



107
No. 5
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LOS ESPACIOS ESCENICOS EN TIKAL

TESIS

Que para obtener el título de:

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

Presenta:

OSCAR ARMANDO GARCIA GUTIERREZ

MEXICO, D. F.

ENERO 1984.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

1 Ej. No. 5

a mis padres



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE
ARTE DRAMÁTICO

I N D I C E

Capítulo	Página
INTRODUCCION	1
1. LA CIUDAD	6
1.1. Ubicación histórico-geográfica	6
1.2. Características urbanas y arquitectónicas	9
1.3. Aportaciones Culturales	16
2. LOS ESPACIOS ESCENICOS	21
2.1. Los Complejos Gemelos	24
2.2. El Mundo Perdido	29
2.3. El Complejo P	34
2.4. Otros Espacios Rituales	42
3. ELEMENTOS DE APOYO PARA EL FUNCIONAMIENTO DE LOS ESPACIOS ESCENICOS	52
3.1. Textos Dramáticos Mayas	54
3.2. Representaciones escultórico-pictóricas de elementos escénicos en la cultura maya	62
3.3. Manejo y Vigencia de los Espacios Escénicos	68
4. DEL ESPACIO VACIO AL ESPACIO ORIGINAL	73
5. CONCLUSIONES	77
BIBLIOGRAFIA	82
INDICE DE ILUSTRACIONES	87

Considero muy razonable la creencia céltica de que las almas de los seres perdidos están sufriendo cautiverio en el cuerpo de un ser inferior, un animal, un vegetal o una cosa inanimada, perdidas para nosotros hasta el día, que para muchos nunca llega, en que suceda que pasamos al lado del árbol, o que entramos en posesión del objeto que las sirve de cárcel. Entonces se estremecen, nos llaman, y en cuanto las reconocemos se rompe el maleficio. Y liberadas por nosotros, vencen a la muerte y tornan a vivir en nuestra compañía.

-Marcel Proust, Por el camino de Swann.

Introducción.

En la búsqueda primera que el hombre hizo de su habitación procuró la necesidad lógica de crear un espacio vital. Para llegar a este punto, el hombre estuvo determinado por el ambiente establecido por la naturaleza misma (valles, cuevas, cañadas, etc.), encontrando el ámbito idóneo para su futura vida sedentaria. El espacio determina al hombre y el hombre determina su espacio vital: había satisfecho una de sus primeras necesidades. Paulatinamente descubrió otras manifestaciones, posibles explicaciones a los frecuentes cuestionamientos sobre su existencia dentro de la naturaleza y del cosmos. Surgen así la ciencia y el arte como funciones vitales: la medicina comienza a rendir frutos en las primeras actitudes de la magia, al mismo tiempo que explica, con sus movimientos, la manera en que los dioses ayudarán al paciente a rehabilitarse. Imperceptiblemente, el hombre se asomaba a las primeras manifestaciones artísticas; había creado, también, un nuevo ámbito al rodear a los bailarines de las primeras danzas de cacería: el espacio escénico.

Casi todas las grandes culturas del mundo han coincidido en el respeto a un espacio determinado, preferentemente ritual, donde se gestaron y desarrollaron las primeras formas musicales, dancísticas y teatrales. Poco a poco, cada cultura fue destinando un espacio específico para cada manifestación, pero el

espacio asignado a las formas teatrales fue creciendo y adquiriendo configuración propia.

El teatro, como fenómeno artístico netamente espacial, conjuga armoniosamente su espacio, dando cupo a la imagen y a la palabra: fuerzas potenciales conducidas creativamente por el actor, protegidas por la escena (fondo) y recibidas por el público, sus tres factores elementales.

Para poder completar la imagen total del teatro de una cultura, de una civilización, de un pueblo, es necesario conocer, entender, aprehender sus orígenes posibles. Muchos han sido los caminos para acercarse a los inicios de las formas teatrales, pero escasos han sido los resultados. Hay quienes siguen la línea de la palabra, pero, como expone Louis Jouvet:

"...en la resurrección de una estética dramática la palabra puede engañarnos, no el edificio. Este dice lo que tiene que decir. Por tal causa pienso que, a invitación de Cuvier, podré estudiar algún día el arte teatral a partir de su arquitectura, encontrar la función esquiliana gracias al esqueleto del Dionysos, la de Shakespeare en las huellas del Globo...; en una palabra: hacer surgir de una piedra, como una vértebra, el gran cuerpo viviente de un misterioso pasado." (1)

Lo mismo ha sucedido con los pocos intentos por rescatar la posibilidad de formas teatrales en las culturas prehispánicas mesoamericanas, desde la búsqueda minuciosa a través de las crónicas hispánicas de la conquista de México, pasando por la titánica labor de rescate de textos dramáticos originales, has-

(1) Gastón Breyer, Teatro: El Ambito Escénico, pág. 7

ta la romántica idealización de escenas teatrales a partir de la mitología prehispánica. Sin negarles validez, estas investigaciones generalmente llegan a conclusiones poco firmes (recordando que toda investigación de este tipo tiene que partir de un posible, casi nunca de un probable) o bien que pueden llevarse gran cantidad de años en una tarea tal vez infructuosa, ante la cantidad de datos, muchos de ellos contradictorios, que proporciona día a día la Arqueología.

Coincidiendo en base con la tesis de Jouvét, la presente investigación tratará de proponer un nuevo camino para la búsqueda de posibles formas teatrales prehispánicas a partir de la localización de sus espacios escénicos, teniendo en cuenta la profusión de ciudades y centros ceremoniales descubiertos y estudiados, así como el avance en las técnicas de investigación dentro de áreas como la Antropología, la Arqueología y la Arquitectura.

Las formas teatrales fueron quizá tan efímeras como la pintura que se usó en el decorado de los edificios y las esculturas en esas civilizaciones; es por eso que, aun partiendo de la posibilidad indudable de los espacios escénicos con su relativa presencia de testimonios, he querido considerar otras manifestaciones adyacentes (pintura, escultura, organología, etc.), que conducen al conocimiento de la indumentaria, música, danza y esquemas escénicos que se plasmaron en estos foros. De esta manera se pretende una mayor consistencia en las conclusiones y, a su vez, abrir las posibilidades de orientación y coheren-

cia para futuros estudios al respecto.

El propósito inicial hubiera sido la localización del espacio escénico en cada una de las culturas mesoamericanas más importantes; sin embargo, dada la extensión de cada una de ellas, el proyecto se ampliaba considerablemente, distraendo el objetivo central. Creemos que el presente trabajo trata de responder a una necesidad primordial de conocimiento histórico-teatral, proponiendo solamente una posible metodología para posteriores investigaciones en cada una de estas culturas.

Para la posible localización del espacio escénico prehispánico, ha sido necesaria la elección de una ciudad y, por ende, la civilización de donde surge. Elegir la cultura maya siempre resulta una opción atractiva desde todos los puntos de vista ya que, por una parte, el material, investigado profusamente por científicos y artistas de todo el mundo, abre una amplísima gama de datos para el conocimiento de esta civilización y, por otra, es donde se han encontrado suficientes elementos de una incipiente pero importante literatura epopéyica y dramática que analizaremos más adelante.

Tikal representa, en espacio y tiempo, la ciudad ideal para el presente trabajo, pues se ubica dentro del máximo esplendor de la cultura maya. Su profusión de plazas, centros ceremoniales, patios y edificaciones hacen de esta ciudad un campo fértil de elementos para una investigación de este tipo.

El presente trabajo surge a partir de la extensa fuente bibliográfica que señaló frecuentemente la ciudad de Tikal como la más idónea para aventurar hipótesis sobre la existencia de espacios escénicos, así como también del trabajo de campo efectuado en la ciudad de Tikal, Guatemala, del 26 al 29 de marzo de 1983.

De esta manera se confirmaron algunos datos obtenidos con anterioridad en la bibliografía, y se realizaron algunos hallazgos dignos de tomarse en cuenta, indicados en este trabajo.

Mi eterno agradecimiento a Carlos Marín, Salvador López y Gabriela Hernández por su talentosa colaboración gráfica; a Gustavo García sus indicaciones literarias, al Dr. Paul Gendrop su oportunísima corrección y actualización del trabajo y al Dr. Oscar Zorrilla por su vital asesoría, plena de claridad, enseñanza y conocimiento ejemplar.

Finalmente, a todas las personas que de alguna u otra manera me brindaron durante la investigación apoyo bibliográfico, informativo, financiero, teórico, hospitalario y, sobre todo, emotivo, gracias.

1. La Ciudad.

1.1. Ubicación histórico-geográfica.

Sin lugar a dudas, la cultura maya ha sorprendido constantemente por su peculiar situación y desarrollo dentro de una zona inhóspita como es la selva tropical. La región alberga una civilización que surge casi a la par con sus contemporáneas, como son la teotihuacana y la zapoteca. para conformar lo que específicamente se denomina con el término de Mesoamérica. Aunque sus caminos fueron diversos, estos pueblos tuvieron elementos en común que hicieron posible el rango de "cultura" a cada una de las comunidades, a saber: calendario ritual, calendario astronómico, escritura jeroglífica, centros ceremoniales, sistema numérico y organización mítico-religiosa, generalmente hacia el primer siglo de nuestra era.

"Asombra hoy al viajero que visita esta inmensa región cubierta por una densa selva tropical, el encontrar tantos restos materiales en una zona considerada actualmente como una de las más inhóspitas de esta parte del continente. Y sin embargo, por espacio de varios siglos al menos, aquel antiguo pueblo maya logró no sólo sobrevivir en semejante medio, sino dominarlo en gran parte, al grado de desafiarlo con sus orgullosos centros ceremoniales, cual frágil archipiélago ante la constante embestida de un mar agitado." (1)

Descendiente de los olmecas, el pueblo maya se establece en la región que, según Alberto Ruz, se denomina como área cen-

(1) Paul Gendrop, Quince Ciudades Mayas, pág. 10

tral y área septentrional, es decir, la zona comprendida desde el norte de las sierras de Guatemala y Chiapas hasta el extremo de la península de Yucatán. La ciudad de Tikal se localiza específicamente en el área central, esto es, la región del Petén, comprendida entre las cuencas de los ríos Usumacinta, Grijalva y Motagua.

"Es una región de fuerte precipitación pluvial, abundantes corrientes superficiales, lagos, lagunas y pantanos. Su clima es muy caluroso y húmedo. La vegetación tropical es exuberante y consta principalmente de densas selvas, ricas en árboles de caoba, cedro, zapote y ceiba." (2)

Se cree que los primeros centros ceremoniales mayas fueron establecidos en el Petén, dispersándose paulatinamente hacia todo el resto de la región. Es aquí donde se encuentra la ciudad de Uaxactún, posiblemente una de las más antiguas presencias de la cultura maya. A 15 km. de Uaxactún se encuentra Tikal, centro de nuestra investigación, localizada en el $17^{\circ} 11' 25''$ de latitud y al $89^{\circ} 48' 30''$ de longitud (lámina 1). Una de sus virtudes especiales como material de investigación es el hecho de haber contenido en su desarrollo histórico un período que va del 600 a.C. hasta el siglo VIII o IX de nuestra era. Esto hace posible que la ciudad contenga en sí importantes variaciones y datos de cada uno de los períodos en los que se ha dividido la cultura maya. Recordemos que es en Tikal donde se ha encontrado el texto glífico más antiguo que se conoce como marca de una fecha maya "clásica": en la estela 29 se registra el año

(2) Alberto Ruz, "Los mayas de las tierras bajas", pág. 14

292 d.C.

Tikal abarca una superficie aproximada de 16 km², área destinada actualmente como Parque Nacional de Guatemala para la conservación e investigación de las ruinas y la preservación de la flora y la fauna de la región.

1.2. Características urbanas y arquitectónicas.

Creo que existe un común denominador en todos los grandes centros urbanos prehispánicos: la capacidad de, por medio de sus edificios, encerrar dentro de sus plazas el espacio cósmico que comunica al hombre con el universo. Este espacio delimitado concentra la energía indispensable para poder iniciar esta comunicación estelar, a manera de enorme antena arquitectónica. Refiriéndose a este funcionamiento, específicamente del templo de Quetzalcóatl, en Teotihuacán, Westheim comenta que:

"Colocando los cuerpos constructivos más atrás, pero de tal manera que su fachada sea paralela al eje (que parte del centro de la Pirámide de la Luna), se forman plazas, se abren perspectivas, surge movimiento espacial. Se introducen en él elementos que crean animación mediante contrastes. Se obtiene un vivo comunicarse de espacios que confieren a la planificación una rica diversidad de aspectos. Todo es complicación, poderosas tensiones, animación dinámica de la vida espacial." (3)

Los pueblos mesoamericanos siempre tuvieron interés especial por otorgar a sus ciudades esta capacidad de movimiento, funcionalidad perpetua en base a sus necesidades de habitación, ritual y sacerdocio, según las prioridades de cada centro.

En el área maya, sin embargo, las características fueron cambiando según el período en que eran construídas, o bien por el lugar geográfico donde decidían establecer cada ciudad. Par-

(3) Paul Westheim, Arte Antiguo de México, pág. 153

tiendo de la tesis de Bullard (Cf. Alberto Ruz, Los Antiguos Mayas) de que durante el período clásico en el Petén, los grandes centros tenían carácter ceremonial y no sólo urbano, aunque las pequeñas aldeas tuvieran su propio centro ceremonial, podemos incursionar en lo que sería la planeación de un centro ceremonial como Tikal. Silvanus Morley da una primera visión de lo que sería, en general, la planeación de una típica ciudad maya:

"Pueden reconocerse dos diferencias importantes: primera, que los centros mayas de población no eran tan 'concentrados (...) sino que, al contrario, estaban dispersos en extensos suburbios, habitados con más desahogo, esparcidos en una serie continua de pequeñas granjas, un tipo de población más parecido a un suburbio que a un centro urbano concentrado; y segunda, que el conjunto de edificios públicos, templos, adoratorios, palacios, pirámides, monasterios, juegos de pelota, observatorios, plataformas para bailes, etcétera, no estaba dispuesto generalmente a lo largo de calles y avenidas, como en nuestras ciudades modernas, sino alrededor de los patios y plazas." (4)

A lo que Gendrop opina:

"Pero si casi todas las ciudades mayas dan la sensación de un trazo muy libre -por no decir anárquico- un análisis más profundizado pone de manifiesto una ingeniosa adaptación a las irregularidades del terreno y una sutil relación de volúmenes y de líneas visuales." (5)

Tikal no es la excepción. Su organización urbana hace que

(4) Silvanus Morley, La Civilización Maya, pág. 346

(5) Paul Gendrop, Op. Cit., pág. 19

sus templos, residencias sacerdotales, centros artesanales, escuelas y casas multihabitacionales formen parte de la ciudad misma; no hay separación, sino disposición anárquica de todos sus elementos.

Selecto por un cosmos sacerdotal, acompañado siempre del estruendoso "silencio" selvático, el centro urbano de Tikal surge imponente, desafiando la altura natural de la maleza, construida soberbiamente en plataformas artificiales para establecer la sapientísima orientación maya como efectiva comunicación latente con el cosmos.

La ciudad de Tikal se caracteriza por tres elementos urbanos predominantes: las calzadas, las plataformas artificiales y los edificios.

Como astutos caminos de laberinto, las calzadas de Tikal tienen la función de conducir, ocultar, perder o enfrentar al caminante. La fórmula de sorprender al llegar a las grandes plazas es casi siempre infalible; cada espacio sacro debe ser resguardado de la simple vista del hombre, sólo unos cuantos iniciados pueden ingresar a él. Las gigantescas cresterías de los templos que rebasan la selva servían de guía a las numerosas comitivas que, desde el altiplano y el resto de la región maya, llegaban a la ciudad. Para tener una idea aproximada de la función de estas cresterías, podemos mencionar el caso del Templo IV (70 m. de altura) desde donde se alcanza a dominar un área visual de 150 km. a la redonda. Es factible que la comunicación no sólo haya sido visual, sino también auditiva, utilizan-

do sus enormes instrumentos musicales y aprovechando la prodigiosa acústica de la región. Gendrop indica que las calzadas de Tikal:

"...siempre rematan visualmente en algún punto de interés y que, a pesar de la dispersión de las construcciones y de su aparente desorden (circunstancias explicables, dadas las condiciones tanto topográficas como ambientales), cada conjunto en sí muestra un arreglo coherente con respecto a su entorno inmediato." (6)

Resulta difícil, en el caso específico de Tikal, dividir ortodoxamente las áreas de que se compone; sin embargo, es posible identificar ciertas estructuras y agruparlas por función común.

Podemos comenzar por la Gran Plaza, limitada por los templos I y II, y también por la Acrópolis Central y la Acrópolis del Norte. De este punto parten, indiscriminadamente, diversas construcciones como el mercado, los "Complejos Gemelos", las canchas, los templos III y IV, así como diversos edificios habitacionales, frecuentemente divididos por enormes barrancas intermedias o "aguadas", formadas lógicamente del alzamiento de las plataformas artificiales, y acondicionadas para captar el agua pluvial mediante un efectivo sistema de escurrimiento y drenaje que aún se puede observar en cada uno de los templos. El material empleado para la erección de los templos fue la piedra caliza, ya que la región es pródiga en canteras de este material. Utilizaban, además, el estuco, la madera y el yeso para las deco

(6) Ibid., pág. 18

raciones interiores y exteriores, así como la argamasa para el relleno de las construcciones. Seguramente, la mayoría de los templos y la gran cantidad de estelas que yacen al pie de sus escalinatas, estaban profusamente decoradas con pinturas de vivos colores.

Con elementos heredados de otras culturas, la edificación de Tikal se gesta desde la fase tardía del preclásico (600 a.C.-200 d.C.), cubriendo el clásico temprano (200-500 d.C.), y culminando, aún misteriosamente, en el clásico tardío (600-900 d.C.) (7)

Como se mencionó con anterioridad, este fenómeno se presenta en Tikal, donde la gran mayoría de las aportaciones estilísticas de la región se dieron en su arquitectura. Coinciden los estudiosos en afirmar que el elemento distintivo de Tikal será el juego de líneas tendientes a la vertical, apoyado siempre por la profusión de la línea ondulada en la ornamentación.

"En contraste con su contemporánea Teotihuacan (donde predomina una tendencia horizontal enfatizada mediante el empleo sistemático del "tablero sobre talud"), vemos cómo los mayas de Tikal, dando muestras de una voluntad formal resueltamente ornamentada en otra dirección, supieron echar mano de una infinidad de recursos muy sutiles para acentuar el sentido vertical de sus templos." (8)

(7) Al respecto, hago referencia a la interesante tesis de Lorenzo Ochoa "Sobrepoblación, deforestación y agricultura, causas y consecuencias en el colapso maya", en base a hipótesis de índole ecológico.

(8) Ibid., pág. 16

De esta manera, las enormes cresterías de los templos se erigen como elementos arquitectónicos determinantes de su verticalidad, creando un sello propio de la ciudad. Recientemente, han aparecido interesantes teorías que tratan de explicar el funcionamiento aproximado de las cresterías mayas, pues tal parece que su tarea no sólo era ornamental, sino también musical: los orificios eran preparados con una tripa de animal que, al paso del viento, producía un continuo canto. Este sistema se ha encontrado también en las pequeñas cámaras sacerdotales de algunos templos, donde, seguramente, funcionaba para uso específico de la meditación. Así como en algunos templos tibetanos las campanas conducen al trance óptimo, posiblemente este sistema sonoro utilizado por los mayas haya servido incluso para la iniciación al sacerdocio. Si se observa con detenimiento, las cámaras tienden siempre al laberinto, o bien son de diferentes tamaños; no queda lejana la idea de que a cada aspirante se le hacía permanecer por varios días en cada una de las cámaras, con un sonido diferente, para comenzar su comunicación integral con el cosmos. Es oportuno recordar que una de las acepciones de la palabra "Tikal", justamente es "ciudad de las mil voces".

La profusión de descubrimientos hace que el ojo contemporáneo siga indagando sobre los sorprendentes conocimientos de los mayas (nótese el reciente hallazgo de la sombra serpentina del equinoccio en el Castillo de Chichén-Itzá), sin embargo Tikal cuenta también entre sus características con los arcos mayas, amplias plazas y pequeños patios, gruesos muros y pirámi

des empinadísimas, casi inaccesibles, funcionales para el uso sacerdotal, no popular.

La ciudad, debido a su extensión territorial como posible cabecera de la región, así como organización urbana, va a recibir también importantes aportaciones del Altiplano mexicano, como lo demuestra la recién descubierta zona denominada "Mundo Perdido", a espaldas de la "Plaza de los 7 templos". Aunque la cultura teotihuacana se había hecho presente en cerámica encontrada en algunos entierros, la zona confirma la teoría de que los teotihuacanos quisieron imponer su cultura, incluso estableciendo un centro ceremonial con sus propias características arquitectónicas. De esta manera, es factible observar en el "Mundo Perdido" diversas edificaciones notables por la hibridación en los estilos maya y teotihuacano, templos con "tablero sobre talud", sostenidos por "arcos" mayas.

Este interesante prisma de estilos, de formas y posibilidades urbanísticas hacen de Tikal no sólo un curioso caso para la arqueología mundial sino también facilita el acceso al sentir artístico-ritual que los mayas desarrollaron en su civilización, manifestando, aún hoy en día en las ruinas, la importancia del culto al espíritu humano a través de las artes.

1.3. Aportaciones culturales.

Dentro de este apartado sería pertinente aclarar algunas consideraciones acerca del pensamiento cultural del pueblo maya para una mejor comprensión del uso y goce que tuvieron de sus manifestaciones artísticas más relevantes.

Parto entonces de la idea que Paul Westheim propone en su obra Arte Antiguo de México sobre el arte colectivo prehispánico. Como indica Alfonso Caso, "la creación no es un don gracioso hecho al hombre por el dios, sino un compromiso que implica la obligación de una adoración continua por parte del hombre".(9) Este hecho sólo se puede cumplir en una comunidad que desarrolló un arte colectivo mágico-religioso, donde la obra de arte fue un medio necesario y vital para el culto.

"Para el hombre prehispánico un mundo sin dioses habría sido un mundo donde no se puede respirar, en que no se puede vivir. La estatua de la deidad es la deidad misma. La imagen le parece más real que la cosa; tiene forma configurada. (...) Al artista le toca crear la imagen de la deidad. No sólo como adorno del templo, no sólo como lujo. Este arte es arte aplicado, es arte ancilar, al servicio de un propósito extra-artístico: el mantenimiento de la comunidad." (10)

El conocimiento científico y artístico siempre estuvo en manos de los sacerdotes, fenómeno paralelo con el medioevo europeo, donde el símbolo no funciona como alegoría sino como men-

(9) Alfonso Caso, La Religión de los Aztecas, citado en Paul Westheim, Op. Cit., pág. 45

(10) Ibid., pp: 52-53

saje de fiel comunicación con lo divino, como lenguaje propio de la complicidad sacerdote-cosmos, indescifrable para el común de los hombres mayas, medievales y actuales, sin significado presente, con funcionalidad eterna.

En particular, los mayas desarrollaron en sus artes visuales un fuerte empleo de líneas ondulantes, horror al vacío que crea un interesante juego perenne con el espacio y que debía ser percibida por seres cultivados e iniciados en su hipersensibilidad. Lo imponente de sus templos subraya y precisa figurativamente la estructura piramidal o de castas que imperaba en su organización social. La permanencia de los sacerdotes en la cúspide de los templos no era gratuita: el pueblo estaba obligado a dirigir su vista hacia arriba en un efecto paralelo, de nuevo, con las catedrales góticas.

Los mayas desarrollaron también un calendario ritual o tzolkín. Este afán por aprehender el movimiento perpetuo de los cuerpos celestes permitió la creación de este registro del tiempo que fue perfeccionado con sus conocimientos matemáticos, permitiendo así la exacta predicción de probables éxitos o funestos augurios. Su función se ampliaba incluso a la moral, el derecho y sus códigos civiles, militares y religiosos. Evidentemente eran los sacerdotes los únicos que podían leerlo, ordenarlo, imponerlo. La ciencia, el arte y la religión se unen en un trinomio acorde, en una interacción constante y precisa pero angustiada por mantener en movimiento al cosmos, del cual son agradecidos y humildes súbditos, conscientes de la prodigiosa mano creadora de sus dioses.

Cabe destacar un elemento iconográfico típicamente maya: su tendencia a representar, preferentemente a los príncipes-sacerdotes. Aunque no se excluye a las divinidades, la figura sacerdotal impera en la mayoría de las imágenes escultóricas y pictóricas. Esto permite suponer la categoría absoluta que esta casta significaba para el pueblo maya, convirtiéndose en decisiva para el destino de toda una civilización:

"El acto ritual celebrado por el sacerdote: he aquí el tema, no el dios mismo, no su divina omnipotencia. Lo principal, lo sustantivo es la celebración del ritual; Dios es grande, sí, pero no menos grande -y absolutamente indispensable, porque dirige la voluntad divina- es el mediador, que aparece ahí, de cuerpo entero, majestuoso e imponente. (...) Dudar de los dioses era al mismo tiempo dudar de los sacerdotes, de su capacidad para dirigir la voluntad de los dioses." (11)

De esta manera, la presencia sacerdotal en toda manifestación artística era consecuencia lógica de su situación en la comunidad, necesidad espiritual de plasmar sus triunfos en las batallas o en la captura de esclavos (véanse las pinturas murales de Bonampak), la celebración de un período gubernamental o su traslado al mundo de los muertos. Podría ser factible la idea de que los sacerdotes eran también los encargados de dirigir tanto los rituales colectivos como los privados, generalmente con la consigna de representar la figura de la deidad homenajuada. No es desconocido el hecho de que en la cultura ma-

(11) Ibid., págs. 245 y 252

ya se realizaron sacrificios humanos, teniendo gran preponderancia el ritual del deshollamiento (representado en el Altiplano por las fiestas en honor a Xipe-Totec), narrada en la tradicional danza maya del arquero flechador o X'Kolom-Ché. En este tipo de ritual, la participación del sacerdote cobra una gran relevancia, ya que el hecho mismo de investirse con la piel del sacrificado permite convertirse en el dios mismo, en este juego escénico de representar sobre la representación para lograr el efecto colectivo de la presencia divina, que habla, que ordena y danza, que convive por un momento con los mortales, desapareciendo y esperando a que el mito se personalice de nuevo, se vuelva al rito. El mito se anima a causa del rito celebrado por el sacerdote, milenariamente preciso, función de vestigios chamánicos, aún vigentes hoy en día, como siguen siendo vigentes y funcionales sus creaciones arquitectónicas. Los sacerdotes mayas, espléndidos diseñadores de grandes urbes, consagraron su técnica para el funcionamiento eterno de sus templos. Los astros continúan obedeciendo las posiciones exactas impuestas para hacer aparecer luces y sombras, para observar cada ciclo natural de la tierra a partir del paso de las estrellas. Si en sus observatorios no coincidían los astros, la predicción podría ser nefasta.

El conocimiento maya ejemplifica claramente la intuición científica del hombre. Los mayas fueron capaces, a base de observaciones milenarias, de lograr lo que el hombre actual no ha podido ni podrá desarrollar: la permanencia de la creación hu-

mana en el espacio y tiempo a través de la eternidad, cómplices de la naturaleza, sin destruirla.

Esta actitud ante el hombre mismo es de primordial importancia para el estudio de cada una de sus manifestaciones artísticas. Sólo resta incluir a las artes escénicas como posibilidad de permanencia, de comunicación ritual que seguramente existieron en los espacios escénicos que aún podemos observar, que aún conservan en sus piedras el contenido fiel de las voces, cantos y movimientos de sus innumerables rituales, todavía fascinantes por enigmáticos.

2. Los Espacios Escénicos.

"El lugar se transmuta de esta suerte en una fuente inagotable de fuerza y de sacralidad que permite al hombre, con la única condición para él de penetrar allí, tomar parte en esa fuerza y comunicarse con esa sacralidad (...): hay siempre un área definida que hace posible la comunión con la sacralidad."

Mircea Eliade.

Diversas noticias han tenido acerca de lo que podemos denominar como espacios escénicos entre los pueblos prehispánicos. Como lo demuestran las diversas referencias efectuadas por los cronistas Fray Diego Durán, Fray Diego de Landa y el propio Sahagún, resulta casi innegable la probable existencia de espacios dedicados exclusivamente para la ejecución de fiestas, rituales e incluso algunas representaciones fársicas. Aún hoy en día, podemos apreciar dichos espacios, generalmente localizables por su óptima situación acústica e isóptica al pie de importantes templos o pirámides que, en forma de plazoletas, obligan la oclusión del área.

"Todo visitante a las zonas arqueológicas mexicanas ha visto, en los grandes recintos ceremoniales al aire libre, plataformas de piedra. Estas estructuras se encuentran al centro de la plaza o, más comúnmente, al pie de una pirámide o templo.(...) Sahagún, al hablar de la misma plataforma, la llama momoztli (Sahagún, 1946, II: 77)." (1)

(1) Fernando Horcasitas, El Teatro Náhuatl, pp. 101-102

Estas plataformas, curiosamente, van a tener casi la misma importancia que los juegos de pelota, presentes en toda ciudad considerable de Mesoamérica.

Cabe llamar la atención en el hecho de que el manejo que los pueblos prehispánicos hicieron de sus espacios no sólo se haya limitado a su aspecto masivo, sino que también existen evidencias de espacios ocultos, sacros e íntimos para uso exclusivo de iniciación y culto de la casta sacerdotal.

Sin embargo, en los trabajos específicos que se han publicado sobre la cultura maya, casi no existe referencia alguna a sus espacios escénicos.

"Aunque existen algunas dudas en cuanto al uso que tenía en la antigüedad la Plataforma de Venus (en Chichén-Itzá), parece existir acuerdo en que la de las Aguilas y los Tigres es una especie de foro. (...) pero, como comenta Tozzer (l. cit.) "There is probably... no more justification for calling this site for theatricals than any other large plaza such as the one which Fuentes y Guzmán calls the Circus Maximus of Copan." (2)

La decisión por centrar el concepto de espacio escénico en Tikal, surge en el momento en que, producto de considerables consultas bibliográficas, casi todos los investigadores coincidían en apuntar la proliferación de plazas que la ciudad contenía, así como los espacios sacerdotales, destinados preferentemente a la celebración de rituales y festividades. Paradójicamente, las referencias a un espacio escénico en concreto eran nu-

(2) René Acuña, Farsas y Representaciones..., pp. 18-19

las, incluso como denominación urbana o arquitectónica. Solamente en el libro Arquitectura Mesoamericana, Paul Gendrop hace especial énfasis en declarar cierto funcionamiento escénico en los "Complejos Gemelos" de Tikal:

"...pero cuya plataforma superior (de los complejos) no muestra restos del templo, por lo cual se supone una función de tipo especial (sacrificios, danzas, rituales, teatro...)." (3)

A partir de este dato, tal vez incierto, inicié el trabajo in situ en la ciudad de Tikal. El contenido del presente capítulo es el compendio de datos de esta fase de la investigación, tratando de describir los diversos hallazgos que, de alguna u otra manera, pueden ser significativos para la comprensión y la localización de las posibles formas teatrales mayas.

(3) Paul Gendrop, Arquitectura Mesoamericana, pág. 112

2.1. Los Complejos Gemelos.

Describiremos, como primer punto de análisis, estas peculiares edificaciones denominadas "complejos gemelos", cuyas características siguen desconcertando a los investigadores por su difícil interpretación funcional y por su exclusividad formal dentro de todo el área maya.

Tomemos como ejemplo el complejo con un grado más avanzado de restauración, encontrándose, lógicamente, el mayor número de elementos de este conjunto urbanístico: el complejo Q. El investigador Norman Johnson realizó una recreación gráfica aproximada de esta plaza, facilitando la posible función del complejo. (lámina 2)

El complejo Q se localiza a 400 m. al Norte de la Gran Plaza, intercomunicados por la calzada Maler. Este tipo de local fue, supuestamente, edificado para conmemorar el término de un katún (período calendárico de 20 años), construido por un importante gobernante hacia el período clásico tardío. El complejo Q consta:

"...de una gran explanada artificial en cuyos extremos poniente y oriente se encuentran dos grandes plataformas piramidales, provistas de cuatro escalinatas, con una hilera de estelas y altares frente a la pirámide que se encuentra al oriente. Hacia el sur se halla un edificio alargado y abovedado, de nueve puertas, y hacia el norte, comunicando con la plaza mediante una extraña puerta en forma de arco

maya, está un recinto en medio del cual aparece una típica pareja estela- altar..." (4)

La explanada mencionada ocupa una superficie total de más de dos hectáreas y se calcula que el conjunto fue realizado hacia el año 771 d. de C.

No deja de sorprender la patente funcionalidad espacial de esta plaza, aún indefinida para los estudiosos de la ciudad; pero es probable que la sospecha ya mencionada de Gendrop sobre su función ceremonial tenga bases suficientes e importantes, incluso comprobadas en el trabajo de campo. Como primer elemento, podemos mencionar el hecho de que este tipo de edificaciones (existen siete en el área central de Tikal) tenga una peculiar coincidencia cronológica en la construcción de cada una de ellas, así como una gran precisión dentro de su orientación cardinal.

Como es característica en toda plaza prehispánica, la acústica del complejo Q es perfecta, idónea para la clara comunicación de instrumentos musicales y voz humana.

Teniendo como punto de referencia el centro de la plazoleta, se dominan los cuatro puntos cardinales a partir de las cuatro edificaciones de que se compone el complejo: la vista contempla los dos edificios sacerdotales al Sur y al Norte, y al Este y Oeste las dos plataformas piramidales. Es factible que estas plataformas hayan desempeñado una función eminentemente escénica, debido a su capacidad visual para que en su cima se desempeñasen diversas actividades rituales (danza, música, ofrendas, etc.), teniendo la posibilidad de ser vistos por una

(4) Paul Gendrop, Arte Prehispánico en Mesoamérica, pág. 98

gran cantidad de espectadores que pudieron haberse diseminado por la amplia explanada cercada por las cuatro edificaciones.

Cabe hacer la aclaración pertinente de que este tipo de espacio escénico bien pudo haber tenido un funcionamiento masivo, o bien, una utilización estrictamente sacerdotal:

"Así como entre las naciones hubo diferencia entre los ilustres y entre los que no lo eran, así en las casas reales y en las de los templos había lugares y aposentos donde aposentaban y reclusían diferentes calidades de personas para que los unos no estuviesen mezclados con los otros ni se igualasen los de buena sangre con los de la baja gente, cosa digna de loar y aún de notar y no de gente tan bruta y tan bárbara como nosotros la queremos hacer pues tuvieron en su infidelidad tanta pulecia y buen gobierno con tanto orden y concierto como gente en el mundo la pudo tener..." (5)

Estas declaraciones fundamentales de Durán nos pueden no sólo describir un aspecto socio-económico de las funciones urbanas de los antiguos mexicanos, sino también nos permiten especificar la función que tenía para los pueblos prehispánicos, es decir, contemplar esta capacidad dual de sus espacios rituales, que aparece incluso en los centros ceremoniales mayas. Aunque la información que Durán recopiló fue obtenida proverbialmente del pueblo náhuatl, debemos recordar que la gran Tenochtitlan fue absorbiendo paulatinamente el pensamiento de cada pueblo conquistado, incluyendo el maya, para lograr, finalmente, esa amalgama de culturas en que se convirtió el imperio azteca.

(5) Fray Diego Durán, Ritos y Fiestas..., pág. 161

Es posible detectar elementos de funcionalidad escénica en el complejo Q, si, por ejemplo, analizamos la ubicación de las plataformas escénicas, establecidas en el nacimiento y ocaso del sol, capaces de contener, de elevar a cierta altura (12 m. aprox.) la figura humana para hablar, bailar, representar o dirigir el proceso del ritual. El edificio Sur tenía una función eminentemente sacerdotal de aposento, provista de nueve puertas, nueve sacerdotes, nueve aperturas significativas para el culto, como número y espacio; nueve, siete, tres y uno, números esotéricos, sagrados, elementos matemáticos, presentes continuamente en un sinfín de ejemplos arquitectónicos de toda la ciudad. Posibles nueve pasos de la purificación del ser hacia el ente iluminado, poseedor del conocimiento universal. En cambio, el edificio Norte contiene sólo un acceso. Encubierto, el edificio contiene una estela representando a un príncipe sacerdote, a cuyos pies se localiza un altar donde se observa a un prisionero atado, sojuzgado y condenado al próximo sacrificio, rodeado de cráneos y huesos que decoran la figura. Espacio intensamente tanático a comparación de su opuesto edificio Sur, donde la armonía visual y espacial se recrea para impartir la acción natural y exacta de la vida.

El conjunto de los cuatro edificios completa un espacio cerrado donde el rito no se limitaba únicamente al sacrificio, como se menciona actualmente en Tikal, sino que necesitó forzosamente de una compleja mecánica para ser efectuado, compuesto probablemente de movimiento y traslado de grupos, bailes,

música e himnos, simultáneos, observación del ritual y posible representación del movimiento cósmico, impecablemente realizado por la presencia exacta del sol, la luna y demás cuerpos celestes. Espacio, luz, sonido, cantos magníficamente controlados por el sacerdote concertador.

Es lógico suponer que la primera teoría sobre el funcionamiento de los complejos gemelos haya sido la de conmemorar un katún debido a la importancia que, como lo ha señalado Landa, ha significado el funcionamiento religioso del calendario maya, mostrando gran variedad de datos para los mayólogos acerca de la vida política, económica y social del pueblo maya. Sin embargo, es factible otorgar a los complejos una función no solamente conmemorativa, en el momento en que se planifica todo un espacio de funcionalidad escénica ineludible. La apreciación de Gendrop parece tener, entonces, bases funcionales ante una explicación desde el punto de vista escénico, aunque no existan vestigios de representación.

Aparentemente, la búsqueda de un espacio escénico maya podría terminar en el encuentro de los complejos gemelos, inclusive a nivel bibliográfico, pero enfrentarse a una ciudad diseñada para jugar indiscriminadamente con el espacio, se procuró, durante el trabajo de campo, descubrir otros espacios, diversos y sorprendentes que reforzaron aún más la idea de la sistemática utilización de ámbitos rituales como elementos necesarios de todo centro ceremonial.

2.2. El Mundo Perdido.

A cien años de distancia, desde la primera exploración científica efectuada por el inglés Alfred Percival Maudslay en 1881 y 1882, Tikal continúa asombrando al investigador contemporáneo en los datos que arrojan sus nuevos y paulatinos descubrimientos. A partir de 1956, el University Museum de la Universidad de Pennsylvania, en colaboración con el gobierno guatemalteco, trabaja intensamente en el denominado "Proyecto Tikal", donde participan científicos norteamericanos, guatemaltecos, europeos y mexicanos, quienes realizan los trabajos de restauración de edificios, clasificación de piezas, renovación del plano de la ciudad, etcétera, y que han hecho posible la actual disposición de Tikal.

En el año de 1981, este equipo decidió restaurar el área situada al oeste de la Plaza de los Siete Templos y que solamente estaba registrada como "Estructuras 5C-54 y 5C-53" (denominación correspondiente al mapa guía de Coe). A partir de esta nueva etapa de trabajo se le denominó comúnmente con el sobrenombre de "Mundo Perdido", ya que, según informantes de la región, hace algunas décadas, un botánico europeo se instaló en esta área para investigar una especie vegetal que sólo ahí se desarrollaba. Otra versión indica que las características de los hallazgos de la zona dieron el nombre.

Efectivamente, mientras se realizaban los trabajos de restauración, los investigadores fueron desentrañando no una plaza más, sino todo un centro ceremonial con elementos independientes al resto de la ciudad: se había descubierto una zona típicamente teotihuacana. Aunque ya existían algunas evidencias (máscaras, vasijas, elementos arquitectónicos) encontradas con anterioridad, como flujo natural de la época, el hecho en sí de desenterrar toda una zona teotihuacana provocó la reestructuración de las teorías que existían sobre las influencias ejercidas entre la cultura maya y la teotihuacana. Según los últimos informes sobre este descubrimiento, parece que toda una tribu emprendió gigantesco peregrinar desde Teotihuacán hasta Tikal (supuesta capital del imperio maya), que estableció un estilo artístico y una posible organización política, aproximadamente durante el período clásico temprano, pues tal parece que existió una pugna por establecer la plaza central de Tikal en este lugar, pero finalmente se estableció a 500 metros al NE, punto final para la construcción definitiva de la gran Plaza, donde actualmente se localiza.

"Algunos centros "teotihuacanoides" podrían haber sido, por ejemplo, verdaderas colonias comerciales-religiosas, semejantes a las creadas por otras civilizaciones en el Viejo Mundo. Estas "colonias" establecidas por las metrópolis (en el área maya) en lugares remotos no implican conquista militar ni dominio del territorio o población circundante, sino más bien lo contrario; es decir, un tipo de

relaciones esencialmente pacífico, interesado primordialmente en el comercio con los nativos y quizá también en el proselitismo religioso." (6)

De esta manera, encontramos un conjunto urbano con un estilo predominantemente teotihuacano, conjugando una curiosa hibridez a partir de la mezcla del tablero sobre talud con el arco maya(lámina 3-A).

El área consta de una gran pirámide principal (5C-54) que predomina majestuosamente sobre las demás, flanqueada por cuatro escalinatas de acceso, con una elevación aproximada de 35 metros, creando, junto con otras estructuras menores, una enorme plaza que repite la constante arquitectónica que Westheim define de la siguiente manera:

"La pirámide precolombina es arquitectura de espacios vacíos.(...) El culto se celebraba al aire libre; las masas se congregaban frente a la pirámide y se ejecutaban sus danzas en el patio o en la plataforma. Espacios vacíos para las ceremonias del culto, para la congregación de los fieles, grandes ejes con el santuario como centro visual y remate." (7)

En lo que podríamos denominar como plaza central del "Mundo Perdido", justo frente a la pirámide 5C-54 (lámina 3-B), se encuentra una pequeña plataforma de tres metros de alzada y una superficie aproximada de 16 m², con cuatro escalinatas de acceso y establecida en un sitio de inmejorable acústica e isóptica (lámina 3-C). El estilo arquitectónico de dicho templete

(6) Alberto Ruz, Los Antiguos Mayas, pág. 140

(7) Paul Westheim, Arte Antiguo de México, pág. 118

coincide ampliamente con el teotihuacano y su similitud con los momoztlis o plataformas (según la denominación ya citada de Fernando Horcasitas), ubicados en Teotihuacan, es innegable.

Podríamos encontrarnos, entonces, ante una segunda posibilidad escénica en la ciudad de Tikal, tal vez lejana a las formas mayas originales, pero que probablemente tuvo alguna validez para la utilización de este sistema escénico en sus propias plazas. Si tomamos en cuenta que esta área fue erigida hacia el siglo VII de nuestra era (período clásico tardío) es posible suponer que hayan sido los teotihuacanos quienes manejaron el concepto de espacio escénico a través de estas plataformas, transmitiendo la idea a los mayas para adaptar, a la vez, su propia interpretación urbana. Recordamos la presencia de este tipo de plataformas en otras ciudades mayas, influidas por el Altiplano, como son las regiones Chenes y Puuc, así como Chichén-Itzá.

En Tikal, esta plataforma surge como caso específico de propuesta cultural teotihuacana, cuando ya la ciudad en sí se encontraba en las últimas fases de construcción y respondía a su natural evolución estilística, respetando zonas como el Mundo Perdido.

De la misma manera que las plataformas escénicas del complejo Q, la plataforma del Mundo Perdido posiblemente tuvo un funcionamiento esencialmente escénico para albergar diversas manifestaciones artístico-rituales como serían los bailes, las

danzas y los diversos actos gladiatorios, tal y como se pueden observar en diferentes imágenes de códices y cerámica, de origen principalmente del Altiplano.

El uso de estas plataformas o momoztlis lo volveremos a encontrar, posteriormente, en la Gran Tenochtitlan, donde confluyeron culturas como la teotihuacana, por medio de la tolteca, la zapoteca y la maya. Pero la cultura azteca las utilizó primordialmente para representar diálogos fársicos para liberar, catárticamente, la condición absoluta que Caso apunta como: "la falta de un ideal constantemente progresivo, que las hiciera concebir la vida como algo diferente a la repetición invariable y minuciosa, de las ceremonias para honrar a los dioses." (8)

(8) Alfonso Caso, El Pueblo del Sol, pág. 124

2.3. El Complejo P.

Dentro del vasto panorama arquitectónico de Tikal, aparecen, como ya mencionamos, las estructuras denominadas "complejos gemelos". El complejo P, incluido dentro del grupo H, se ha destacado desde su descubrimiento por sus elementos escultóricos, dotados de una grandiosa capacidad para representar al cuerpo humano, como lo ejemplifica una de las obras cumbres en su género: el Altar 8.

El grupo H se localiza como punto intermedio entre la gran Plaza y el Templo IV, formando la arista norte de una enorme triangulación, y comunicado por las calzadas Maudslay y Maler, aproximadamente a 900 m. de la gran Plaza y a 800 m. del Templo IV.

"Morley llamaba a todo ese sector "Grupo H" y se le designa con el nombre de "Zona Norte" sobre el mapa de Tikal. Los templos, no excavados, fueron probablemente construidos alrededor de 700 D.C. al juzgar por la clase de mampostería empleada." (9)

Esta zona había sido solamente localizada en los mapas arqueológicos, pero no había recibido ningún trabajo de restauración. A mediados de 1982, un grupo de arqueólogos y restauradores iniciaron la labor, dentro del "Proyecto Tikal"; continuando su tarea hasta la fecha de realización de este trabajo. Por informes directos del guía Willy Cambranes (elemento que

(9) William R. Coe, Tikal, pág. 82

participa permanentemente en los trabajos arqueológicos de Tikal, reuniéndose cada dos meses con el equipo de trabajo para notificar los hallazgos más recientes), parecía que en esta zona se había descubierto un nuevo elemento urbano que los propios investigadores denominaron "la arena".

Aunque el acceso a esta zona está vedado al turismo, ya que se continúan con los trabajos de restauración, afortunadamente no existió impedimento alguno para llevar a cabo nuestro objetivo: observar con detenimiento este inquietante y novedoso elemento urbano.

Efectivamente, al norte del complejo P (lámina 5), cuyas características son similares a sus análogos complejos de la ciudad, incluyendo el Q, se inicia un declive descendente de 45° aproximadamente que coincide con los declives del sinnúmero de plataformas artificiales que construyeron los mayas para homogeneizar los niveles de la ciudad y, a la vez, aprovechar las cañadas obtenidas para aprovecharlas como enormes recolectores acuíferos. Sin embargo los mayas, según excavaciones in situ, aprovecharon el desnivel para construir una gradería o conjunto de peldaños. Estos no tienen función de escalinata, ya que no son parte integral de ningún conjunto o edificio en particular, ni tampoco conducen a otro espacio específico.

Este desnivel o primera gradería tiene una alzada aproximada de 15 a 20 m. , formando parte de un enorme cuadrángulo de 3025 m^2 , es decir, 55 m. por lado, ya que de esta pri-

mera gradería se desprenden dos más, perpendiculares a la primera, de 10 a 7 m. de alzada, y que fueron diseñadas y construidas sin declives naturales como soporte, realizadas al parecer adaptadas a la primera gradería para conformar el cuadrángulo interno. Aunque las excavaciones han sido mínimas, se han descubierto accesos para ingresar a este espacio, localizados en estas graderías paralelas que, como la primera, tampoco están construidas para conducir a otro ámbito arquitectónico: su función específica es dar acomodo a manera de asiento para observar lo que acontece en el interior de este espacio.

Llama la atención una cuarta estructura que completa el cuadrángulo hacia el norte y que, en vez de resolverse como posible gradería, los mayas lo solucionan con dos pequeñas construcciones de 15 m. de largo cada uno, presumiblemente simétricas, unidas a cada una de las graderías este y oeste, dejando un espacio entre los dos templetos de 20 m. Cada una de estas estructuras tiene pequeñas escalinatas de acceso frontal y, según parecen indicar los últimos trabajos de restauración, contenían pequeñas cámaras internas, así como plataformas frontales estrechas (lámina 6). Actualmente la plaza se encuentra cubierta de grandes árboles y maleza; sin embargo, es posible observar e imaginar la configuración total de este espacio que seguramente fue utilizado para fines escénicos de representación ritual, ya que, hasta el momento, no se había tenido noticia patente de un ámbito con características tan peculiares, como se presenta esta "arena" maya.

Nos enfrentamos, entonces, a un espacio escénico que se ubica en una zona de acceso difícil (condición primera para un espacio sacro), al cual se tiene que llegar después de atravesar ciertos conjuntos urbanísticos, aparentemente relevantes en su contexto sacro. Como podría suponerse, este espacio no se localiza a un lado de la calzada de acceso a la zona Norte (Maler), sino completamente oculto al caminante común.

El espacio en sí no contiene elementos de las plazoletas teotihuacanas, ni tampoco rasgos de los complejos gemelos, así como tampoco tiene relación con el juego de pelota, difundido por toda Mesoamérica; no observamos el característico momoztli, existente en la gran mayoría de las plazas prehispánicas. La "arena" está funcionando y seguramente fue diseñada a partir de necesidades propias y particulares de preceptos de la cultura maya: participación masiva de elementos en la "orquesta" o plaza, y utilización de los templetos como plataformas, creando dos planos esenciales de acción.

Existe, por lo tanto, una evidente separación entre espectador y participante/actor, coincidiendo curiosamente con los elementos primitivos que conformaron posteriormente el espacio escénico de los griegos: un espacio central, rodeado por los espectadores y limitado frontalmente por un cuerpo arquitectónico a manera de escenario.

"Del lado abierto (...) se levanta una entidad corpórea, arquitectónica. Con la expresa voluntad de negar el vacío y el horizonte abierto, siempre in-

quietantes para la mente griega, como una afirmación óptica, se yergue un cerramiento material y opaco. Este obstáculo macizo se llamó skene (cabaña, tienda, casa, baldaquín, pabellón..., escena)."

(10)

No se trata de establecer una paridad ingenua entre el teatro griego y el prehispánico; simplemente se trata de llamar la atención hacia esta nueva posibilidad espacial como peculiar hallazgo de los constructores mayas. Falta aún mucho por descubrir y descifrar; con todo, cabe hacer notar que el pueblo maya intuyó los principios elementales del proceso escénico-teatral, tomando en consideración a un público cautivo en una zona específica y el acto en sí en otra zona, una mutua independencia. Resulta ocioso notar que la acústica natural de la piedra caliza con que fue construido el conjunto, permite la transmisión ideal de cualquier sonido emitido. Este hecho permitió a sus constructores la posibilidad de diseñar este espacio de manera cuadrangular, como sentenciaba el estilo geométrico del pueblo maya; es por ello que no fue necesario proceder hacia el diseño circular para aprovechar la onda sonora, tal y como lo ejecutaron los artifices griegos en sus teatros.

Como mencionamos anteriormente se podrían plantear dos planos de acción: presencia de actores al nivel del público, ubicados en la arena, y la utilización de otro nivel, presumiblemente más importante, que se localizaría en factibles plataformas frontales de los templos simétricos del Norte. Debe-

(10) Gastón A. Breyer, Teatro: el ámbito escénico, pág. 31

mos anotar que este sector no se cierra por completo; entre los templetos se permite un pasillo, con posible capacidad funcional dentro del mecanismo escénico.

La capacidad aproximada en las graderías es de 1000 a 1500 espectadores, número que indica la asistencia de cierta casta social, preferentemente sacerdotal o guerrera, teniendo en cuenta que el cálculo aproximado de la población total de la ciudad era de cien mil habitantes.

Podemos hablar de un ámbito inscrito en la transición consecuente en que el espacio ritual se convierte en espacio escénico por una evolución definitiva de la representación del mito, donde es necesario hacer uso de una primera delimitación del espacio cautivo (gradería) y del espacio activo (escenario), aunque exista una participación íntegra y absoluta de ambas partes, para obtener esa entrega mística y pasional que todo teatro ritual de los antiguos pueblos contuvo en sus formas y procedimientos, propiciando la representación del movimiento cósmico y posibles puntos de comunión de la casta sacerdotal.

La presencia de este tipo de elementos para la investigación teatral en el ámbito prehispánico puede ser de importancia considerable, no sólo por sus posibilidades arquitectónicas, sino también por las consecuentes aportaciones que un espacio escénico netamente "teatral" podría provocar. Es factible la presencia de un escenario como lo es la "arena", si tomamos en cuenta la presencia de elementos escénicos tal y co-

mo se utilizaron en el Altiplano, introducidos por el pueblo teotihuacano a Tikal. No es lejana la idea de que los mayas hubieran tomado estos datos del Altiplano para desarrollar su propio espacio escénico.

Existe aún cierta actitud precautoria entre los investigadores hacia el posible establecimiento de hipótesis sobre la existencia o no de un "teatro" maya o prehispánico, en general; sin embargo, si la investigación procurara basarse en elementos latentes como son los edificios que aún se conservan (y que probablemente sean el único dato que perdure en muchos casos) en ciudades como Tikal, el camino para conclusiones más concretas se facilitaría, sin predecir, por supuesto, la exactitud de los datos obtenidos.

En síntesis, la recién descubierta "arena" del complejo P, viene a demostrar que tal vez no exista nada escrito sobre las formas escénicas prehispánicas, esto es, que probablemente algunas hipótesis propuestas hasta ahora necesiten realizar ciertas modificaciones, o bien, ser eliminadas para elaborar otras.

El complejo P viene a ser un claro ejemplo de que no debe desdeñarse el encuentro con las formas escénicas de una cultura a partir de sus espacios, a partir de los escasos elementos que se conservan y aún podemos observar y estudiar, tal y como sucede con las ciudades mayas, muestras de una

civilización aún ignota por su repentina desaparición. No podemos evitar el encuentro con los espacios escénicos, pues como aseverara Louis Jouvet:

"...el ámbito escénico, por un instante, parece brindarnos el secreto del mundo." (11)

(11) Louis Jouvet cit. en Gastón Breyer, Op. Cit., pág. 28

2.4. Otros Espacios Rituales.

La presencia de los espacios anteriormente mencionados para fines específicos de la investigación, no impide la localización de otros posibles espacios escénicos que, por función o dimensiones, requieren de un inciso aparte.

Durante el trabajo de campo, fue posible observar la presencia de espacios que tal vez tuvieron una función específicamente ceremonial, de dimensiones íntimas en comparación con los anteriormente expuestos. Tal es el caso del Patio 2, incluido en el complejo denominado Acrópolis Central (lámina 7).

Este conjunto ocupa el lado sur de la Plaza Mayor y está compuesto por diversas estructuras que fueron construidas por etapas, como el conjunto análogo: la Acrópolis del Norte. La última fase de construcción se compone de seis patios pequeños, rodeados por edificaciones alargadas pero bajas, de uno a tres pisos, conteniendo frecuentemente, en su interior, varios cuartos. Los patios están conectados entre sí por un complicado sistema laberíntico de escaleras y corredores. De esta manera, los patios interiores son "producto de una combinación de diseño y accidente histórico". (12). La mayoría de las edificaciones que observamos actualmente datan aproximadamente del Período Clásico Tardío (550-900 d. C.)

El Patio 2 se localiza como el más alto de todo el conjunto. Según se aprecia, el patio está construido no como di-

(12) William Coe, Op. Cit., pág. 58

seño original, sino como conformación accidental mediante un proceso de adiciones de edificios que lo rodean, progresivamente, al ser construido en diferentes etapas.

El lado sur del Patio 2 se encuentra dominado por la Estructura 5D-65 o "Palacio Maler", como se le conoce actualmente, debido a que ahí se instaló el explorador Teoberto Maler durante su trabajo de exploración en los años de 1895 y 1904.

"La planta baja del Palacio Maler se compone de una serie de cuartos dispuestos en dos hileras paralelas, con piezas adicionales colocadas en ángulo recto en cada extremidad, formando así un plano en "I". Se distingue un friso esculpido encima de los vanos de las (3) puertas que dan sobre el patio." (13)

El palacio tiene un acceso desde el patio por medio de una amplia escalinata. Del lado opuesto, al norte del patio, se encuentran tres estructuras (5D-61, 5D-62 y 5D-63) orientadas al este y al oeste, siendo construidas progresivamente de oriente a occidente. Su función parece ser de índole exclusivamente sacerdotal.

El lado occidental del patio está delimitado por medio de dos edificios completamente diferentes en funcionalidad arquitectónica, pues mientras la Estructura 5D-66 presenta características idóneas a las de un templo, dándole un aspecto peculiar, la estructura 5D-118 viene a ser el último edificio construido de este patio, provisto de una amplia fachada, casi abierta.

(13) Ibid, pág. 59

El lado oriental lo cubre la parte anterior de la estructura 58, perteneciente ya al patio 3.

William Coe plantea una serie de cuestionamientos acerca de la función específica del Patio 2 y sus templos circundantes. Se propone la idea de posible habitación, o bien de ámbitos sacerdotales:

"Existen varias posibilidades funcionales: retiros temporales o residencias periódicas de los sacerdotes, domicilios permanentes de familias gobernantes, o edificios de carácter permanente administrativo, habitados por una clase burocrática de adjudicadores, escribanos y demás empleados. (...) Algunos se han preguntado si estas enormes estructuras eran realmente apropiadas para la vida cotidiana, con su humedad, su oscuridad interior y demás inconvenientes." (14)

No obstante, Coe no repara en el posible funcionamiento del patio en sí. Una somera revisión del espacio, permite descubrir elementos fundamentales para considerar este patio 2 como un espacio de características escénicas: manejo del sonido aprovechando el interior del palacio Maler como concha acústica (lámina 8) (fenómeno repetido en diversas plazas mayas), intimidad espacial creada por la oclusión del horizonte por medio de los templos y finalmente un elemento que, según parece, no se ha tomado en consideración, detectado en la amplia escalinata del Palacio Maler. La escalinata en sí contiene características poco comunes a sus análogas de toda la ciudad, pues sus

(14) Ibid., pág. 62

peldaños tienen los bordes cuidadosamente redondeados, no en el común ángulo recto; además de que las dimensiones de los peldaños no corresponden al paso de un pié, sino que presentan mayor anchura. Pero existe otro elemento: entre borde y peldaño se conserva todavía lo que podría ser un descansabrazo de piedra, lográndose así lo que sería el diseño de un asiento en la escalinata (lámina 9). Este elemento convierte la escalinata en tribuna o gradería para espectadores que probablemente asistían a ciertas actividades sacerdotales efectuadas en este espacio hermético. El Patio 2 viene a confirmar la existencia de dos espacios específicos: uno colectivo y el otro privado; uno apegado al rito diario de la supervivencia de la polis y el otro produciendo el rito de íntima comunicación con los dioses.

* * * * *

En la Plaza Mayor, en el "centro del mundo", como denomina Mircea Eliade a toda concentración y estructuración formal del espacio sacro, se localiza un ámbito constante en toda ciudad mesoamericana: el juego de pelota.

Ubicado probablemente al mismo nivel de la escritura, la numeración y el calendario ritual, el juego de pelota desempeñó un papel fundamental dentro de la vida social y religiosa de las culturas mesoamericanas. Aparte de su posible función meramente lúdica, el juego de pelota ha sido frecuentemente in-

vestigado para ofrecer datos y teorías como la de Seler, quien explica su significado mitológico como símbolo de aniquilamiento y resurrección de la luna:

"La luna que alternativamente sucumbe, es decir, desaparece como luna nueva, y triunfa, es decir, se vuelve luna llena. (...) El movimiento de la pelota es el camino que recorre el sol desde la mitad clara (del cielo) hasta la mitad oscura (de la tierra) y viceversa. El hueco del anillo por el cual el jugador debe pasar la pelota simboliza la apertura de la tierra en que el sol desaparece al ponerse." (15)

Existe, no obstante, una aportación más reciente a la anterior, propuesta por Merino Lanzilotti, quien contempla el juego de pelota como una compleja representación escénico-ritual del mito de Quetzalcóatl:

"El simbolismo astronómico de este mito se realiza plenamente en el ritual del juego de pelota, que consistía en que un jugador hiciera pasar a golpes de brazos y muslos una bola de hule a través del hueco de un disco de piedra colocado a gran altura; uno sobre cada uno de los dos muros paralelos que limitan las canchas de juego (...). Si el disco simboliza el sol; la hoz del brazo del jugador representa a la

(15) Paul Westheim, Op. Cit., pág. 17-18

luna; la cancha rectangular, a la tierra; y la pelota, a Venus: la lucha cósmica está conjurada." (16)

Coincidiendo con los rituales de diversas culturas, el juego de pelota mesoamericano viene a cubrir esta necesidad inherente al ser humano de explicar, simbólicamente, los procesos naturales que le rodean, incluyendo en este proceso los sistemas numéricos y astronómicos que actuaban íntimamente con la religión:

"Los equipos contendientes (del juego de pelota, estaban) siempre en número simbólico: tal vez doce para sumar trece con el dios, período del año lunar y suma de los niveles celestes, que multiplicada por cuatro, que es un número relativo a los puntos cardinales, a las estaciones, a los elementos básicos nahuatl, y a los cuatro soles cosmogónicos, nos da cincuenta y dos, que representa el siglo que los nahuatl conmemoraban con la ceremonia del fuego nuevo y la extinción del viejo." (17)

Aunque el origen de este espacio ritual se remonte a los primeros vestigios de la cultura olmeca, es probable que el pequeño juego de pelota de Tikal (tal vez el más pequeño que se conozca) haya sido construido durante el período Clási

(16) Ignacio Merino Lanzilotti, "Historia del Teatro...", pág. III

(17) Ibidem.

co Tardío.

Situado en el sur del Templo I y registrado como Estructura 5D-74, el juego de pelota consta de dos construcciones paralelas, provisto de un patio intermedio angosto. Su longitud es de 10 m. y tiene 5 m. de ancho (lámina 10).

Una escalera estrecha conducía al espectador a la parte superior de cada lado de la cancha. Desafortunadamente, no se encontraron vestigios de los anillos de piedra ni de los marcadores. Esto no impide admirar su clásico diseño en forma de "I". Existe localizado otro juego de pelota de formato triple, a un lado de la plaza de los Siete Templos, pero aún no han sido restaurados como el que se encuentra en la Plaza Mayor.

La presencia del juego de pelota no viene a ser una sorpresa en una ciudad maya, máxime si tomamos en cuenta que la gran mayoría de los centros ceremoniales descubiertos en el área generalmente contienen este tipo de edificación, cada uno con elementos estilísticos correspondientes al período en que fueron construidos, sin demeritar su forma común, apta para el desarrollo del juego, juego de presencias cósmicas en su constante lucha natural, juego de purificaciones donde el hombre/jugador "contribuye al movimiento eterno de los astros." (18)

* * * * *

(18) Ibid., pág. IV

Finalmente, cabe hacer mención de ciertos espacios que, aunque contengan una obviedad espacial, no impide su posible análisis como sitio escénico.

Tal sería el caso de las grandes plazas donde seguramente se desarrollaban los ritos colectivos, con una función diversa a lo ya descrito. De tal manera, la Gran Plaza de Tikal contiene elementos necesarios para propiciar el manejo de enormes masas que fungían no como espectadores, sino como participantes activos, dirigidos certeramente por la casta sacerdotal, responsable absoluta del movimiento y celebración del ritual.

De la misma manera que las principales ciudades mesoamericanas, la gran plaza de Tikal se sitúa como centro motor de la planeación urbana total, como eje orientador para la construcción de calzadas que permitían el ingreso del exterior a todo caminante, procesión o muchedumbre. Cabe resaltar también la orientación cardinal y astronómica, puesto que la edificación de los Templos I y II obedecen a las necesidades de observación de los cuerpos celestes, dato constante en toda ciudad maya.

La plaza cubre una extensión aproximada de una hectárea, teniendo como marco, al este, el Templo I; al oeste, el Templo II; al norte, la Acrópolis del Norte y al sur, la Acrópolis Central.

A diferencia de otras plazas de la misma ciudad, la Gran Plaza funciona no sólo como espacio ritual, sino como centro lógico de reunión política, debido a la presencia en el sur de la Acrópolis Central, que, como ya habíamos mencionado, existen varias hipótesis de que esta zona haya sido destinada a la habitación cortesana o sacerdotal. La presencia de la Acrópolis del Norte refuerza el carácter político-religioso de la Gran Plaza, ya que el conjunto está formado por templos dedicados a la preservación del culto, así como la realización de actos funerarios dentro de ellos. La Plaza tiene la capacidad de concentrar al resto de la ciudad en su ubicación y orientación; los templos externos a la plaza dirigen su frente a ella, provocando el habitual magnetismo de todo centro ceremonial, acatando las leyes naturales del egocentro, del punto de partida de donde se origina el resto, el punto de expansión del universo como explicación intuitiva, pues, como expresa Eliade:

"La cosmogonía es el modelo tipo de todas las construcciones. Cada ciudad, cada casa nueva que se construye imitan una vez más y en cierto sentido repiten la creación del mundo. En efecto, toda ciudad, toda habitación se encuenen

tran en el "centro del universo", y por ello la construcción sólo fue posible mediante la abolición del espacio y del tiempo profanos y la instauración del espacio y del tiempo sagrados (cf. Le mythe de l' éternel retour)."
(19)

El mismo Eliade resume, en tres puntos fundamentales, el simbolismo del "centro" y sus implicaciones cosmológicas para una mayor comprensión de lo que, para los pueblos antiguos, incluyendo el maya, significó el diseño y edificación de las grandes plazas:

" 1o) en el centro del mundo se encuentra la "montaña sagrada", allí es donde se encuentran el cielo y la tierra; 2o) todo templo o palacio y, por extensión, toda ciudad sagrada y toda residencia real son asimilados a una "montaña sagrada" y promovidos así cada uno de ellos a la categoría de "centro"; 3o) a su vez, el templo o la ciudad sagrada, puesto que son el lugar por donde pasa el axis mundi, son considerados como el punto de unión entre cielo tierra e infierno." (20)

(19) Mircea Eliade, Tratado de la Historia de las Religiones, pág. 339

(20) Ibid., pág. 335

3. Elementos de Apoyo para el funcionamiento de los Espacios Escénicos.

El presente capítulo trata de abarcar los diversos elementos que pudieran considerarse como apoyos fundamentales y funcionales de los espacios escénicos en Tikal, es decir, un conjunto de datos enumerados que participen como sustentación teórica al trabajo práctico, para redondear, afianzar y completar la presencia de los espacios escénicos como formas culturales mayas, localizadas y establecidas.

El propósito consiste en revisar, inicialmente, los escasos, pero fundamentales textos "dramáticos" que se han encontrado en el área; presentando, además, diversas hipótesis que sobre el tema han surgido, propiciando un marco de referencia más amplio para su estudio especializado. Posteriormente, anotaremos las manifestaciones escultórico-pictóricas, referentes a elementos eminentemente escénicos que existen en el extenso panorama del arte maya. Finalmente, se harán notar los posibles manejos de los espacios escénicos, referidos a las constantes sugerencias de diversos actos culturales en nuestro país.

Más que una fundamentación teórica, el presente capítulo trata de reflexionar y revisar los diferentes caminos que la investigación ha emprendido en el panorama artístico maya, obligando así el rigor de futuras incursiones en el tema para encontrar, lo más pronto posible, las fuentes originales de nuestras raíces artísticas, aún latentes, que indiquen en su supervivencia no un acto heroico, sino un hecho más que demuestra la inmensa capacidad artística de los pueblos mesoamericanos.

3.1. Textos Dramáticos Mayas.

"El mito, en la mente amerindia, no es una forma de llenar los tiempos desconocidos, obedeciendo a la necesidad de saciar toda laguna que pueda existir en el conocimiento de su linaje que los hombres individuales y los pueblos tienen -como ocurre en las grandes culturas antiguas mediterráneas o del oriente próximo o medio-, sino que es la expresión del yo-mismo, es decir, la aceptación y la conciencia de que la Vida que se posee (...) estaba desde siempre integrada en el movimiento del ritmo del cosmos." (1)

La cita anterior nos introduce en una discusión que emparenta con el presente inciso: las manifestaciones religiosas, filosóficas y artísticas prehispánicas, analizadas desde el punto de vista occidental. La aparición del tema acude en el momento en que se podría incurrir en el error de encasillar o identificar las formas literarias de los mayas en los preceptos aristotélicos establecidos e instituidos en Occidente.

José Vila afirma que no debemos mostrar una actitud reprobatoria al analizar los textos mayas sin encontrar coinc-

(1) José Vila Selma, La Mentalidad Maya, pág. 35

cidencias con los cánones clásicos de la literatura pues:

"no estamos estudiando obras inspiradas en los preceptos de la Poética de Aristóteles. (...) Si algún punto de partida para esta comprensión en profundidad de lo amerindio es falso no puede ser sino esta dicotomía de los textos según nuestros géneros literarios." (2)

De esta aseveración parto para hacer una somera enumeración de textos mayas que por su material pudieran considerarse no como literatura dramática, sino expresión de conflictos naturales de ser representados en un espacio escénico, recopilación de rituales que perduraron gracias a la tradición oral, y a pesar del gigantesco embate cultural de la conquista.

Cabría la posibilidad de analizar este material tratando de adecuarlo a los términos "orientales", pero esta posibilidad nos alejaría de nuevo de las fuentes propias de la cultura maya; todavía es tiempo de otorgarle capacidad y evolución independiente, aunque su desarrollo se efectuara a la par de las diversas culturas orientales y occidentales de la antigüedad.

Como primer elemento de revisión, comenzaremos con el texto dramático fundamental de los mayas: el Rabinal Achí, con valor único en Mesoamérica. Recordemos que, durante la

(2) José Vila Selma, Op. Cit., pág. 24

conquista, los misioneros presenciaron los diálogos de las "farsas y representaciones" tanto mayas como nahuas, pero sus preceptos religiosos impidieron su recopilación exacta. No fue sino hasta el año de 1850 cuando se inicia la recopilación y la traducción, por parte del abate francés Carlos Esteban Brasseur en la región Quiché de Guatemala, de una representación que año tras año se venía efectuando en la ciudad de Rabinal, consistente en un diálogo entre el Varón de Rabinal y el Varón de los Queché, texto presumiblemente intacto desde su elaboración ritual en el período clásico maya.

La aparición de este texto confirmó la presencia de un sistema teatral, aunado a la aparición de textos epopéyicos y religiosos como los diversos libros del Chilam-Balam y el Popol-Vuh.

" (El Popol-Vuh) Se remonta al siglo VII, por lo cual, junto con el Chilam Balam, es el testimonio más antiguo con que se cuenta en Mesoamérica. (...) Fue el italiano Pablo Félix Cabrera, quien vivía en Guatemala en el siglo XVIII, el primero en dar noticia del manuscrito en su estudio Teatro Cristiano Americano." (3)

(3) "Popol Vuh" en Enciclopedia de México, Tomo 10, pág. 791

Antonio Mediz Bolio nos indica la posible vía que estos textos debieron haber realizado para su conservación hasta el momento de su recopilación:

"Sin duda alguna, los textos del Chumayel, más o menos adulterados, provienen directamente de antiguos cantos o relaciones poemáticas que de padres a hijos fueron bajando, repetidos de memoria, hasta los días de la dominación española, al principio del cual algunos indios (probablemente sacerdotes) que aprendieron a escribir con los caracteres europeos consignaron sigilosamente por escrito tales relaciones con objeto de que no se perdieran en definitiva." (4)

Tanto los textos religiosos antes citados, como el propio Rabinal-Achí, indican una fuerte actividad entre los mayas por preservar su historia, leyendas mitológicas y preceptos religioso-políticos en un sistema textual que se recitaba, cantaba, danzaba o representaba, o, tal vez, se haya logrado lo que el pueblo náhuatl denominó "flor y canto", organización de la expresión poética, ampliamente estudiada por Angel Ma. Garibay y Miguel León-Portilla en sus trabajos especializados sobre el tema. Sin embargo, René Acuña insiste y apunta la gran posibilidad que estos textos tenían como material escénico:

(4) Antonio Mediz Bolio, introducción al Libro de Chilam..., pág. XI y XII

"...el interesado en los baldzamil y en otros juegos escénicos de los mayas podrá encontrar en el Popol Vuh una especie de repositorio de sus cantares y antiguos temas dramáticos.(...) Cada episodio...tiene todas las trazas de haber sido en la antigüedad un juego ritual escénico relacionado, ya con el sol, ya con la tierra. (...) Hasta los relatos de las Cuatro Creaciones... y el del Diluvio proceden probablemente, y fueron objeto, de cantares y representaciones."

(5)

El Rabinal Achí pone de manifiesto que la mentalidad maya hacia la organización del ritual había rebasado el carácter adoratorio, logrando desarrollar no sólo la conducción de un diálogo, sino que también supieron aplicar a sus representaciones rituales símbolos de carácter sacro-numéricos:

"Su verdadero valor reside, sin duda, en la relación numérica y en su exacto cómputo del tiempo en dieciocho veintenas que suman trescientos sesenta días que, con la cuenta de los cinco días aciagos, constituyen el año solar..."

(6)

(5) René Acuña, Farsas y Representaciones..., pág. 22

(6) Ignacio Merino Lanzilotti, "Historia del Teatro...", págs. VII y VIII

Merino Lanzilotti propone una interesante interpretación de este texto, agregando además que:

"...el espectáculo habla por sí solo, independientemente de la técnica narrativa y de la exposición retrospectiva de las acciones que desencadenan el desorden y propician la muerte del Varón de los Queché, alegoría de Venus y verdadero protagonista de la historia, que es sacrificado en la piedra solar." (7)

La importancia del Rabinal ya no va a residir en su valor romántico como único ejemplo del teatro prehispánico, sino en sus elementos rituales, así como los datos de índole literario, dramático, mitológico y fonético que la obra contiene. La presencia de este texto hace posible ubicarla en un espacio escénico, establecido por la gama de movimientos, traslados y mecanismos que el mismo diálogo propone. La relación del Rabinal Achí con su espacio escénico pertenecería a otro estudio más preciso sobre el tema, sin desdeñar esta misma relación en el resto de los textos mayas.

A la par del Rabinal Achí, podemos mencionar otros textos, como son las farsas que Diego de Landa incluye en sus relaciones sobre Yucatán. Estas farsas fueron estudiadas por Acuña, tomando en cuenta los valores fonéticos de

(7) Ignacio Merino, Op. Cit., pág. VIII

las palabras relacionadas con términos teatrales ("el estudio del teatro ceremonial de los mayas es una especie de arqueología verbal" (8)) y que ha dividido en tres tipos fundamentales de representaciones: okot, baldzamil y ez yah.

"El contexto semántico de los okot parece indicar que estos bailes o ritos escénicos tenían un carácter penitencial y decididamente suplicatorio; (...) Por su parte, los baldzamil,... tenían un tono más popular, decididamente vulgar a veces, caracterizándose por el lenguaje retozón e informal de los bufones rituales, llamados chic, y por sus meneos, muecas y amagos, a menudo bastante obscenos. (...) Ez yah eran unos "juegos de pasa pasa" o escamoteo, y que el tal nombre significaba "encantar, enhechizar, y hazer juegos de mazmorral (ilusionismo) o de pasa pasa, y embaír, y los tales juegos y embaymientos" (Motul 342)." (9)

Según este estudio, las farsas tuvieron un carácter puramente lúdico-ritual, de tipo irónico-imitativo. El trabajo de Acuña pretende, justamente, ampliar la primera lectura de Landa sobre estas representaciones de los mayas.

Para concluir este inciso, mencionaremos la gran diversidad que existe de leyendas populares y festividades como posibilidades dramático-textuales, referidas generalmente

(8) René Acuña, Op. Cit., pág. 13

(9) Ibid., págs. 19, 21 y 23

al vasto panorama religioso que el maya manejaba. Afortunadamente, estas leyendas se han preservado a través del tiempo y hasta nuestros días, interpretadas popularmente y resistiendo incluso las naturales deformaciones culturales del mestizaje. Entre estas leyendas podemos localizar aún las mágicas narraciones sobre el origen telúrico del lago de Aztitlán, textos acerca del origen lacandón, bailes de la conquista y el baile del venado, recopilados en el interesante estudio de José Vila Selma antes referido.

Tanto las farsas como las leyendas contienen en su estructura narrativa ciertas posibilidades de movimiento escénico y, por tanto, de un espacio determinado. Este proceso (texto--->espacio escénico) ha sido ligeramente sugerido en diversas investigaciones, sin embargo el estudio pondera el aspecto literario, sin posibilidad de alguna conclusión sobre el manejo del espacio y su relación con la estructura literaria. El análisis literario no ha tenido bases lo suficientemente sólidas como para esclarecer la existencia de manifestaciones escénicas mayas, perdiéndose casi siempre en tratar de comparar las mínimas conclusiones existentes con el arte dramático occidental.

3.2. Representaciones escultórico-pictóricas de elementos escénicos en la cultura maya.

La iconografía humana ha sido instrumento básico para el estudio de diversas materias sobre las culturas del mundo. El investigador recurre frecuentemente a ella para tener un punto de referencia específico, o bien, para registrar la natural evolución de la representación que el hombre ha realizado sobre su propia figura. La iconografía es un dato efectivo para conocer costumbres, indumentaria y ritos religiosos que existían en cada cultura; evidencia concreta sin rasgos de posibilidad, pues nos enfrentamos a la fuente directa realizada por la mano artífice, por el ojo testigo y creativo que plasmó en la obra su realidad circundante.

Por esta capacidad concreta de la iconografía humana, resulta pertinente tomarla como instrumento fiel de investigación, máxime en un trabajo donde los datos se encuentran en un proceso incipiente de clasificación, como es el caso de la cultura maya, tomando en cuenta que los pri-

meros trabajos científicos de la arqueología mesoamericana se iniciaron apenas a mediados del siglo XIX.

Así como existen evidencias de tipo textual que refuerzan la utilización de elementos escénicos en el pueblo maya, así también existen diversas representaciones tanto pictóricas como escultóricas que nos permiten observar una gran variedad de disfraces, decoraciones, maquillajes, máscaras y actitudes corporales que denotan ampliamente su origen escénico. Si recordamos que los únicos vestigios de la cultura maya se encuentran en sus esculturas, pinturas en vasijas y murales y sus complejos urbanos, podríamos rescatar de estos elementos los únicos vestigios escénicos para investigar incluso su funcionamiento práctico en un espacio de este tipo.

Mencionaremos tres focos fundamentales, pródigos en material iconográfico referente a elementos escénicos dentro de la zona maya: Tikal, Isla de Jaina y Bonampak. La tendencia predominante de la iconografía maya es su actitud hierática, de vigoroso ritmo, aunque existan representaciones que se antojan más interesantes por la fuerte sugerencia escénica de sus formas.

En Tikal, por ejemplo, encontramos que existe una constante en las escenas de casi todas las vasijas pintadas encontradas: distribución axial de los personajes que permite

una distribución libre de los elementos en la escena. Aquí se encontró, por cierto, el famoso bailarín de jade, cuya acción impresa determina la maestría de la pieza. Otra constante la encontramos en la rica variedad de mascarería, influencia directa de la cultura teotihuacana, pero interpretada con el rictus común de la maya, fluctuando entre el gesto de actitud cósmico-divina, hasta las inevitables y sonrientes mascari-llas infantiles.

"La máscara es parte del ritual y está íntimamente ligada con el culto de los muertos; tiene un significado mágico religioso. Al ponerse la máscara, el hombre no sólo se transforma en el ser representado por ella, sino que a él pasan también todas sus cualidades físicas y mágicas. (...) El disfraz opera una transformación mágica: el animal doméstico, común y corriente, se vuelve un ser dotado de fuerzas divinas. (...) Tal infiltrarse un ser en otro no tiene nada de extraño dentro de un mundo en que lo real no es el fenómeno corpóreo, sino los espíritus que moran en él. (...) Cuando muere lo corpóreo, debe permanecer eternamente la imagen de la persona, no en forma de retrato, no como representación realista, sino como una imagen-concepto. (...) La máscara es el otro yo. (...) La máscara es la expresión de su esencia suprareal." (10)

(10) Paul Westheim, Arte Antiguo de México, págs. 121-124

Un segundo centro iconográfico escénico se localiza en la isla de Jaina, donde se encontró un importante cementerio maya, descubriéndose una gran cantidad de figurillas correspondientes al período clásico (300-900 d.C.)

"...estas estatuillas constituyen un documento muy valioso sobre la vida de personajes de la época: sacerdotes o caudillos en actitud llena de dignidad y de suficiencia, sacerdotisas, guerreros, mercaderes, jugadores de pelota, actores, bailarines, músicos (...), personajes grotescos..." (11)

Diversos compendios sobre el arte maya compilan en sus páginas las sorprendentes figurillas, ejemplo de la maestría manual de los artistas mayas y que se diferencian perfectamente entre una y otra actividad representada (lámina 11). Así encontramos un actor, ataviado con capa, en actitud eminentemente gestual, donde se puede observar su capacidad para comunicarse con una multitud (lámina 12). Este gesto es completamente diferente al que adquieren las figurillas que representan bailarines o músicos. Al respecto, me remito a la obra fundamental de Samuel Martí, Canto, Danza y Música Pre-cortesiana, donde dedica en dos capítulos, la tarea de análisis y recopilación iconográfica del teatro, danzas y atavíos mayas como referencia indispensable.

(11) Paul Gendrop, Arte Prehispánico..., pág. 120

Como tercer y último centro iconográfico, mencionaremos la presencia pictórica de Bonampak, cuyos frescos no sólo proporcionan datos de gran valor documental, sino que nos ofrecen representaciones plásticas, útiles para el estudio de la música, danzas, indumentaria y rituales de los mayas.

"Las ruinas de Bonampak eran desconocidas para el mundo arqueológico antes de ser descubiertas por el fotógrafo G.G. Healy (1946) y el explorador Carlos Frey. (...) El centro religioso de Bonampak se compone de once edificios y una plaza central en la que se hallaron varios altares decorados y estelas con fechas. Se cree que Bonampak data del año 540, y los murales del 800."
(12)

Destacan los fantásticos disfraces y máscaras zoomorfas que se suceden en la escena de los músicos y danzantes, así como los interesantes atavíos sacerdotales, sobrios diseños que no demeritan junto a los trajes de los danzantes (lámina 13).

De los murales, como de otras fuentes, se han iniciado importantes reconstrucciones de instrumentos musicales mayas. Tal es el caso del señor Carlos Asturias, en la ciudad de Guatemala, quien, recientemente, logró la reconstrucción de las trompetas que aparecen en los murales de Bonampak, así como una marimba maya, representada en la prose-

(12) "Bonampak" en Op. Cit., Tomo 2, pág. 278

sión de músicos del vaso de Ratinlinxul (Museo de la Universidad de Pensilvania, Filadelfia U.S.A. clasificado según el catálogo de dicho museo con el número N.A. 11701), llegando hasta la ejecución de los mismos y demostrando la variedad y sonoridad de los instrumentos musicales que los mayas utilizaron. Cabe preguntar: ¿No podría ser también éste un método eficaz para comprobar el funcionamiento de los atavíos y la mascarería dentro de su espacio escénico?

Existe otra veta iconográfica idónea para el estudio de las formas escénicas: las imágenes realizadas en la vasta gama de estelas y altares mayas. Esta manifestación escultórica, presente en toda el área maya, ha permitido al investigador deducir ciertas actividades de índole político, religioso y militar; no obstante, no se ha destacado la posibilidad escénica de cada estampa: la disposición de sus personajes y su relación con los demás, sus atavíos y algunos fondos de posibilidad escenográfica (cf. "Dintel 3" de Piedras Negras, donde se representa una reunión de consejo) (lámina 14).

3.3. Manejo y Vigencia de los Espacios Escénicos.

En la enumeración realizada de los diversos espacios escénicos localizados en Tikal, hicimos referencia hacia el funcionamiento que proverbialmente debieron haber tenido cada uno de ellos. Un estudio más detenido de su conformación aportará no sólo la distribución de sus partes elementales, sino también la relación que estas partes tenían con los espectadores o con los participantes de cada espacio, aunado a los elementos textuales e iconográficos que se refirieran a su estructura interna.

Este conjunto de información procura la observación de los inmensos vestigios arqueológicos que continuamente se acrecentan, para proceder a la aplicación de hipótesis que muy factiblemente se conserven en investigaciones bibliográficas. Pero la investigación puede completarse y verse enriquecida en el momento en que se tome en consideración un fenómeno necesario de análisis: la posible vigencia del manejo escénico que pudieran tener algunas manifestaciones artísticas de procedencia indígena, aún presentes en diversas regiones del antiguo mapa mesoamericano.

El fenómeno de supervivencia de expresiones prehispánicas subsiste a pesar de la conquista y de 450 años de mestizaje, y continúa creando diversas hipótesis de índole antropológico y sociológico, con la posibilidad de rescatar ciertos conceptos del pensamiento expresivo de la mente prehispánica, sin pretensión alguna de adquirir en ellos una pureza original y absoluta.

Una expresión que particularmente perduró hasta nuestros días es la música y la danza, pagamente ocultas en la vasta tradición religiosa cristiana, practicadas por los grupos indígenas. Los investigadores del tema apuntan el paralelo existente entre la supervivencia de las formas con la gran variedad de instrumentos musicales que manejaron los pueblos prehispánicos, determinando la importancia intrínseca de la música.

"No puede haber duda de que la música precortesiana alcanzó una etapa de desarrollo comparable, y tal vez superior, a la de otras culturas contemporáneas de origen europeo, asiático y sudamericano." (13)

Esto permitió un mestizaje musical sin desligarse de las formas originales, logrando la supervivencia de la música y de las danzas rituales, hábilmente acopladas e integra-

(13) Samuel Martí, Instrumentos Musicales Precortesianos, pág.

gradas a las tradicionales festividades cristianas.

"En este papel de subordinados al nuevo dios, los bailes y farsas que no sufrieron transformaciones profundas impuestas por la nueva cultura, se fueron quedando en nuevas reminiscencias de las costumbres antiguas y en meros apéndices de las nuevas festividades." (14)

Los grupos indígenas preservaron la ancestral costumbre de transmitir sus tradiciones de generación en generación dentro de sus apartadas comunidades, bajo la severa vigilancia clerical. Las tradiciones perduran sin traicionar el original objetivo ceremonial.

"El indígena no canta o baila para exhibir su destreza o sus conocimientos, ni tampoco trata de entretener o adular al espectador. El indígena canta y baila para honrar y propiciar a sus dioses ancestrales. Su música es la expresión de su fé, y de sus esperanzas y temores en sus deidades, ya sean éstas paganas o cristianas." (15)

Actualmente persisten danzas rituales que dejan entrever ciertas manifestaciones prehispánicas, como son: la danza del volador o voladores de Papantla, juego de los Hu

(14) René Acuña, Op. Cit., pág. 12

(15) Samuel Martí, Op. Cit., pág. 15

huas, danza del venado, los concheros, danza de los viejitos, así como las danzas del Rabinal de los quichés guatemaltecos, por mencionar solo algunas muestras del amplio panorama de las danzas autóctonas. Aparte de profundos estudios referidos a estas danzas (cf. capítulo denominado "Supervivencia de danzas" en Canto, Danza y Música..., de Samuel Martí) es obligada la mención de la utilización requerida de cada danza dentro de un espacio determinado. Dentro de su coreografía es posible detectar ciertos desplazamientos que figuran como símbolos a manera de lenguajes espaciales, donde acuden frecuentemente signos de índole astronómico, sin discriminar la presencia de actos cotidianos de la comunidad. En las danzas prevalece la ancestral comunicación sacra, demostrándose no como una curiosa actividad artística, sino como fuerza creadora capaz de sobrevivir a su actual circunstancia occidental.

La supervivencia se manifiesta, por ejemplo, en una semana santa en la sierra michoacana: viernes; día de rito en el pueblo, ritual de iniciación en niñas y niños vestidos de angelitos y simones que acompañan la figura ensangrentada de Cristo. Tienen que ir a sus pies, llorando y gimiendo al compás de las letanías populares, de estación en estación, de casa en casa. La comunicación a través de la sangre, de la vital, de la cíclica, no de la dolorosa y cristiana sangre.

La vigencia espeluzna, indica que el tiempo y el rito original se niega a destruirse, que tiene aún suficientes armas para defenderse del continuo ataque de la cultura plástica. La muerte de Cristo coincide con el dulce y amable cántico purépecha de la iglesia abandonada, obligadamente sin imágenes, que implora el agua aprovechando la fecha, pidiendo directamente al cosmos. La imagen tapada se convierte en el dios o la diosa; son las mujeres y su voz las que animan esta imagen. Las mujeres limpian y purifican el espacio de dolor para regocijo de la imagen agonizante que, paradójicamente, escucha a su paso "Dios nunca muere", "Cuando escuches este vals". La muerte es el cierre del ciclo perenne de la vida que resurgirá en la lluvia...cuando llegue. Espacio manejado paganamente ante la impotente censura de la liturgia cristiana.

4. Del Espacio Vacío al Espacio Original.

"El teatro contemporáneo no solamente presenta este mal síntoma que significa el retorno a la infancia o a la adolescencia, el recuerdo de un crecimiento al que se ha preguntado demasiado qué era y qué será pero hay algo peor para ese anciano solemne que hace mucho abandonó su madurez: la idiotez y la locura lo acechan. Desde 1950 ha encontrado en la demencia y se encamina hacia la muerte." (1)

El siglo XX ha significado para el teatro la toma de conciencia formal, delimitado en el angustioso y doloroso proceso que para la mente occidental significaron la presencia de los "ismos". Los grandes teóricos del teatro contemporáneo se dedicaron a desarrollar una labor de saneamiento, ante la inminente decadencia de los valores propios, comenzando a frecuentar de preferencia toda manifestación "primitiva" para obtener de ella la liberación de la condición formal que el teatro padecía, heredado del siglo XIX.

Apareció entonces la figura romántica de Antonin Artaud, quien llegó a observar diversas representaciones ritua-

(1) René Giraudon, Demencia y Muerte del Teatro, pp. 87-88

les tanto en oriente como en México, tratando de captar las posibles fuentes originales del rito teatral; quiso llegar a la esencia para poder despedazar de un solo golpe al estancado teatro europeo. Pero Artaud se enfrentó a manifestaciones no precisamente liberadoras, sino absolutamente formales, como el teatro balinés, donde todo gesto ha sido repetido por siglos en una formación básica de condicionamiento; no existiendo esta liberación esencial, Antonin Artaud va a posibilitar, con su experiencia, el camino para la búsqueda de nuevas formas entre los creadores teatrales de la primera mitad del siglo. Las formas del teatro oriental se comenzarán a aplicar en el actor y en la escena misma, pero no se rebasarán los límites que el raciocinio occidental se había impuesto.

La experiencia a partir de Artaud demostró la incapacidad de Occidente por preservar la sensibilidad y la capacidad creadora del rito original. La ciencia, el arte y la religión se congestionan, se apartan del objetivo primario para dar paso a la autodestrucción en una revisión radiográfica del hombre. En esta tendencia por volver la vista al origen, el hombre descubre, sorprendido, los ritos intactos, intentando transformar su ya "espacio vacío y mortal" en un rito original; pero este proceso resulta inútil: del rito sólo percibe la forma, la superficie, en su constante tenden-

cia por ignorar el pasado para forjar su "futuro". Nunca se estableció que para entender la esencia es necesario volver a nacer dentro de las circunstancias que posibilitan el rito, despojándose además del atractivo "rito" de la autodestrucción como manifestación cotidiana del absurdo poder del hombre contemporáneo.

De esta situación, los antropólogos han pretendido "rescatar" cierta información de las comunidades donde aún se desarrollan ritos ancestrales, sin mayor resultado que informes archivables sin opción práctica.

Rescatemos de la supervivencia la sensibilidad que perdura a pesar del mestizaje dentro del sinfín de manifestaciones. Adquiramos una actitud de eterno respeto por sus formas de expresar el rito, pues en ellas nos continúan demostrando el manejo del espacio escénico conlleva, a la vez, un respeto ancestral de su natural mecanismo.

Por lo tanto, sería pertinente comenzar a eliminar lo más posible la terminología propia de Occidente en la investigación de las formas teatrales prehispánicas, en el enfrentamiento con formas rituales tanto en los vestigios arqueológicos como en las supervivencias.

Es claro que no podemos eliminar el bagaje occidental propio de nuestra idiosincracia de un día para otro, pero

tratemos, en el estudio de las formas escénicas mayas, por ejemplo, de adecuarlas en sus propias circunstancias, como una expresión lógica del desarrollo cultural de una civilización, fruto de vacíos y orígenes, de mitos y presencias cósmicas ancestrales y eternas, gama multivisional que aún no aceptamos por incomprensibles, que tratamos de explicar desde hace cuatro siglos y medio.

"Si el teatro puede aportar algo al ser humano, es porque puede seguir constituyendo un evento esencial, vital." (2)

(2) "Manifiesto del S.I.E." en La Cabra, pág 1

5. Conclusiones.

La localización de un espacio escénico dentro de una cultura prehispánica como la maya, no es tema de un solo estudio. El proceso debe ahondarse en cada uno de los temas aquí expuestos para facilitar aún más la labor del futuro investigador. Se pretende establecer una vía accesible, práctica y amplia en sus resultados, siendo factible la aplicación del método utilizado en Tikal dentro de toda presencia escénica que perdure entre las ciudades descubiertas del área mesoamericana, así como la observación detenida del manejo del espacio escénico que tienen los diversos espectáculos supervivientes de ancestral ascendencia.

Aunque el planteamiento original del proceso se encontraba en el incierto lógico de toda hipótesis, el desarrollo del mismo fue motivando paulatinamente el acervo de datos aportados y descubiertos, esclareciendo cada uno de los elementos y partes en que se dividió la investigación. De tal manera, la labor bibliográfica inicial indicó la cultura y la ciudad idóneas para localizar el espacio escénico; el trabajo de campo, por su parte, aportó datos (como el

inaudito encuentro con la "arena" del Complejo P) que debían reforzarse con expresiones iconográficas y textuales de la cultura maya para su reflexión sobre la posible relación espacio/texto y su relación con el teatro actual. Todo este movimiento trae por consecuencia la consolidación de la hipótesis inicial, así como el establecimiento de una reflexión final: la situación de la investigación histórica del teatro en México.

Tomando en cuenta el accidentado sendero característico del teatro nacional, moldeado por los caprichos e influencias europeas, podemos hablar de una lógica falta de tradición teatral, causada por una persistente negación de las raíces anteriores, populares, no para proponer un teatro folcloroide, sino para aprovechar la infinidad de posibilidades que brindan las tradiciones populares.

Mientras no exista una constante en la labor investigadora de dar a conocer las enormes lagunas que padecemos a nivel histórico teatral, el teatro mexicano continuará su endeble evolución a causa de desconocer, por ejemplo, el teatro que se desarrolló durante el virreinato, a nivel cortesano y popular, el teatro de cada una de las órdenes religiosas establecidas en México, el teatro popular durante las diversas invasiones extranjeras, y el teatro universitario desde su fundación. Si aún persisten estas lagunas informati-

vas, qué podemos esperar de la cultura teatral de un país donde se carece de los instrumentos básicos de apoyo de investigación dentro de las carreras teatrales para localizar y rescatar estas fundamentales expresiones, incluida, por supuesto, la investigación de cada una de las culturas que conformaron nuestro país antes de la conquista.

Sin tratar de imponer una metodología -pues el presente trabajo sólo indicaría el posible camino a seguir-, podemos afirmar que la experiencia con una ciudad de la cultura maya, como lo fue Tikal, propició la posibilidad de encontrar el espacio escénico original, en esta necesidad vital para nuestro teatro.

Es aquí donde surge el punto de contacto entre el pasado común del teatro mexicano y su condición actual: la presencia de bases sólidas en sus formas ancestrales permitiría la firmeza cultural de quienes desarrollamos, de una u otra manera, la actividad teatral en nuestro país. Sin embargo, observamos que ante la falta de una tradición, de una ignorancia grave de nuestra tradición escénica, el teatro se hunde paulatinamente en tratar de realizar manifestaciones superficiales, a la par de la importada cultura teatral de occidente, ya en desecho.

No propongo de modo alguno la supresión de la influencia cultural universal, tan propia de nuestro tiempo. Sim-

plemente llamo la atención en el fenómeno de ignorar la riqueza artística que nuestra propia región establece. Indaguemos cuáles eran las formas prehispánicas, no para establecer una reconstrucción arqueológica inútil, sino para observar qué elementos sobreviven aún para aprovecharlos, aprehenderlos y adecuarlos a una cultura nacional que ya de por sí se ha caracterizado por su endeble tradición.

No podemos ignorar aún esta veta armónica que es la cultura maya, en un momento en que el teatro persiste en su condición apocalíptica, clara actitud de que requiere de su total desaparición para erigirse en un nuevo elemento de expresión, basado talvez en la creación del nuevo rito, asistiendo a la condición original del hombre de expresarse desde su cuerpo, desde su espacio ritual, en esta eterna espiral cósmica donde el ser humano continuará su interminable cuestionario, preguntando: ¿por qué?, ¿para qué? , en su afán de conocer al ente creador.

Nos encontramos infectos en esta condición apocalíptica. Es nuestra labor afianzar nuestra cultura para encontrar la actitud que los mayas tuvieron para hacer eternas sus manifestaciones artísticas. El espacio escénico es una prueba más de ello. Nosotros sabremos si las aportaciones escénicas mayas las seguimos considerando como una curiosa

manifestación autóctona o como una trascendente actitud de representación de los conflictos del hombre ante el cosmos, esto es, consigo mismo.

BIBLIOGRAFIA

- ACUÑA, René, Farsas y Representaciones Escénicas de los Mayas Antiguos, México, Centro de Estudios Mayas/ Cuaderno 15, UNAM, 1978
- ARTAUD, Antonin, El Teatro y su Doble, Buenos Aires, 3a. edición, Ed. Sudamericana, 1976
- BREYER, Gastón A., Teatro: el Ambito Escénico, Buenos Aires, Enciclopedia de Teatro, Centro Editor de América Latina, 1968
- BROOK, Peter, El Espacio Vacío, Barcelona, Ediciones Península, Ediciones de Bolsillo # 250, 1973
- CASO, Alfonso, El Pueblo del Sol, México, F.C.E., 4a. reimpresión, Col. Popular # 104, 1981
- COE, William R., Tikal, The University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia, Guatemala, Asociación Tikal, 5a. edición, 1982
- DICCIONARIO PORRUA, Historia, Biografía y Geografía de México, 3a. edición, México, Ed. Porrúa, 1970
- DURAN, Fray Diego, Ritos y Fiestas de los Antiguos Mexicanos, México, Ed. Inovación S.A., 1980
- ELIADE, Mircea, Tratado de Historia de las Religiones, México, Ed. ERA, 3a. edición, 1979
- ENCICLOPEDIA DE MEXICO, 12 Tomos, México, 3a. edición, 1977

- FRAZER, Sir James George, La Rama Dorada, Magia y Religión, México, F.C.E., 5a. reimpresión, 1974
- FULCANELLI, El Misterio de las Catedrales, Barcelona, Plaza & Janes Editores, Col. Rotativa, 1972
- GENDROP, Paul y Doris Heyden, Arquitectura Mesoamericana, Madrid, Aguilar Ediciones, 1975
- GENDROP, Paul, Quince Ciudades Mayas, Colección de Arte # 31, UNAM, 1977
- _____, Arte Prehispánico en Mesoamérica, México, Ed. Trillas, 3a. edición, 1979
- GIRAUDON, René, Demencia y Muerte del Teatro, México, Ed. Extemporáneos, 1972
- HARTUNG, Horst, "El Espacio Exterior en el Centro Ceremonial de Palenque" en The Art, Iconography & Dynastic History of Palenque, Merle Greene Robertson Editor, Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach, California, 1976
- HORCASITAS, Fernando, El Teatro Náhuatl, Primera Parte, México, UNAM, 1974
- KAPLAN, Donald M., y varios, La Cavidad Teatral, Barcelona, Anagrama, Cuadernos Anagrama # 53, Serie Teatro, 1973
- LANDA, Diego de, Relación de las Cosas de Yucatán, México, Ed. Porrúa, 9a. edición, 1966
- LEON-PORTILLA, Miguel, De Teotihuacán a los Aztecas, Antología, México, Lecturas Universitarias # 11, UNAM, 1977

- _____, Los Antiguos Mexicanos a través de sus crónicas y cantares, México, F.C.E., 2a. edición corregida, 1976
- MACGOWAN, Kenneth y William Melnitz, La Escena Viviente, Buenos Aires, Ed. EUDEBA, 1966
- MARQUINA, Ignacio, Arquitectura Prehispánica, México, I.N.A.H., 1964
- MARTI, Samuel, Instrumentos Musicales Precortesianos, México, Publicaciones del Instituto Nacional de Antropología, 1955
- _____, Canto Danza y Música Precortesianos, México, F.C.E., 1961
- MEDIZ BOLIO, Antonio, Prólogo y traducción del maya al castellano del Libro de Chilam Balam de Chumayel, México, Biblioteca del Estudiante Universitario # 21, 3a. edición, 1973
- MENDOZA, Vicente T., Panorama de la Música Tradicional de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1956
- MORLEY, Sylvanus, La Civilización Maya, México, F.C.E., 1947
- RUZ LUHILLIER, Alberto, "Los Mayas de las tierras bajas" en Historia de México, Tomo 2, Barcelona, Salvat Editores, pp. 13-70, 1974
- _____, Los Antiguos Mayas, México, SEP 80/7, 1981

SAHAGUN, Fray Bernardino de, Historia General de las Cosas de Nueva España, México, Ed. Porrúa, 4a. edición, Sepan Cuántos # 300, 1979

STEN, María, Vida y Muerte del Teatro Náhuatl, México, Sep/Setentas # 120, S.E.P., 1974

TEATRO INDIGENA PREHISPANICO, Rabinal Achí, México, Prólogo de Francisco Monterde, Biblioteca del Estudiante Universitario # 71, UNAM, 1979

VILA SELMA, José, La Mentalidad Maya, Textos Literarios, Madrid, Biblioteca de la Literatura y Pensamiento Hispánicos # 50, Editora Nacional, 1981

ZORRILLA, Oscar, El Teatro Mágico de Antonin Artaud, México, Textos de Teatro/4, Segunda Epoca, UNAM, 1977

HEMEROGRAFIA

BARRERA VAZQUEZ, A., y otros, "El Manejo de las Selvas por los Mayas" en Biotica, Xalapa, Vol. 2, No. 2, Instituto Nacional de Investigaciones sobre Recursos Bióticos, 1977

MERINO LANZILOTTI, Ignacio, "Historia del Teatro en México" (Primera y Segunda parte), Suplemento en La Cabra, México, III Epoca, Nos. 3 y 7, UNAM, 1980

OCHOA, Lorenzo, "Sobrepoblación, deforestación y agricultura, causas y consecuencias en el colapso maya" en Biotica, Xalapa, Vol. 5, No. 3, Instituto Nacional de Investigaciones sobre recursos Bióticos, 1981

VARIOS AUTORES, "Los Mayas" en National Geographic,
Washington D.C., National Geographic Society,
Reimpresión Diciembre 1975

VARIOS AUTORES, "Manifiesto del Seminario de Investigacio-
nes Etnodramáticas" en Cabra, México, Núms. 33-35,
UNAM, Junio-Agosto 1981

OTROS DOCUMENTOS

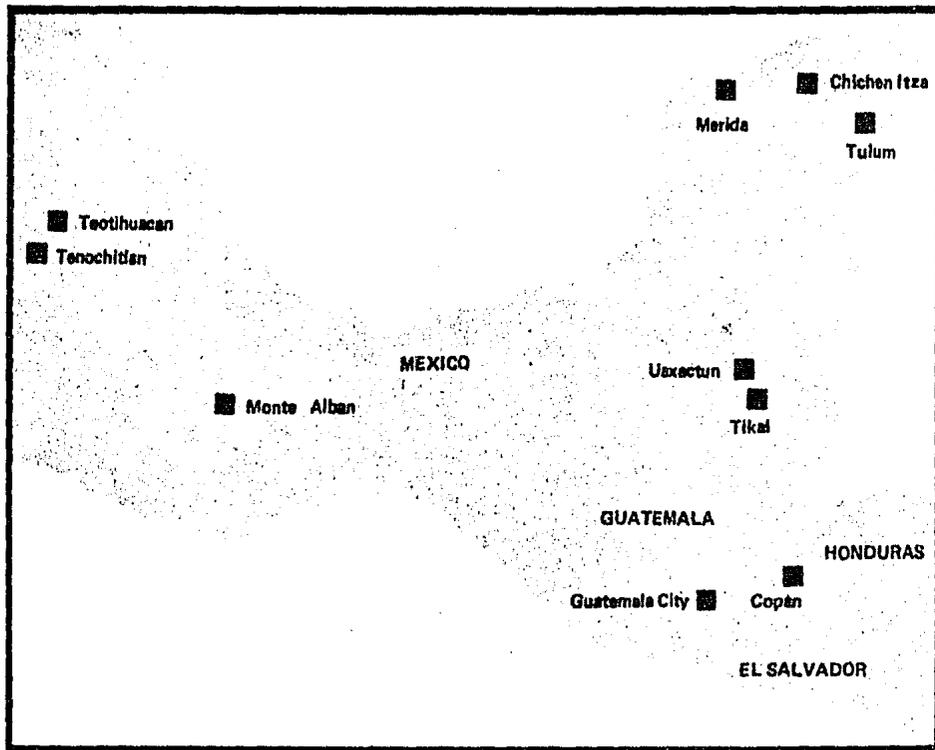
YURCHENCO, Henrietta, Music of the Maya-Quiches of Guatemala:
The Rabinal Achi and Baile de las Canastas, New York,
Folways Records, Album No. FE4226, 1978

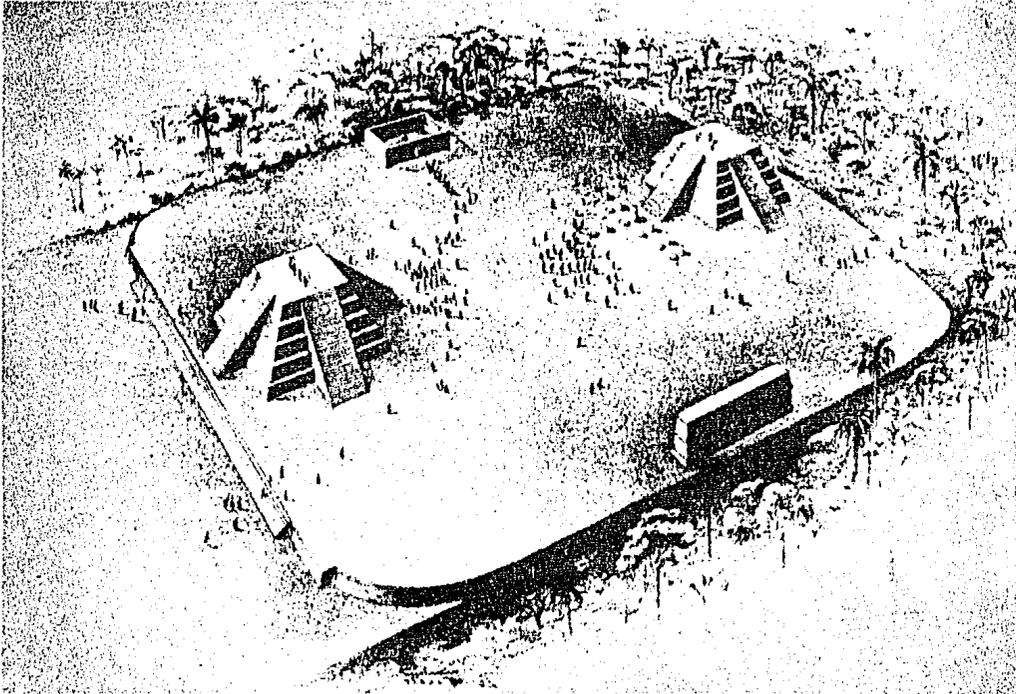
INDICE DE ILUSTRACIONES

LAMINAS

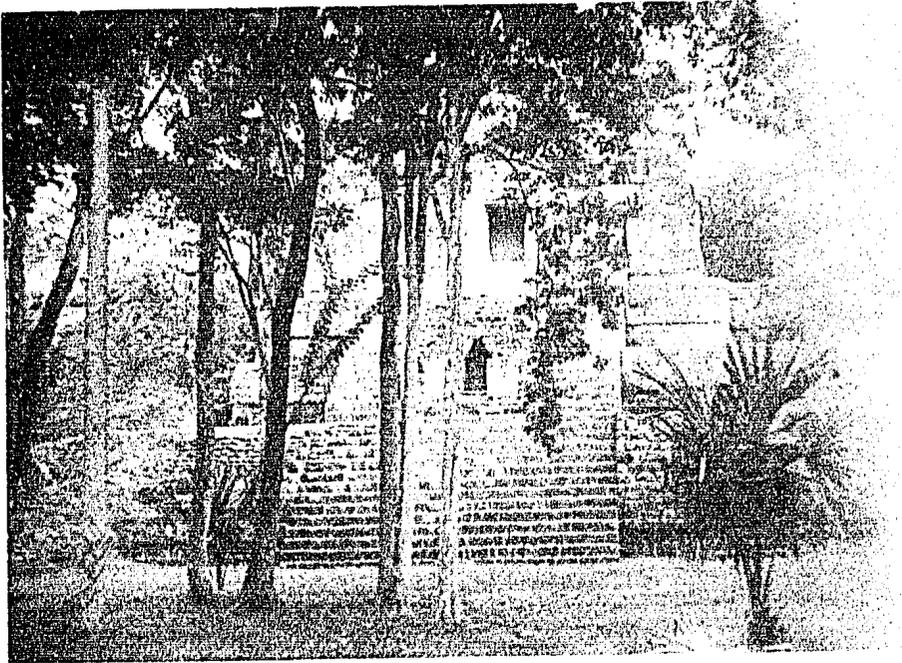
1. Situación geográfica de Tikal, según W. Coe.
2. Complejo Q, según Johnson.
3. a. Tablero-talud/arco maya.
b. Pirámide y Plataforma, Mundo Perdido.
4. Plataformas Mundo Perdido.
5. Planta Grupo H. (Dibujo de Carlos Marín).
6. Interpretación aproximada de la "Arena". (Dibujo de Gabriela Hernández)
7. Planta Patio 2, según W. Coe.
8. Refracción del sonido, Patio 3. (Dibujo de Salvador López).
9. Escalinata Palacio Maler. (Dibujo de Salvador López).
10. Juego de Pelota, según National Geographic.
11. Estatuillas de Jaina. Fotos de National Geographic.
12. Estatuilla de actor, Jaina. (Dibujo de Paul Gendrop).
13. Fragmentos Murales de Bonampak. (Dibujo de Paul Gendrop).
14. Dintel 3, Piedras Negras. (Dibujo de Paul Gendrop).

LAMINA 1

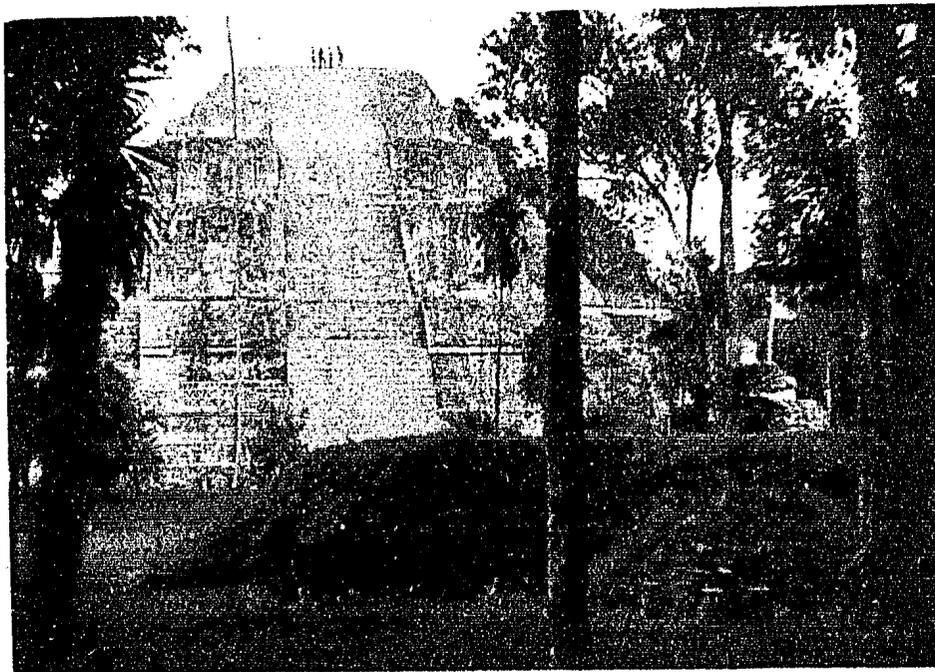




*Perspectiva del Complejo de las Pirámides-gemelas erigidas
en 771 D.C. por Norman Johnson.*



a

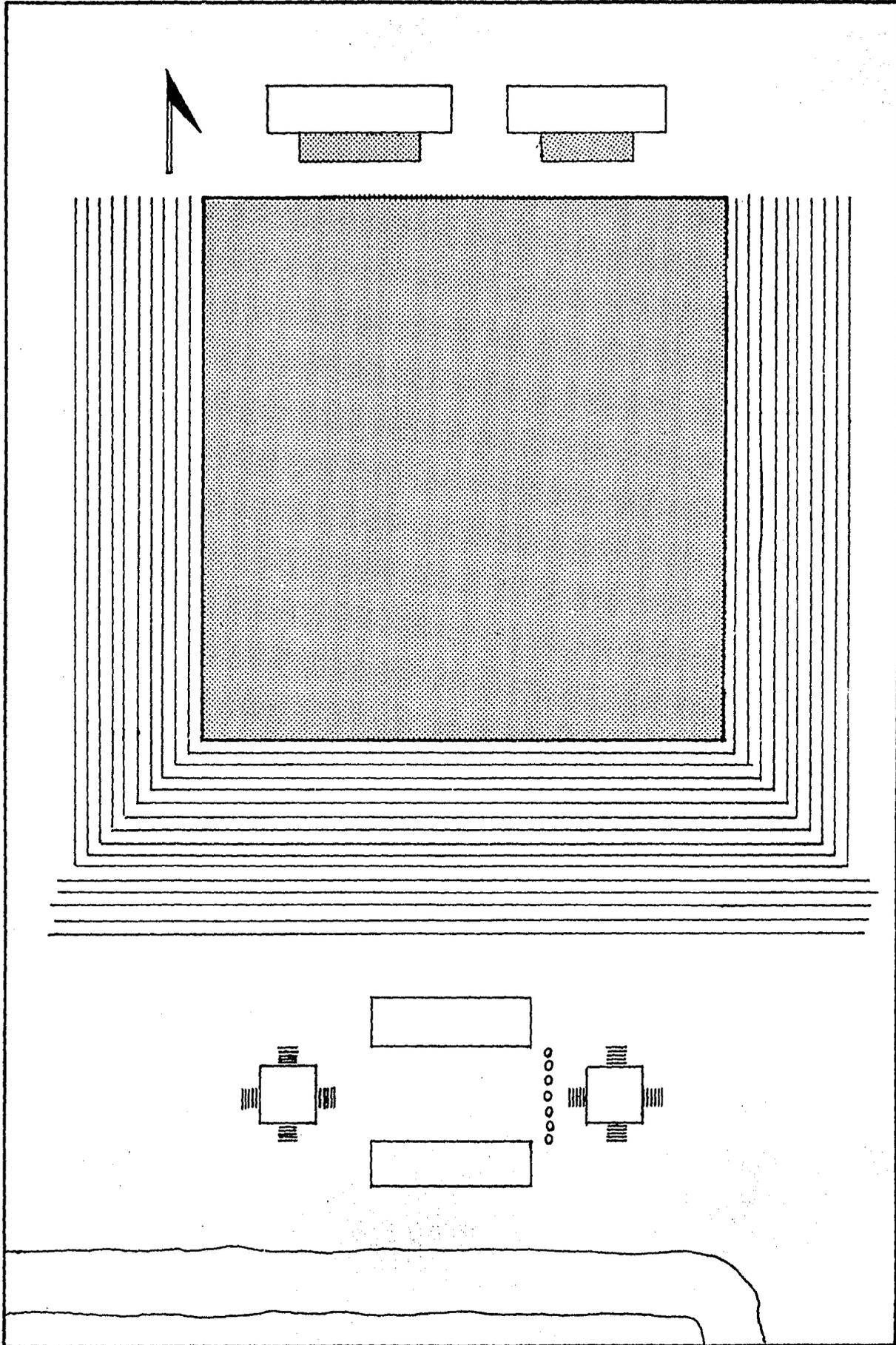


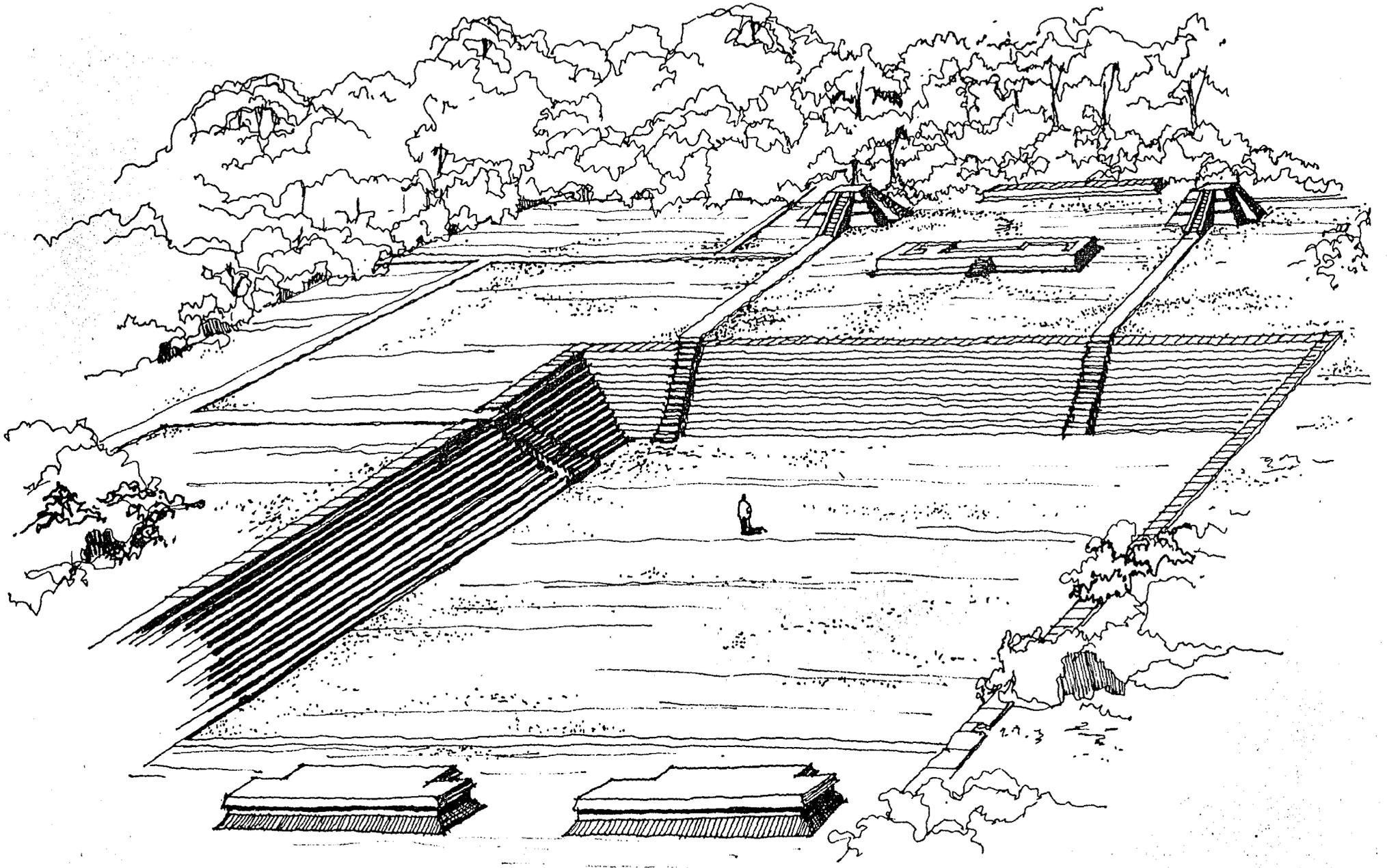
b

LAMINA 4

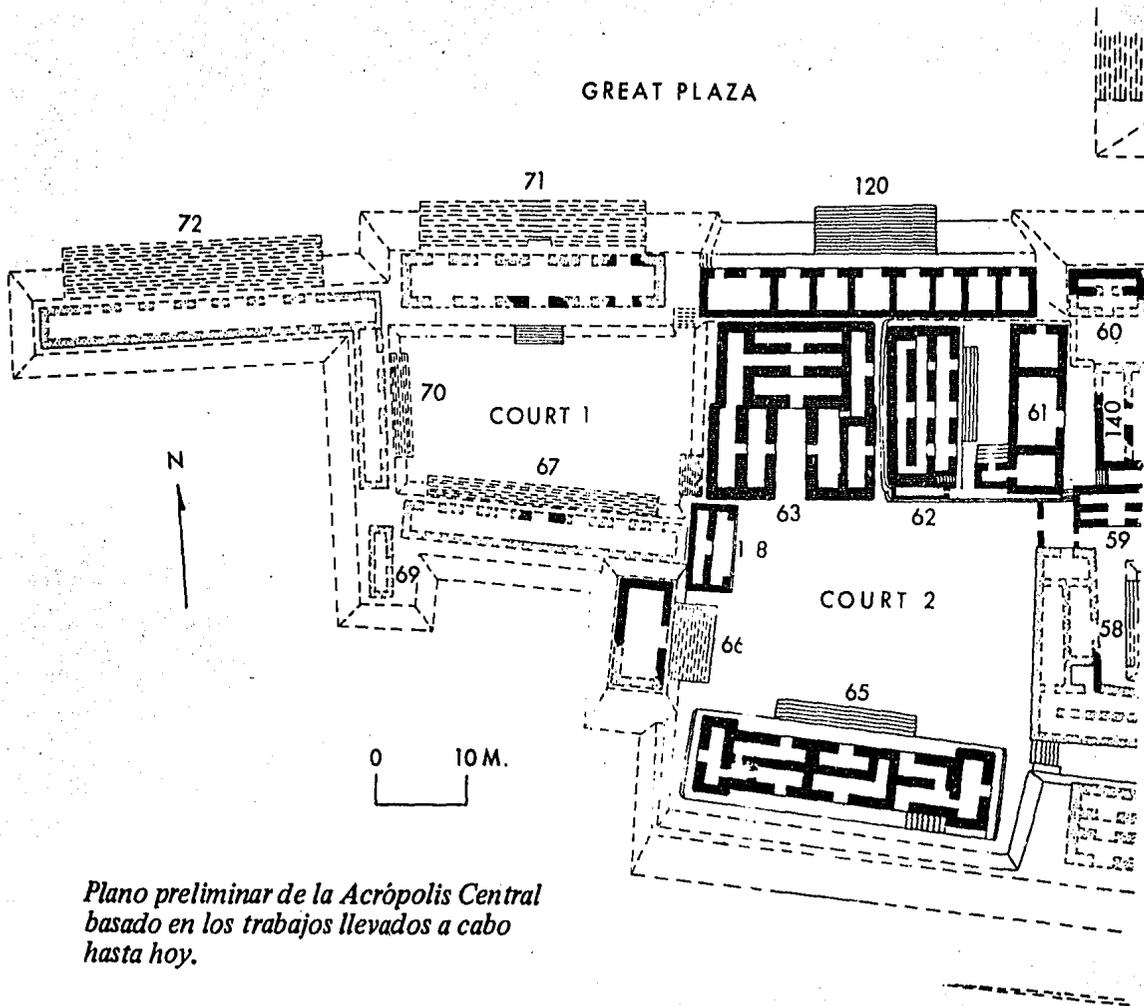


LAMINA 5



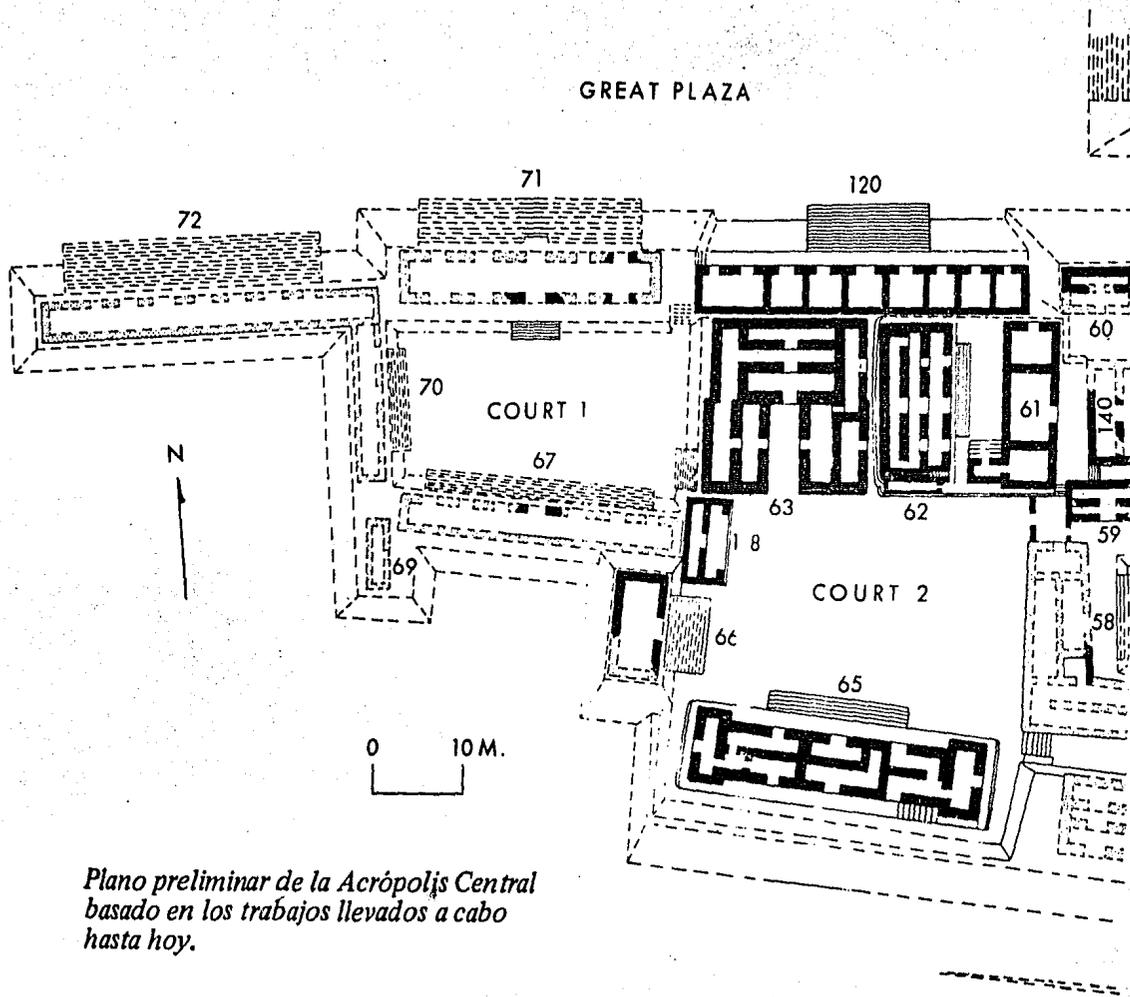


LAMINA 7

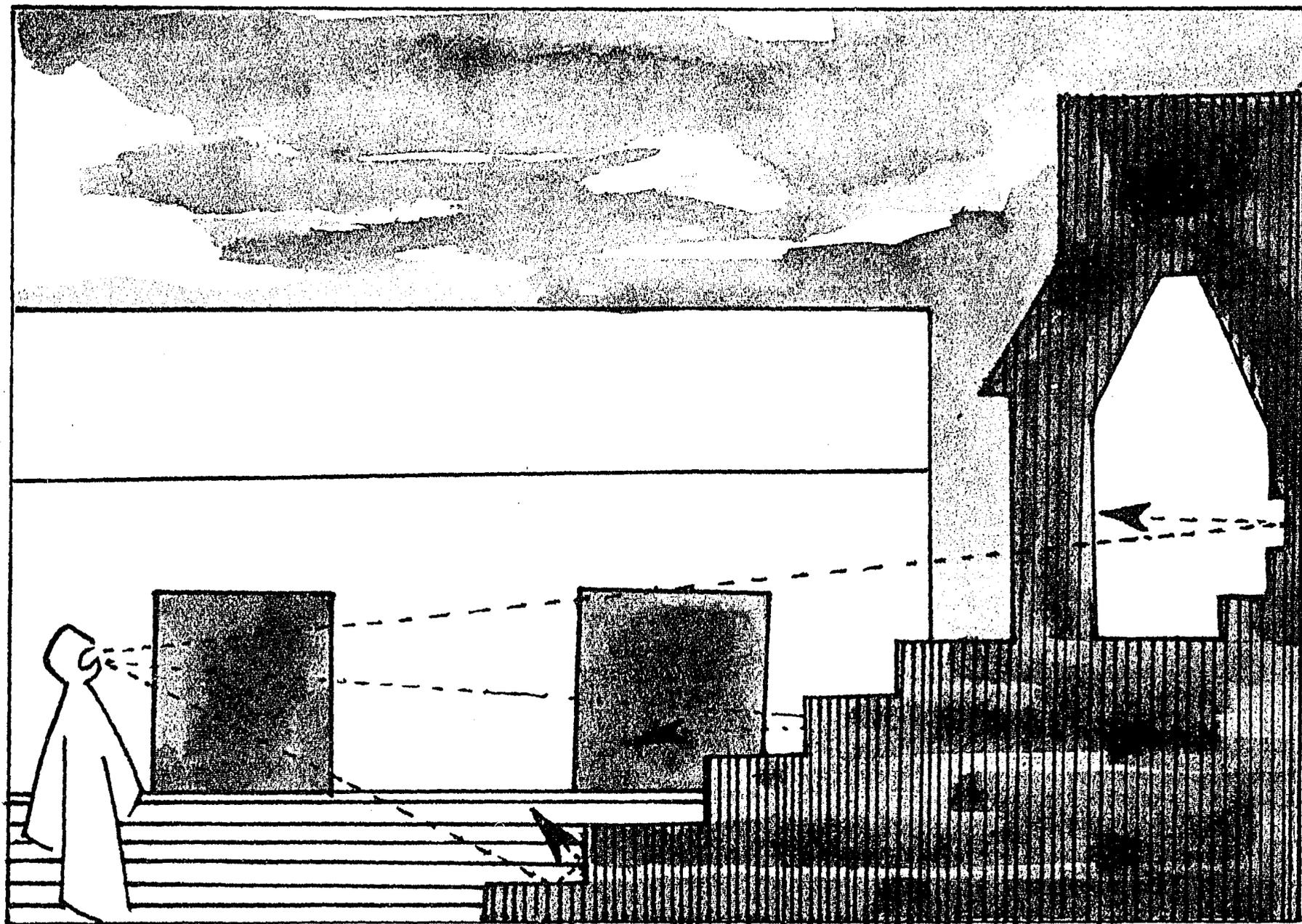


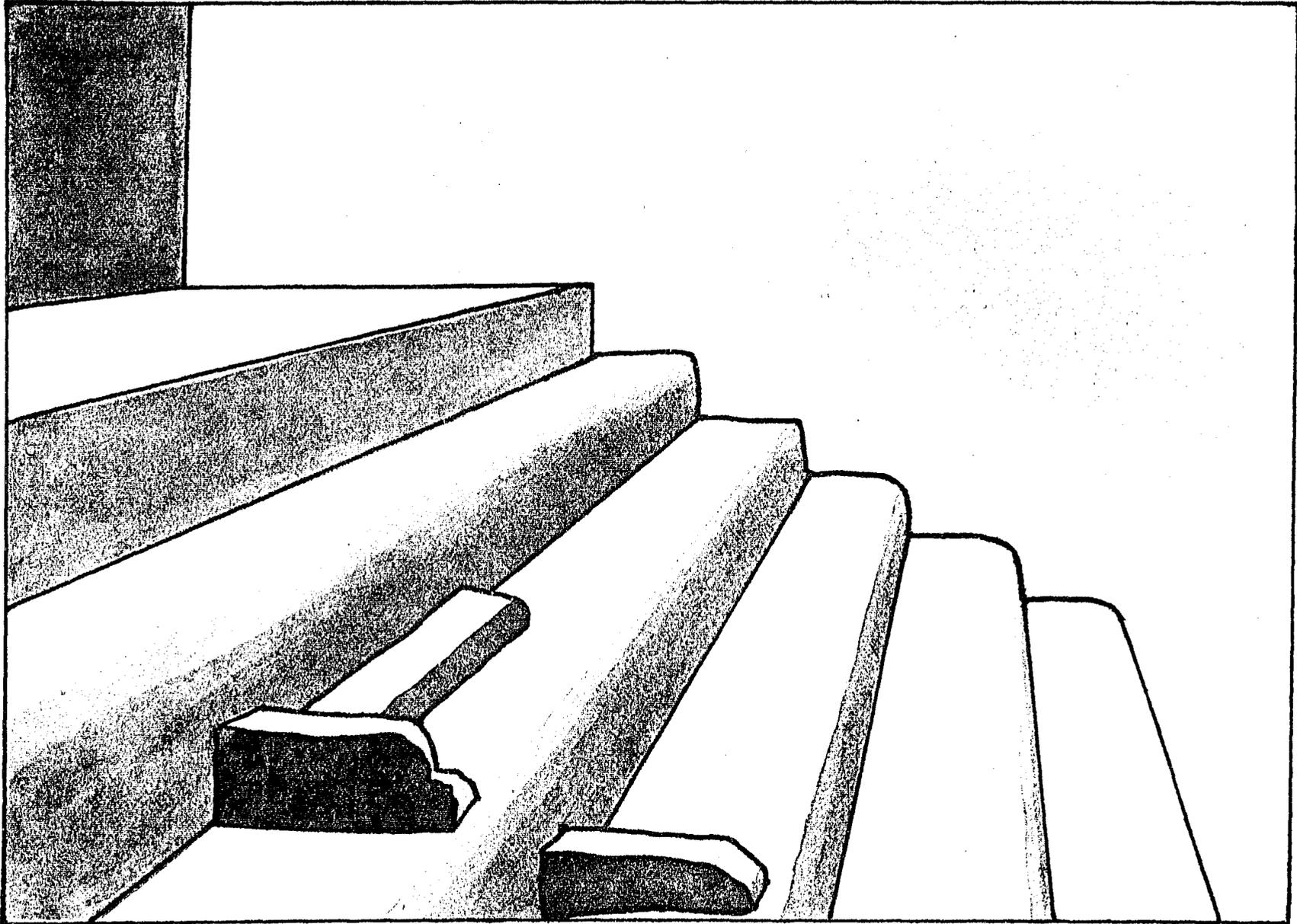
*Plano preliminar de la Acrópolis Central
basado en los trabajos llevados a cabo
hasta hoy.*

LAMINA 7

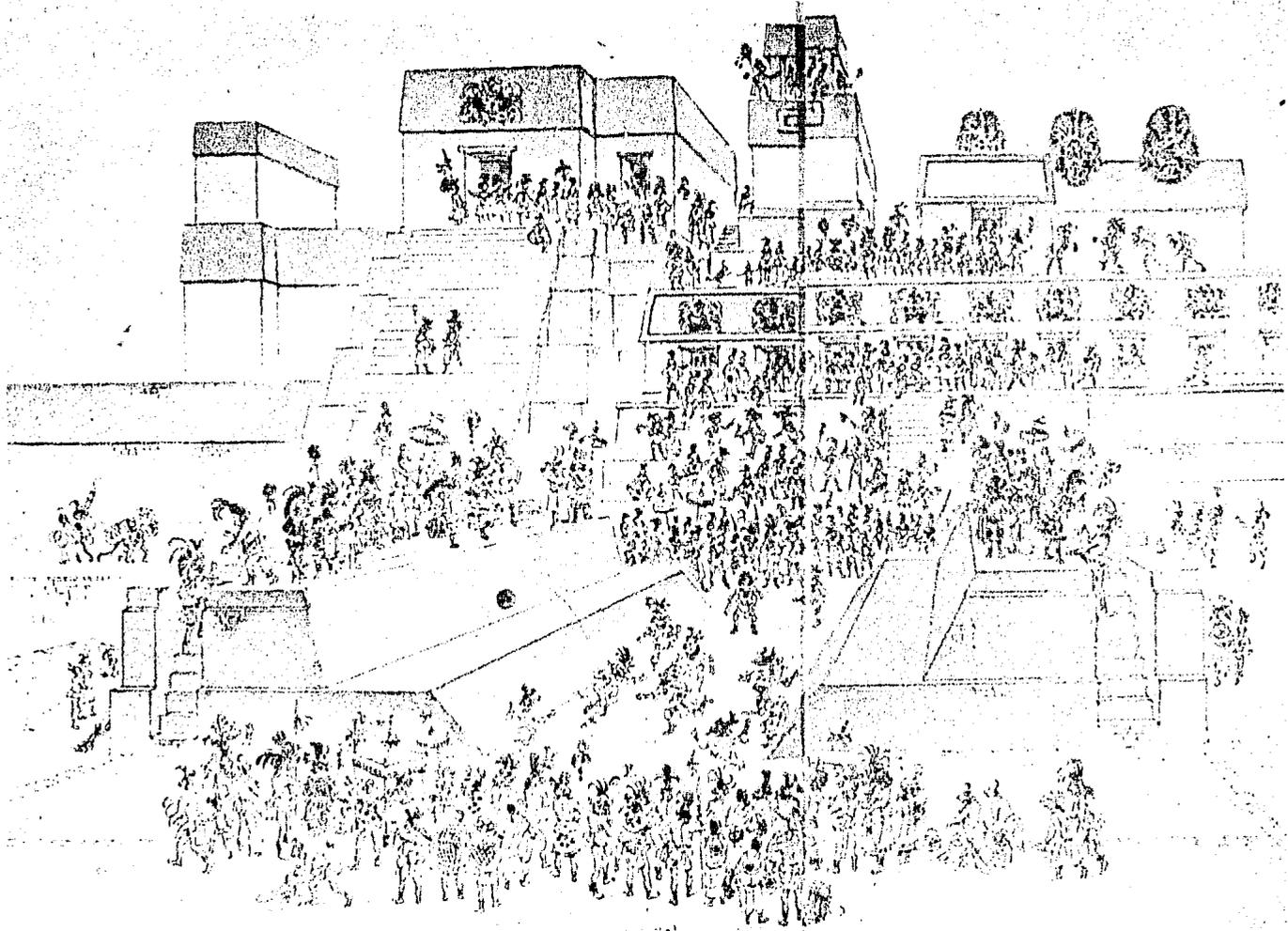


*Plano preliminar de la Acrópolis Central
basado en los trabajos llevados a cabo
hasta hoy.*

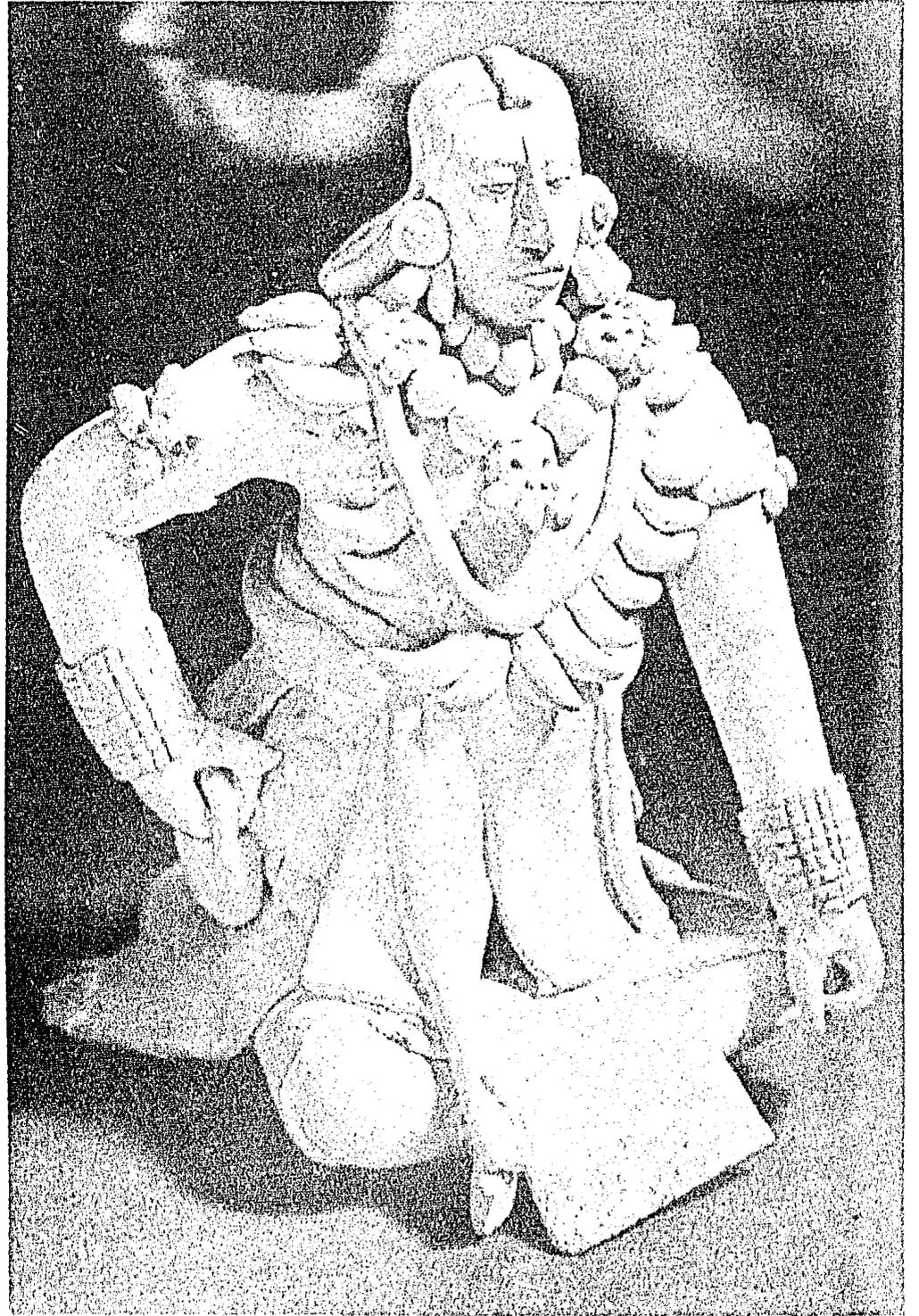




LAMINA 9



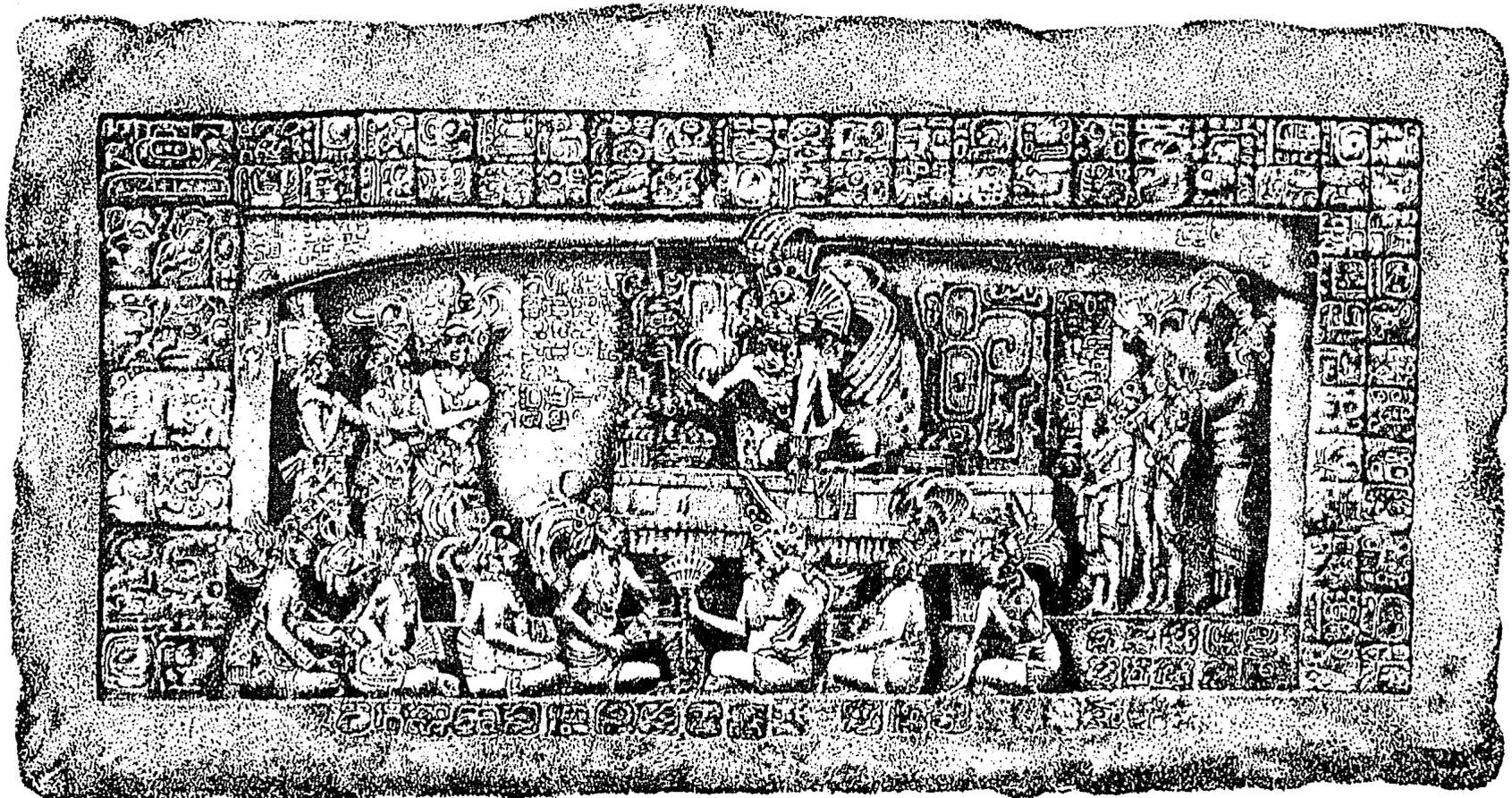
LAMINA 10



LAMINA 11







LAMINA 14