seres que, en antítesis con los anteriores, sean obedientes. En la primera parte, Hunahpú e Ixbalanqué²¹ declaran no poseer nombres, para engañar a Cabracán, el tercero de los soberbios, e impedirle que ejerciera su poder contra ellos. En la segunda parte, los hijos de Hunahpú e Ixbalanqué, llamados de la misma manera, son capaces de sortear una de las pruebas a las que los someten los jefes de Xibalbá²², recordando los nombres de cada uno de éstos.

²⁰“Los pueblos orales comúnmente consideran que los nombres (una clase de palabras) confieren poder sobre las cosas”. Walter Ong, *op. cit.*, p. 39. Al respecto, Galich sostiene que el conocimiento exacto del nombre de un individuo, de un pueblo, de una ciudad, de un dios, vuelve dueño de lo nombrado. Es una consecuencia del poder atribuido a la palabra y un ejemplo de magia, en el sentido dicho arriba. Manuel Galich. “Puedelotodo vencido o el gran Gukup. Cakish. Minipieza sobre un mito del *Popol Vuh*. “Explicaciones”. En *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, *op. cit.*, p. 85.

²¹“El nombre Hunahpú ha sido objeto de muchas interpretaciones. Literalmente, significa un cazador con cerbatana, un tirador; etimológicamente es eso mismo y es vocablo de la lengua maya, ahpú en maya es cazador y ah ppuh ob, forma de plural, son los monteros que van a la caza, según el diccionario de Motul... El cazador en los tiempos primitivos era un personaje muy importante; el pueblo vivía de la caza y de los frutos espontáneos de la tierra antes de la invención de la agricultura. Hunahpú sería, en consecuencia, el cazador universal, que proveía al hombre de sustento; hun tiene también en maya la acepción general y universal. Pero posiblemente los quichés, que descendían directamente de los mayas, quisieron reproducir en el nombre Hunahpú el sonido de las palabras mayas Huanb Ku, “el único Dios”, que serían para designar al Dios principal del panteón maya, que no podía representarse materialmente, por ser incorpóreo... Hunahpú es también el nombre del vigésimo día del calendario quiché, el día más venerado de los antiguos, equivalente al maya Ahau, señor o jefe, y al náhuatl Xóchitl, flor y sol, símbolo del dios sol o Tonatiuh”. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. “Notas al preámbulo”, *op. cit.*, p. 165.

²²Xibalbá es el “Lugar del Desvanecimiento, de la Desaparición, de los Muertos”. *Popol Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quichés*. “Notas”, *op. cit.*, p. 159. Antiguamente este nombre Xibalbay significaba el demonio, o los difuntos o visiones que se aparecían a los indios. En Yucatán tenía los mismos significados. Xibalbá era el diablo y xibil es desaparecerse como visión o fantasma, según el Diccionario de Motul. Los mayas practicaban un baile que llamaban

Bien dice Manuel Galich, en el prólogo del *Popol Vuh* para la edición de Casa de las Américas, que en el libro maya “la razón de ser de la Creación es el hombre, centro del Universo”. Esto, explicitado en el texto, es reiterado en tres de los capítulos de la primera parte y en los diez que componen la tercera, en tanto debía ser retenido por la memoria, como “cosa memorable”. Los restantes seis capítulos de la primera parte, además de toda la segunda parte del texto maya, están dedicados a ilustrar las normas éticas de convivencia de los hombres entre sí y en relación a sus formadores. Para ello, representaban a hombres elevados a la categoría de dioses y a animales que colaboraban con los dioses para castigar a los que incurrían en el “pecado”²³ de vanagloriarse de su poder y riqueza. La imitación de animales, prueba de la teatralidad de varias escenas del *Popol Vuh*, habitualmente se realizaba, utilizando máscaras con ornamentos de pieles de animales, pelo, piedras y textiles o directamente dibujadas sobre los rostros y/o cuerpos.

La imitación de animales, en el texto maya, daba lugar también a la rememoración de otras historias de tradición oral. Ong señala que las culturas orales manifiestan una originalidad narrativa que, entre otras cosas, consiste en incluir elementos nuevos en historias viejas. En el *Popol Vuh* es recurrente la reinención de viejas historias, entre las cuales destaca, en primer lugar, la historia de la creación que, fuera de formar parte de la *Biblia*, también figura en la Mitología makiritare²⁴. Otras historias son aquéllas sobre el origen de distintas especies

Xibalbá ocot, o baile del demonio. Para los quichés, Xibalbá era la región subterránea habitada por enemigos del hombre. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. “Notas a la segunda parte”, *op. cit.*, p. 169.

²³La soberbia, el engrandecimiento y envanecimiento transgredían las leyes divinas de los pueblos mesoamericanos. Según Laurette Séjourné, “lo que demuestra de una manera terminante el desarrollo espiritual de los pueblos prehispánicos es la existencia entre ellos del bautismo y del perdón de los pecados. Aunque generalmente considerados con indiferencia por los investigadores, como si no se tratara más que de simples rituales entre muchos otros, el conocimiento de estos sacramentos implica una elevación interior de una riqueza insospechada: la purificación y la humildad constituyen los fundamentos mismos de toda verdadera moral religiosa”. Laurette Séjourné. *Pensamiento y religión en el México antiguo*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 1957, p. 15. Un ejemplo de prácticas bautismales ejercidas por los indígenas ticunas, habitantes de las regiones fronterizas de Colombia, Perú y Brasil, por las orillas del río Amazonas, es el “Rito de la Pelazón”, que viene a significar el triunfo de la vida sobre la muerte... la muerte del ser débil e inmaduro y el resurgimiento de una vida pura y libre. Enisberto Jaraba-Pardo. “El grupo teatro 502 y su trabajo con los indios ticunas”. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano, op. cit.*, pp.117-118.

²⁴“La mujer y el hombre soñaban que Dios los estaba soñando. Dios los soñaba mientras cantaba y agitaba sus maracas, envuelto en humo de tabaco, y se sentía feliz y también estremecido por la duda y el misterio. Los indios makiritare saben que si Dios sueña con comida, fructifica y da de comer. Si Dios sueña con la vida, nace y da nacimiento. La mujer y el hombre

animales o de rasgos singulares que las caracterizan, como la historia del mono, el sapo y el conejo, entre otras.

En el libro maya, los hombres de madera al ser incapaces de alabar a sus Progenitores fueron condenados a “ser comidos y matados”, a circular en los bosques con la cara destrozada, “dicen que la descendencia de aquéllos son los monos... por esta razón el mono se parece al hombre” (32). La historia de la culebra que, en el texto maya, “todavía hoy se traga a los sapos” (77), es también reinventada por otras mitologías. Según lo relata Galeano, Dios sometió a la serpiente a una prueba que consistía en identificar a la muerte, cuando la serpiente lo logra, Dios le otorga la inmortalidad y “cada vez que envejece, Dios le regala una piel nueva”²⁵. Lo mismo ocurre con la historia del sapo, que figura tanto entre los mitos taínos²⁶ como en la mitología maya. Según ésta, el sapo después de recibir un “puntapié en el trasero que le bajó el hueso del anca a las piernas, no pudo correr y se volvió comida de culebras”. En el mito taíno, el canto de las ranitas en las islas del Caribe son los niños taínos que dicen “toa, toa”, que es su modo de llamar a las madres. La historia del conejo también ha sido reinventada en el texto maya. Allí, Hunahpú e Ixbalanqué tratan de atrapar un conejo y sólo logran tomar su cola, “por esta razón el conejo lleva la cola corta.” (72) Según lo ilustra Galeano, en otra historia sobre el conejo, Dios le atrapó de golpe las orejas al conejo, lo revoleó y lo arrojó a la tierra, “de aquella vez quedaron largas las orejas del conejo, cortas las patas delanteras, que extendió para parar la caída, y colorados los ojos, por el pánico”²⁷.

Uno de los aspectos interesantemente teatrales de estas historias son los discursos propuestos como formas de acción, transformadoras y dinamizadoras de las situaciones.

En seguida le dio sus órdenes a un conejo: –Anda a colocarte sobre el juego de pelota; quédate allí entre el encinal, le fue dicho al conejo por Ixbalanqué; cuando te llegue la pelota sal corriendo inmediatamente, y yo haré lo demás, le fue dicho al conejo cuando se le dieron las instrucciones durante lo noche.

...

soñaban que en el sueño de Dios aparecía un gran huevo brillante. Dentro del huevo, ellos cantaban y bailaban y armaban mucho alboroto, porque estaban locos de ganas de nacer. Soñaban que en el sueño de Dios la alegría era más fuerte que la duda y el misterio; y Dios, soñando, los creaba, y cantando decía: –Rompo este huevo y nace la mujer y nace el hombre. Y juntos vivirán y morirán. Pero nacerán nuevamente. Nacerán y volverán a morir y otra vez nacerán. Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira”. Eduardo Galeano, *Memoria del fuego*. “I. Los Nacimientos”. Siglo Veintiuno Editores. México. 1995, p. 3.

²⁵Eduardo Galeano. “La serpiente”, *op. cit.*, p. 29.

²⁶Eduardo Galeano. “La rana”, *op. cit.*, p. 29.

²⁷Eduardo Galeano. “El conejo”, *op. cit.*, pp. 28-29.

Luego arrojaron la pelota a los Señores de Xibalbá. Ixbalanqué le salió al encuentro; la pelota iba derecho al anillo, pero se detuvo, rebotando, pasó rápidamente por encima del juego de pelota y de un salto se dirigió hasta el encinal.

El conejo salió al instante y se fue saltando; y los de Xibalbá corrían persiguiéndolo. Iban haciendo ruidos y gritando tras el conejo. Acabaron por irse todos los de Xibalbá (91).

La “teatralidad” de los diálogos y de varias escenas del *Popol Vuh* fue apreciada, desde antes de la llegada de los españoles a las tierras mesoamericanas, por las comunidades chorti, ubicadas en la actual Chiapas, como por los quiché, ubicados al occidente y centro de la actual República de Guatemala. Puede suponerse, incluso, que el proceso de transmisión del relato maya, dirigido al pueblo en general o a una casta dominante²⁸, incluía la representación de varias escenas y que a partir de ellas se originan el *Baile-Drama de los Gigantes*²⁹, escenificada por las comunidades chorti, el *Baile-Drama Palo Volador o de San*

²⁸En relación al origen aristocrático de las antiguas historias de la nación Quiché, un interesante aporte es el que proporciona la etimología del título del texto maya. Pop-ol, en maya, es la reunión de los dignatarios y la casa donde ellos se reunían, pero también quiere decir estela, que era símbolo de autoridad y jerarquía. Los más altos jefes de la nación quiché ostentaban los títulos de Ahau (señor) Ah-pop, el primero, y de Ah-pop-Camhá, el segundo. En la vieja sociedad maya existió el elevado cargo de Ah hol-pop, literalmente “el que está a la cabeza de la estela”. En cuanto al término Vuh, es palabra quiché, que quiere decir libro y también papel y trapo. Manuel Galich. “Prólogo”, *Popol Vuh. Libro del Común de los Quichés, op. cit.*, pp. VIII-IX.

²⁹René García Mejía dice que el *Baile de los Gigantes* era una “pieza en la que se aprecia la influencia que el *Popol Vuh* ejerce en el teatro indígena, no solamente dando a conocer la cosmogonía, las edades del mundo y los conocimientos alcanzados a través de milenios en materia astronómica, sino como fuente de argumentos dramáticos”. Según Rafael Girard, “aunque la historia chorti, tal como la encontramos expuesta en el *Baile de los Gigantes*, encierra tradiciones comunes a la cultura maya y a la quiché y está escrita en el *Popol Vuh*, tenemos que se representa exclusivamente en el área chorti, habiéndose confinado últimamente a un pequeño sector de Camotán: último reducto donde aún podemos observar la teatralización de la parte mítica del *Popol Vuh*. 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”. Rafael Girard. “El esoterismo del *Popol Vuh*. Apéndice: El *Baile de los Gigantes*”. Guatemala. En René García Mejía. “Teatro Guatemalteco: época indígena”. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano, op. cit.*, p. 68.

*Miguelito*³⁰, escenificado por comunidades quiché y el *Puedelotodo Vencido* o el *Gran Gukup-Cakish*³¹, propuesta para ser escenificada por niños.

En la segunda parte del *Popol Vuh*, Hunahpú e Ixbalanqué imitan a dos pobres de rostro avejentado y apariencia “no recomendable”, vestidos de aspecto miserable y en harapos. Estos dos viejos se convierten, frente a los señores de Xibalbá, en hábiles actores-bailarines e interpretan el baile del Puhuy (lechuza o chotacabra), el baile del Cux (comadreja), el de Iboy (armadillo), el de Ixtzul (ciempiés) y el de Chitic (el que anda sobre zancos). Estos bailes no eran extraños para los mayas, ni para sus pueblos vecinos (quichés, cakchikel, tzutuhil, chirti...), que practicaban también otras danzas como el Tocontín, el Pochob, el Sayí o Tapir, el Güegüecho o Patzcá, que ha llegado hasta nuestros días.

En el baile Ixtzul los bailarines llevaban máscaras pequeñas y colas de guacamaya³². Puede suponerse que los otros bailes también incorporaban la máscara como cosa importante de la interpretación. García Mejía señala, al res-

³⁰El *Baile-Drama Palo del Volador* o también llamado *Juego-Danza Palo del Volador* o *Palo de San Miguelito*, se conserva en las comunidades quiché, practicándose en fecha que coincide con la culminación de las Pléyades, el grupo de estrellas pertenecientes a la constelación El perro. “El argumento de esta escenificación se identifica plenamente con el episodio de Humbatz y Hun-Chouén, del *Popol Vuh* y la leyenda de Zipachá (el hacedor de cerros y montañas) y los cuatrocientos muchachos. Este *Juego-Danza del Volador* aparece en varias comunidades indígenas de México, especialmente entre los totonaca, quienes lo realizan en los meses de abril y diciembre de cada año. En Guatemala, se puede observar en las poblaciones quiché de Joyabaj y Cubulco, entre las fechas 9 y 15 de agosto, en honor a la Virgen del Tránsito y entre el 20 y el 25 de julio, respectivamente. Si bien es cierto que la danza carece de texto, ello no la coloca entre las danzas rituales festivas, pues la exposición mímica del argumento hace que su clasificación corresponda al género del baile-drama. Entre los aztecas aparece también el Volador; cuatro hombres disfrazados de pájaros descienden en círculos, atados a cuerdas, desde un alto mástil que lleva en su punta una tarima giratoria”. René García Mejía. “Teatro guatemalteco: época indígena”. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, op. cit., pp. 69-71.

³¹El *Puedelotodo Vencido* o el *Gran Gukup-Cakish* pone en escena el episodio del castigo a los soberbios que figura en la primera parte del *Popol Vuh*. Como personajes figuran Hunahpú, Ixbalanqué, Gukup Cakish (Gran Guacamayo, Pudedelotodo), Zaqui Nima Ak (abuelo mítico, el viejo), también conocido como Ixpiyacoc y Zaqui Nima Tziis (abuela mítica, la vieja), también conocida como Ixmucané. Además de Ahquih, el viejo principal; Chimalmat, mujer de Gukup, el Arbol de Nance y cuatro arbustos. Todo ambientado en los tiempos heroicos de la mitología maya-quiché. Manuel Galich. “*Puedelotodo Vencido* o el *Gran Gukup-Cakish*. Minipieza sobre un mito del Popol Vuh”. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, op. cit., pp. 74-85.

³²Las plumas tenían un papel fundamental para los pueblos indígenas mesoamericanos, muchos vestidos estaban hechos enteramente de este material. La distinción que implicaba ese género de vestidura se acentuaba por el hecho de que la mayoría de los individuos que la llevaban están vinculados al poder. La cantidad y calidad de los trajes y penachos reproducidos reafirman el conocimiento que los indígenas tenían, no sólo del guacamayo, sino del arte de trabajar su plumaje”. Laurette Séjourné. *El lenguaje de las formas en Teotihuacán*. México. 1996, pp. 194-198.

pecto, que el uso de máscaras en el baile-drama³³ tenía el principal propósito de establecer una comunión espiritual entre el actor y el personaje a interpretar. Y en segundo lugar, impresionar a los espectadores, reflejando el estado de ánimo que deseaban transmitir.

Con máscaras de viejos andrajosos Hunahpú e Ixbalanqué llegan ante los Señores de Xibalbá. El gesto corporal que expresan es un “aire encogido e inclinando la frente” (96). Luego, el texto maya describe el movimiento, “llegaron arrodillándose” o como dice la traducción de Recinos, “llegaron prosternándose, haciendo reverencias y humillándose”³⁴. A lo anterior se agregan los gestos de extenuación y el aspecto de vagabundos. Hasta aquí, el discurso señala cada gesto y movimiento de los personajes en el espacio ritual de comunicación con los señores de Xibalbá. Este discurso, como otros en el texto maya-quiché, seguramente orientó (como acotación) a los actores indígenas que transmitían las antiguas historias del Quiché.

La máscara de viejo, con la que estos actores-bailarines se presentan ante los señores de Xibalbá, se llena de sentido cuando se descubre que en las sociedades de pensamiento y expresión oral son los ancianos sabios los que conocen y pueden contar las historias de los días de antaño y se especializan en conservar el conocimiento. Entonces, la selección del disfraz no es en absoluto azarosa, sino pertinente a un contexto existencial normal que rodea al discurso oral y ayuda a determinar el significado de éste, un contexto para el cual ciertos viejos dedican gran energía en repetir una y otra vez lo que han aprendido arduamente a través de los siglos, tendiendo ciertamente a una configuración mental de carácter tradicionalista y conservadora.

³³García Mejía afirma que es difícil diferenciar entre la danza propiamente dicha y el baile-drama, pues si es cierto que una de las características de este último es el texto o recitado, también hay baile-dramas que carecen de diálogo y parlamentos, siendo puramente pantomímicos. Se pueden apreciar tres grupos de baile-dramas: las representaciones con predominio del recitado sobre la danza, las representaciones con igual proporción de recitado y danza y las representaciones con predominio de la danza sobre el recitado, o bien sin textos. René García Mejía. “Teatro guatemalteco: época indígena”. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, op. cit., p. 64.

³⁴Una de las problemáticas de los estudios precolombinos tiene que ver con el tema de la traducción y el nuevo sentido que se le da a un texto que originalmente ha sido creado en otro sistema de pensamiento; ejemplo de ello es este fragmento del *Popol Vuh*. La traducción de Adrián Recinos privilegia la palabra de origen latino “prosternarse” (del latín *prosternere*) para indicar el gesto corporal de los bailarines-actores en la escena. La misma palabra utiliza la traducción de Casa de las Américas. La diferencia la marca la traducción que hacen Miguel Angel Asturias y J.M. González de Mendoza de la versión francesa del profesor Georges Raynaud. Asturias y González traducen “bajaron sus rostros al entrar, se humillaron, se inclinaron, presentando un aspecto lastimoso al entrar”.

Según afirma Ong, el conocimiento en estas sociedades es difícil de obtener, la sociedad, entonces, respeta mucho a los ancianos sabios. En el *Popol Vuh*, después que los dioses crean el hombre de lodo y éste no se puede sostener, piden consejo a Ixpiyacoc e Ixmucané³⁵, “el viejo” y “la vieja”, “el Señor de la esmeralda”, “el joyero”, “el escultor”, “la abuela del sol”, “la abuela del alba”, “los dioses que según la leyenda tolteca inventaron la astrología judiciaria y computaron la cuenta de los tiempos, o sea, el calendario”³⁶.

El carácter tradicionalista y conservador del relato maya-quiché no solamente está ejemplificado por la incorporación en el relato de “viejos sabios”, sino también porque las “cosas memorables”, dignas de recordar, tienen que ver con el sector dominante de la sociedad maya-quiché.

Respecto de lo anterior, es interesante el análisis propuesto por Galich en relación al origen aristocrático de las antiguas historias de la nación Quiché. Afirma el investigador que el *Popol Vuh* era el “Libro del Consejo”, no precisamente el “libro nacional” del pueblo quiché, sino el código de la familia Cavek, predominante en el estado quiché desde sus orígenes conocidos. Sólo la clase dominante, los miembros de las familias descendientes de los primeros hombres, conocían íntimamente el *Popol Vuh*. Estos aprendían las antiguas historias, seguramente con facilidad, porque lograban niveles de identificación mayores, en tanto su descendencia figuraba en el libro como heredera directa de los dioses. Por otro lado, el relato rememorado, pese a rescatar valores como la humildad y la justicia, tiende hacia el triunfalismo de una determinada genealogía, la de los Cavek.

Los encargados de preservar y transmitir las antiguas historias del Quiché, en ausencia de categorías analíticas complejas para conceptualizar y expresar en forma verbal los conocimientos, estructuraban su saber en relación directa con las experiencias vividas. De este modo, por ejemplo, los nombres de los señores de Xibalbá y las facultades de cada uno son compilados y reiterados en un “contexto de acción humana”, participan de los hechos.

En la segunda parte, Hun-Camé y Vucub-Camé, los jueces supremos de los Señores de Xibalbá, señalan los nombres y atribuciones de los otros señores:

³⁵Para una cultura de tradición oral, los epítetos son fórmulas auxiliares de la memoria. En este caso, las fórmulas adjetivales se acumulan en torno a las figuras de Ixpiyacoc e Ixmucané; en otros casos se acumulan en torno al Creador, el Formador, Tèpeu, Gucumatz, los Progenitores, los “grandes sabios”, “grandes pensadores”, “el sostén”, “los mantenedores” (112). También se acumulan en torno a los Señores de Xibalbá, “los enemigos”, “búhos”, “falsos de corazón”, “negros y blancos a la vez”, “envidiosos” y “tiranos” (100). O en torno a los hombres definitivos, Balam-Quitze, Balam-Acab, Mahucutah e Iqui-Balam, “los admirables” (105), “grandes sabios”, “varones entendidos”, “sacerdotes sacrificadores” (110).

³⁶*Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. “Notas al preámbulo”, *op. cit.*, p. 165.

Xiquiripat y Cuchumaquic... los que causan los derrames de sangre en los hombres; Ahalpuh y Ahalganá... los que los hinchan, les hacen brotar pus de las piernas y teñirles de amarillo la cara, lo que se llama Chuganal. Tal era el oficio de Ahalpuh y Ahalganá; Chamiabac y Chamiaholom... los que enflaquecían a los hombres hasta que los volvían sólo huesos y calaveras y se los llevaban con el vientre y los huesos estirados. Tal era el oficio de Chamiabac y Chamiaholom; Ahalmes y Ahaltocob... los que estaban encargados de hacer que a los hombres les sucediera alguna desgracia, ya cuando iban para la casa, o frente a ella, y que los encontrarán heridos, tendidos boca arriba en el suelo y muertos. Tal era el oficio de Ahalmes y Ahaltocob, como les llamaban; Xic y Patán... los que causaban la muerte de los hombres en los caminos, lo que se llama muerte repentina, haciéndoles llegar la sangre a la boca hasta que morían vomitando sangre. El oficio de cada uno de estos señores era cargar con ellos, oprimirles la garganta y el pecho para que los hombres murieran en los caminos, haciéndoles llegar (la sangre) a la garganta cuando caminaban. Este era el oficio de Xic y Patán” (50-51).

La sabiduría de los viejos es reafirmada en el texto maya por el hecho de que sólo cuando los personajes Hunahpú e Ixbalanqué, se transforman en “viejos” logran sortear la última prueba a la que los someten los señores de Xibalbá. Las pruebas, develadoras del carácter agonístico de la expresión verbal y del estilo de vida de las culturas orales, celebraban la conducta física y mental que permitía, a los que ingresaban a este territorio, salir airoso de situaciones altamente violentas.

En la segunda parte, Hunahpú e Ixbalanqué han sido llamados por los señores de Xibalbá para jugar a la pelota³⁷. Desde que se ponen en camino comienzan las pruebas preliminares. Primero deben pasar un río de podre (pus) y uno de sangre, los que debían destruirlos, pero Hunahpú e Ixbalanqué no los tocan con sus pies, sino que los atraviesan sobre sus cerbatanas. Luego, se enfrentan a una encrucijada de cuatro caminos: el camino negro, el camino blanco, el camino rojo y el camino verde, uno de los cuales conducía a Xibalbá. Hunahpú e Ixbalanqué envían a un mosquito a averiguar cuál de todos era y qué nombre

³⁷El juego de la pelota fue, entre los indígenas mesoamericanos, una de las formas lúdicas, terrenales y cotidianas, de expresión de culto a los dioses. El juego se realizaba en locaciones reales y las acciones que se desencadenaban a partir de él no estaban regidas por el orden de lo que debía suceder, sino dando un margen a la posibilidad como rectora de la espontaneidad de las acciones. Al respecto, Morales afirma que “el factor lúdico se emparenta con el carnaval, donde se ponen de manifiesto varias formas teatrales. El ritual con elementos lúdicos, dado su carácter festivo, es el momento de incursión en aquello que le está prohibido al hombre por las reglas sociales”, Pedro Morales, *op. cit.*, pp. 45-47.

recibía cada señor de Xibalbá, con lo cual nuevamente resultan vencedores. Cuando llegan, los de Xibalbá tratan de engañarlos con un muñeco de palo, pero no lo logran. Finalizan las pruebas preliminares con una invitación, de parte de los de Xibalbá, a sentarse sobre un asiento de piedra ardiente, lo que tampoco logran.

Hunahpú e Ixbalanqué, dando muestras de astucia e ingenio, triunfan sobre los señores del Xibalbá, salen airoso de cada una de las casas de suplicio y de cada uno de los juegos de pelota que sostienen con los señores de Xibalbá. Son capaces de “hacer como si” mantuvieran encendidos una raja de ocote y un cigarro durante toda la noche, devolviéndolos al día siguiente intactos. Demuestran su dominio sobre los cuchillos, cuando ingresan a la Casa de las Navajas, y les advierten a éstos que las carnes de todos los animales serían para ellos si es que se quedaban quietos mientras ellos estaban allí. Dan pruebas del dominio que ejercen sobre la naturaleza, cuando sobreviven una noche en la Casa del Frío y otra en la Casa del Fuego. Demuestran, además, el poder que ejercen sobre las hormigas cortadoras a las que les encargan cuatro jícaras de flores para presentarlas a la mañana siguiente ante los señores de Xibalbá. De igual modo, confirman su poder sobre otros animales, cuando les toca pasar la noche en la Casa de los Tigres y en la Casa de los Murciélagos.

El carácter heroico de Hunahpú e Ixbalanqué, así como el de los primeros hombres, y lo glorioso y memorable de sus proezas, dan cuenta de una necesidad en los procesos intelectuales orales, la necesidad de recordar hazañas memorables y, por lo común, públicas y de este modo, organizar la experiencia en una especie de forma memorable permanentemente.

En los procesos intelectuales orales lo memorable se recuerda a través del lenguaje, como sonido articulado. El lenguaje, al proceder del interior de un cuerpo, convierte el sonido en entonación, en inflexión de voz y, por lo tanto, en gesto³⁸ que envuelve al oyente.

El gesto, determinante de la teatralidad del pensamiento y expresión oral, aparentemente ausente del texto maya, se asoma en las escenas, en las que se describe el movimiento corporal del personaje, se marca la entonación de los

³⁸“Movimiento corporal, muy a menudo voluntario y controlado por el actor, orientado a una significación más o menos dependiente del texto expresado, o bien completamente autónoma”. El gesto es el elemento intermedio entre interioridad (conciencia) y exterioridad (ser físico). El gesto es también producción de signos. Suele establecerse la distinción entre gestos innatos, asociados a una actitud corporal o a un movimiento; los gestos estéticos, elaborados para producir una obra de arte; los gestos convencionales, que expresan un mensaje comprendido por el emisor y el receptor; los gestos imitantes; los gestos jeroglíficos, ideogramas corporales, que deben ser descifrados. Patrice Pavis. *Diccionario de teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós. Barcelona-Buenos Aires-México. 1998, pp. 223-225.

diálogos o se emiten sonidos de llantos, de alegría o tristeza, de risas, de gritos, de rugidos de león y tigre, cantos de pájaros, aullidos de coyotes y gritos de gatos de monte.

Tiene razón Fernando González Cajiao cuando dice que “el teatro precolombino atrae porque es diferente, raro, independiente, nos es en muchos casos casi hermético”³⁹. En este teatro, la percepción que el hombre tiene del cosmos habla de un orden distinto que, aún hoy, cohabita en el imaginario latinoamericano, pleno de diosas y dioses precolombinos, de vírgenes y brujas, de oralidad, de voces indígenas, mestizas y semif feudales, con otros órdenes del siglo XX que, según lo afirma Kemy Oyarzún, han concebido lo propio, lo múltiple y diverso, como barbarie: aquello que es necesario borrar, depurar, neutralizar, conquistar, dominar, lo Otro”⁴⁰.

Es posible objetar este orden, encontrando, reconociendo y validando los remanentes polifónicos de la cultura latinoamericana, una de cuyas expresiones es el *Popol Vuh*.

BIBLIOGRAFIA

- Acevedo, Ramón Luis. 1980. “El *Popol Vuh* y la novela centroamericana contemporánea”. *Repertorio Americano*. Año VI N° 3, abril-mayo-junio. Heredia. Costa Rica.
- Asturias, Miguel Angel y González de Mendoza, J.M. (Trads.). 1969. *Popol Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quiché*. Traducción de la versión francesa del profesor Georges Raynaud, director de Estudios sobre Religiones de la América Precolombina, en la Escuela de Altos Estudios de París. Segunda edición. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires.
- Dürr, Michael. 1998. “El *Popol Vuh* Deutsche Textfassung”. *Homepage E-mail*.
- Espinoza Domínguez, Carlos. 1993. “Presencia náhuatl en el teatro mexicano hasta el siglo XVIII”. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, número antológico, octubre.
- Galeano, Eduardo. 1995. *Memoria del fuego. I. Los Nacimientos*. Siglo Veintiuno Editores. México.
- Galich, Manuel. 1947. *Popol Vuh. Libro del Común de los Quichés*. “Prólogo”. Colección Literatura Latinoamericana. Casa de las Américas. La Habana.
- Galich, Manuel. 1993. “*Puedelotodo Vencido* o el *Gran Gukup-Cakish*. Minipieza sobre un mito del *Popol Vuh*. “Explicaciones”. En *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, número antológico, octubre.

³⁹Fernando González Cajiao. “El teatro precolombino siempre fue callejero”. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, op. cit., p. 56.

⁴⁰Kemy Oyarzún. “Trazos de una polifonía encubierta: Del *Popol Vuh* a Elicura Chihuailaf”, *Acta Literaria* N°17, 1992, pp. 25-44.

- García Mejía, René. 1993. "Teatro guatemalteco: época indígena". *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, número antológico, octubre.
- Girard, Rafael. 1993. *El esoterismo del Popol Vuh*. Apéndice: El Baile de los Gigantes. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*.
- González Cajiao, Fernando. 1993. "El teatro precolombino siempre fue callejero". *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, número antológico, octubre.
- Ivanoff, Pierre. 1972. *Civilizaciones maya y azteca*. Presentación de Miguel Angel Asturias. Traducción de Juan Blanco Catala. Arnoldo Mondadori. Italia.
- Jaraba-Pardo, Enisberto. 1993. "El grupo teatro 502 y su trabajo con los indios ticunas." *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, número antológico, octubre.
- McClea, Margaret. 1973. *Popol Vuh: Structure and Meaning*. Madrid. Playor.
- Megged, Nahum. 1998. "Hombres de maíz y el nacimiento de la conciencia". *Hispanérica. Revista de Literatura*. Año XVII N° 51. Venezuela.
- Morales, Pedro. 1993. "Elementos preteatrales en los principales rituales aztecas". *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, número antológico, octubre.
- Moraña, Mabel. 1994. *Relecturas del barroco de Indias*. Editora Mabel Moraña. Hanover, U.S.A. Ed. del Norte.
- Ong, Walter. 1993. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. Fondo de Cultura Económica. México. Buenos Aires.
- Oyarzún, Kemy. 1992. "Trazos de una polifonía encubierta: Del *Popol Vuh* a Elicura Chihuailaf". *Acta Literaria* N° 17.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario de teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós. Barcelona-Buenos Aires-México.
- Recinos, Adrián (Trad.). 1947. *Popol Vuh. Libro del Común de los Quichés*. Colección Literatura Latinoamericana. Casa de las Américas. La Habana. Cuba.
- Recinos, Adrián (Trad.). 1995. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Traducidas del texto original, Fondo de Cultura Económica, México, vigésima quinta reimpresión.
- Sejournet, Laurette. 1957. *Pensamiento y religión en el México antiguo*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires.
- Sejournet, Laurette. 1966. *El lenguaje de las formas en Teotihuacán*. México.
- Tedlock, Dennis (Trad.). 1985. *Popol Vuh. The definitive edition of the mayan book of the dawn of life and glories of gods and kings*. With commentary based on the ancient knowledge of the modern quiché-maya. New York.
- Vansina, Jan. 1966. *La tradición oral*. Traducción de Miguel María Llongueras. Editorial Labor, S.A. Barcelona.
- Villegas, Juan. 1997. "De estrategias culturales: La teatralidad en las culturas prehispánicas". *Acta Literaria* N° 22.