

ARMANDO PARTIDA TAIZAN*

Del rito-fiesta dionisiaco a las *Vaquerías* mayas de Raquel Araujo

From the Dionysian rite-party to the Mayan *Vaquerías* by Raquel Araujo

Resumen

La Rendija, grupo teatral creado y dirigido por Raquel Araujo, presentó *Bacantes. Para terminar con el juicio de Dios*. En el programa de mano enunciaba los componentes escénicos provenientes de la cultura y ritualidad mayas. La intencionalidad fue establecer un paralelismo entre la construcción escénica de los rituales dionisiacos, con los de la fiesta maya de las vaquerías; con esta escenificación Araujo desemboca del teatro personal a los eventos escénicos denominados "realización escénica".

Palabras clave: Bacantes, Raquel Araujo, fiestas de las vaquerías, cultura maya, realización escénica

Abstract

La Rendija, Theatrical Group created and led by Raquel Araujo, performed *Bacchae. To end with God's judgment*. At the performance she announced the scenic components that came from Mayan culture and rituality. The intention was a scenic construction she establishing a parallel between the Dionysian rituals and the Maya festivity of *vaquería*. With this staging Araujo goes from the Personal Theater calls "*Aufführung*".

Key words: The Bacchae, Raquel Araujo, vaquerías, maya culture, *Aufführung*

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 17-33.
 Fecha de recepción 18/02/17 > Fecha de aceptación 16/08/18
pata.unam@gmail.com

* Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

Las Báquides

En su presentación a la versión de las *Báquides*, Ángel Ma. Garibay K. señaló:

La tragedia nace de Baco (...). Ciertamente es para celebrar al dios de alegres revelaciones se instituyó la tragedia. Dicen, y dije también, que el nombre mismo procede de tragos: macho cabrío. Una de las formas en que el dios se metamorfoseaba y un símbolo universal de la potencia y del vigor masculino. (Garibay, 1975a, p. 473).

Señalamiento breve y escueto sobre el origen de la tragedia, debido a que anteriormente ya había presentado su definición de tragedia en su prólogo a *Esquilo –Las siete tragedias*. En éste describe la caracterización de los participantes en esas representaciones:

Dicen que fue Téspis, quien inventó el no conocido género de la Musa Trágica. Iba él sobre un carro y llevaba sus poemas. Los cantaban, los representaban (personas) con las caras untadas con heces de vino (*peruncti faecibus ora*).

Este rasgo de la pintura con asientos de vino y el nombre de la composición nos llevan hacia el remoto origen. No crea Téspis la tragedia: la refina y propaga. (Garibay, 1975, X-XI).

A su vez, Friedrich Nietzsche en su tratado sobre *El nacimiento de la tragedia*, establece el paralelismo y su contrario, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, como una dualidad y reconciliación del pensamiento en el mundo griego, como antítesis y metas entre el arte figurativo: apolíneo, y el no figurativo, el dionisiaco: la música. Cues-

tión que posteriormente influyera en la división en las artes entre temporales y espaciales. De allí que la tragedia resulte una consecuencia de la presencia dionisiaca.

Por otra parte, considera que:

Bajo el influjo de lo dionisiaco no sólo se encierra de nuevo la alianza entre los hombres, también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra nuevamente su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre [...]. Cantando y bailando se manifiesta el hombre como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar, y está en camino de emprender el vuelo por los aires danzando. (Nietzsche, 1998, p. 64-65).

Y determina, que tanto lo apolíneo como lo dionisiaco –su antítesis–, son “como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma sin intermediación *del artista humano*” (Nietzsche, 1998, p. 66).

Al ser éste sólo un imitador, sea éste un artista apolíneo del sueño, o un artista dionisiaco de la embriaguez; o como ocurre en la tragedia griega, un artista de la embriaguez y del sueño, en “una borrachera de auto enajenación mística”. (Nietzsche, 1998, p. 66).

Como resultado de esa antítesis, al interponer Apolo la “divinización del *principium individuationis*, como el Uno primordial”:

Esta divinización de la individuación, si se concibe como imperativa y prescriptiva, sólo conoce una ley, el individuo; es decir el respeto a los límites del individuo, la medida en el sentido helénico. (Nietzsche, 1998, p. 78).

De allí que el influjo “titánico” y “bárbaro”, de los ritos dionisiacos, le parecieran al griego una manifestación del canto popular, como un arte, “que en su embriaguez decía la verdad”, al sucumbir lo apolíneo ante la desmesura dionisiaca:

Por tanto, el “yo” lírico resuena desde el abismo del ser: su “subjetividad” en el sentido de una nueva estética, es una fantasía. Cuando Arquíloco, el primer lírico de los griegos, anuncia su furioso amor y, a la vez, su desprecio por las hijas de Licambes, no es precisamente pasión la que danza ante nosotros en orgiástico paroxismo; vemos a Dioniso¹ y a las Ménades, vemos al embriagado entusiasta Arquíloco recostado en sueño (tal como lo describe Eurípides en *Las bacantes*, el sueño conciliado sobre un elevado prado de montaña, bajo el sol de mediodía. (Nietzsche, 1998, p. 84).

Aquí Nietzsche ponen de manifiesto a un Eurípides pregonero del cambio estético, como manifestación de las consecuencias que trajeran consigo la Guerra del Peloponeso (431-404, a. e.) y, por otra, la transformación estética del arte, en particular de la tragedia, al considerársele como el último trágico, de lo que lo culpa Aristófanes en *Las ranas*; además de su adhesión al pensamiento de los sofistas: Platón; en tanto, por otra parte concluye con ello la presencia del héroe trágico en la figura de Dioniso y, posiblemente, de su propio mito; cerrándose así el ciclo del inicio y el fin de la tradición de la tragedia –su alfa y omega; o de la víbora que

se muerde su cola. Circunstancias, que, por otra parte, permitieran el surgimiento de la nueva comedia ática.

De manera que Nietzsche en su obra no sólo nos presenta el nacimiento, sino también la muerte de la tragedia aristotélica. En este compendio de la transformación de los mitos y de los ritos propios, y de los adoptados por los helenos en su devenir histórico.

De allí que en *Las bacantes*:

Eurípides mismo, en el atardecer de su vida, planteó a sus contemporáneos, de la forma más explícita posible, en un mito, la cuestión del valor y del significado de esta tendencia. ¿Puede existir lo dionisiaco? ¿No hay que exterminarlo violentamente del suelo heleno? Ciertamente, nos dice el poeta, si ello fuera posible, pero el dios Dioniso es demasiado poderoso; el antagonista más sesudo (al igual que Penteo en *Las bacantes*) es encantado insospechadamente por el dios, y después camina con ese encantamiento hacia su fatalidad. El juicio de los ancianos Cadmo y Tiresias parece ser el juicio del anciano poeta: que la reflexión del individuo más inteligente no echa por tierra esas antiguas tradiciones populares, esa adoración por Dioniso [...] (Nietzsche, 1998, p. 133).

Carmen Chuaqui, en su profundo estudio sobre *El texto escénico de Las bacantes de Eurípides*, al analizar las referencias y fuentes más antiguas y autorizadas sobre esta tragedia, nos dice:

A los interesados en sumergirse en estos deleitosos mitos les recomiendo [...], la extensa obra (48 libros, es decir 3 volúmenes de la Loeb) que Nono [de

¹ Las diferentes escrituras de Dioniso, corresponden a los autores citados.

Própolis] dedicó a Dioniso. Este escritor griego-egipcio del s. v de n. e. no es muypreciado por muchos filólogos clásicos por sus excesos retóricos, y aunque ciertamente resulta tedioso a ratos, tiene pasajes estupendos, como esa erótica en la que Zeus fecunda a Semele (vv. 210-351). Los datos relacionados directamente con *Las Bacantes* están repartidos de la siguiente manera: Libro 1: Zeus y Europa; 4; Cadmo y Armonía; 5: Casamiento de las hermanas de Semele y muerte de Acteón; 7: Zeus y Semele; 8: Embarazo de Semele (su hijo danza en su vientre), Zeus danza con sus rayos e incendia la cámara de Semele, Hermes confía el recién nacido [prematuramente] a Ino, hermana de Semele; 44: Terremoto, Penteo inicia hostilidades contra Dioniso; 45: las tebanas se dirigen al Citerón, discusión de Penteo-Cadmo-Tiresias. Penteo laza a un toro confundiéndolo con el dios; y 47: Dioniso induce a Penteo a vestirse de mujer y van a la montaña. Agave mata a Penteo. Diálogo entre Cadmo y Agave. (Chuaqui, 1994, p. 45).

Eurípides toma este mito desde su perspectiva contemporánea respecto a la entonces dominante religión politeísta de los helenos, no hay que olvidar que su cosmogonía está inmersa en los mitos, ritos y creencias provenientes de la antigüedad de otros países, en particular los provenientes de Asia y Egipto; como en este caso el de Dioniso, señalado repetidamente en el texto dramático; aunque su origen sea helénico. De dónde proviene el conflicto, ya que:

[...] la comunidad tebanas no desea incorporar a su panteón a una divinidad extran-

jera, pero Dioniso no sólo 'comprueba' que desciende del padre de los dioses griegos, sino que destruye a los miembros de la casa real tebanas por intentar rechazarlo. (Chuaqui, 1994, p. 41).

El Estudio de Cármen Chuaqui es casi un instructivo para descifrar hasta los objetos más pequeños y poner de manifiesto su simbolismo ritual, no sólo presentes en *Las Bacantes*, sino por igual en todas las demás tragedias derivadas de los mitos; por ejemplo:

[en] relación con Dioniso: entre los objetos sagrados que los creyentes llevaban en las procesiones estaban las serpientes, los falos y el rocío dador de la vida; las mujeres llevaban en el antebrazo el tatuaje de un cervatillo y los hombres el de una hoja de yedra, que, junto con la vida, era la planta sagrada del dios. La carne del animal sacrificado –toro, cabra, cervatillo– no era para Dioniso, sino para los celebrantes, quienes consumían la carne cruda en comunión. (Chuaqui, 1994, p.49).

Además, las bacantes se caracterizaban por el tirso dionisiaco que portaban, cuya función servía:

[para] hacer producir la tierra –de ella fluye leche, miel, agua y vino– y también como arma mortífera cuando es empleado como lanza o jabalina; además, la vid puede extender sus zarcillos a guisa de tentáculos para sujetar e inmovilizar al enemigo, llegando incluso a ahogarlo. Esta doble función de un instrumento divino se encuentra también en el empleo que Zeus da a sus rayos: puede matar a sus contrincantes o puede conferir

la inmortalidad: Dioniso dice que los mismos rayos que mataron a su madre lo hicieron invulnerable. (Chuaqui, 1994, p. 49).

Jean Kott, a su vez, señala que el no reconocimiento de Dioniso como un dios, y el rechazo a sus ritos, al considerarlo Tebas extranjeros –representada por Penteo–, viene a ser la causa del conflicto dramático, ante la no aceptación de que el hijo prematuro de Semele –una de las cuatro hijas de Cadmo–, haya sido procreado por Zeus, y la haya aniquilado con uno de sus rayos. Rescatándolo posteriormente; como se menciona en uno de los tantos mitos sobre el origen de Dioniso:

Ningún miembro de la familia real cree que Semele fuera arrebatada por el dios padre y le diera un hijo. Sospechan que tenía un amante terreno. A causa de esto, Dioniso ha vuelto locas a las mujeres de Tebas. Han dejado la ciudad y huido al monte a celebrar el rito dionisiaco: todas, inclusive las hermanas de Semele, lo, Autonoe y Agave, madre de Penteo. (Kott, 1977, p. 181).

En tanto el asunto lo determina, como anteriormente fuera mencionado, la antítesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco al contraponer Penteo:

[a] la arrogancia del misticismo la arrogancia de la razón pragmática, corta los bucles del Forastero y lo hace encerrar en un establo. Se ha ofendido al dios. Se ha cometido un sacrilegio. El Coro clama a los cielos pidiendo venganza. (Kott, 1977, p. 181).

Razón por la que Dioniso tomara como instrumento la locura de las mujeres que han huido al monte Citerón, abandonando la rueca del gineceo, en donde tenían que dedicarse únicamente a las tareas domésticas. De esta manera Dioniso-Eurípides estaban liberando a la mujer del régimen patriarcal. Acción que traería consecuencias funestas para Penteo:

El climax del rito dionisiaco en *Las Bacantes* de Eurípides es el *sparagmós* y la *omophagia*, destrozando animales salvajes y consumir la carne cruda, todavía cálida de sangre.

[...]

En la estructura dramática de *Las Bacantes* esto es un vaticinio, una preparación y un ensayo general del *sparagmós* trágico, en el que el mismo Penteo es el chivo expiatorio. En su frenesí divino las mujeres lo toman por un animal oculto entre los pinos. Tratan de bajarlo tirando piedras, luego desarraigan el árbol [sobre el que previamente lo había subido Dioniso, para que pudiera observar los ritos dionisiacos sin que las Bacantes se apercibieran de ello, al ser prohibida la presencia de los no CONSAGRADOS, los hombres en particular], desgajando las ramas. Aun cuando Penteo se quita la peluca de rubias trenzas, Agave no reconoce a su hijo. Su madre como sacerdotisa da principio a la inmolación y cae sobre él [...] (Geoffrey S. Kirk en Kott, 1977, p. 183).²

² Según lo traduce Geoffrey S. Kirk. (1970). *The Bacchae*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, (Citado en Kott, 1977).

Por último, agregaremos, que siendo Dioniso el dios de la naturaleza, relacionado con el renacer primaveral, sus ritos orgiásticos tenían lugar cada dos años, según las referencias al respecto; por ello algunos investigadores lo relacionan con el invierno, y no con los ritos primaverales de la fertilidad: el dios muerto resucitado. De allí que el rito dionisiaco se conciba como un “drama antropológico de la pasión del místico chivo expiatorio o el Daimon del Año”.

Las vaquerías³

Un referente muy importante, y determinante, de la fusión del mito y ritos dionisiacos con el imaginario y cotidiano yucateco; relacionados estrechamente con las fiestas patronales del oriente de Yucatán, es indudablemente el origen de las vaquerías. Festejos, que en esencia podemos considerar como escenificaciones, que muchos investigadores encuentran estrechamente ligadas con el mundo prehispánico, que aún perviven soterradamente en la religión popular. Sin embargo, éstos no han establecido paralelismos concretos con el mundo maya mítico. En este caso con la celebración de las vaquerías.

Escenificaciones que en varios estudios se encuentran idealizadas o, bien, sus referentes corresponden a sus antecedentes históricos, o provienen de experiencias obtenidas en poblaciones económicamente desarrolladas, en las cuales las

vaquerías son parte de los festejos anuales patronales, que se celebran de acuerdo al calendario religioso católico. Según esta información recopilada. No hay fiesta campesina sin corrida

Su Origen

En las haciendas yucatecas del virreinato, en particular del siglo XVIII, la ganadería fue la fuente principal de la riqueza. Debido a la exportación de reses, y el progreso social de los mestizos, se fusionaron elementos étnicos prehispánicos a la penetración religiosa y difusión de bailes traídos por los españoles (fandango y jota aragonesa).

A manera de ceremonia los hacendados convocaban a sus trabajadores para “la hierra” de sus vacadas y ofrecían o permitían un festejo o baile colectivo a la manera de ceremonia como preludeo al herraje. Después del herraje –marcar su ganado– se efectuaba una reunión, para celebrar la “hierra” y el conteo de colas (no de cabezas de ganado); en las que las mujeres de la hacienda –las vaqueras–, atendían a los invitados, al final de la fiesta danzaban viejos sones mayas con influencia europea, o a la inversa. Por su contenido, el Oidor de la Audiencia de Guatemala –don Tomás López–, ya había prohibido las “artes mayas” en 1521, al perseguir los actos rituales de los indios mayas durante la Conquista y la Colonia, imponiéndose por ello otros cantos y danzas no indígenas.

Ya posteriormente, las vaquerías tuvieron lugar casi siempre en los corredores del Palacio Municipal o de la Comisaría, ya avanzada la noche, con invitados de otras comunidades: muchachas vestidas

³ La siguiente información, sin referencias directas; resume la consultada, además de complementada una de otra.

de vaqueras: terno de tres piezas –bordado multicolores de “*xocbichuy*”– sombrero adornado con flores y/o cintas. En estas reuniones el baile era el atractivo principal, y al finalizar éste, tenía lugar la quema de los fuegos artificiales, rematando con el “torito”. El “*Uakax kaak*” (el toro de fuego) está listo. Hay que aclarar que la “quema” del torito no es igual al del altiplano de México, sino que se escogía un novillo, al que se le amarraban los cohetes, y después se les encendía.

“La vaquería, el baile que une a los pueblos de Yucatán”

Como mencionábamos anteriormente, la vaquería es el festejo anual dedicado al santo patrono de la localidad, como por ejemplo en el poblado de Humún, quien encabezó la cofradía lo invocó de la siguiente manera:

San Buenaventura, tú que siempre nos acompañas en el monte, camino a las milpas, tú que eres nuestro patrono y representante ante la virgen y Dios, acepta estas ofrendas que te hacemos en honor a tu día santo [Santo patrono de Humún].

En algunas otras localidades es el dueño de la casa o “diputado”, quien ofrece un ágape antes de la procesión a la iglesia con el Santo Patrono. El Párroco lo recibe en el pórtico de la iglesia, bendice al gremio, coloca la imagen en su sitio, de donde al año siguiente lo tomará el próximo gremio, quien lo recibirá en su casa; por ser un honor recibirlo, convirtiendo así el hogar en el *espacio sagrado*.

En tanto en el *espacio profano*, el de la fiesta, todo el pueblo se ha preparado: se ha invitado a las poblaciones cercanas, llegan delegaciones de jaraneros; además de las orquestas que amenizarán el festejo.

Por otra parte, antes del baile todo ha sido aseado profusamente, se ha levantado el templete para la coronación; dando paso a la vaquería con los aires de la jarana del Mayab. Además, el asistir a la vaquería para divertirse, es una manera de ganar nuevos amigos y mantener unidos a los pueblos.

Algunos antropólogos han destacado en las vaquerías iniciales tres celebraciones: misa, comida y baile, de quienes veneraban al santo patrono con las costumbres traídas por los españoles; en tanto a partir de la segunda mitad del siglo xx, la vaquería se ha reducido a un conjunto de bailes de mestizos y mestizas yucatecos. Uno de esos bailes tradicionales es el de entrelazar las cintas. Baile proveniente de Europa durante el imperio Maximiliano de Habsburgo (1832-1867). Cintas que en un inicio se ataban a una ceiba. El baile se inicia con la música de “la Angaripola” –jarabe yucateco. Además de la jarana, en sus dos versiones: 1) con ritmo de 6 por 8, muy vigorosa, en forma de guachapeo, la otra con ritmo de 3 por 4 más pausada valseada.

Corrida

Por otra parte, en las fiestas de los Santos Patronos también se celebraban corridas de toros, como parte de los festejos en su honor; en particular desde fines del siglo xviii y principios del siglo xix. Posteriormente tuvo lugar el descenso del auge

ganadero, por una parte, debido al origen calcáreo de la tierra y, por tanto, a la escasez de pastizales; en tanto por otra, la situación se agudizó más a finales de los siglos XIX y al inicio del siglo XX, como consecuencia de la Fiebre verde del henequén, que arruinó por completo los pastizales para el ganado.

A las fiestas al santo patrono se anexó la corrida y los fuegos artificiales, que concluían con el torito. En la plaza central se alberga la fiesta popular, o en algún terreno amplio, debido a los asentamientos surgidos, en los poblados prósperos, como ya fuera mencionado. En éstos la fiesta se prolonga durante varios días, siendo las corridas de toros otro de los principales atractivos, antes del fandango. En tanto en los poblados pobres, a los que se refiere Raquel Araujo en su presentación sobre su escenificación, estas corridas resultan tristes y lastimeras—como la presenciada por nosotros en los años ochenta del siglo pasado—, y sólo se celebran un día.

Tradicionalmente, días anteriores a la “corrida”, los “palperos”: *k'axhe*, levantan, o construyen; o como dicen los lugareños: “amarran” el coso con troncos, bejuco y palmas; traídos del monte, con tiras o ramas de árboles: *katanché*—noche de alborada—. Construcción cuya base arquitectónica sigue—al parecer— el modelo de la casa maya tradicional.

Al ras del suelo, en el redondel, se localizan los espectadores de pie y, algunos, arman sus palcos, en el primer piso con láminas de cartón, sogas y mecates. En el palco se sientan con las piernas colgando. En algunos poblados se consiguen cosos de dos, y hasta tres pisos.

Originariamente, antes de la corrida se plantaba una ceiba: *ya'xche*—antes de

la primera corrida—, en un acto ritual complejo, vetado a las mujeres. Se sembraba un *ceibo*: *Yaa'xché*: *ya'x*: verde- *Che*: ár-bol, o una rama de éste en el centro del coso, del redondel, de la improvisada plaza. Ceibo o Palo de mayo de 5 a 6 metros, considerado simbólicamente como el centro del mundo prehispánico: el *axis mundi*: con trece niveles de ramas: los trece cielos, que establecían la comunicación entre Cielo y Tierra; más las raíces del Inframundo. Árbol símbolo del espacio-tiempo mítico. Ya que en la cosmovisión mesoamericana éste representaba al Cielo. *Ka'an*, a La Tierra: *Yóok'kolkab*, y al Inframundo: *Yáanal Luum*. Ejemplo de ello es la representación de este árbol, que se encuentra en la sección maya del Museo de historia, en la ciudad de Monterrey, que traspasa dos pisos.

En el ritual efectuado antes de la “corrida”, por un sacerdote maya: *Jmeen*, éste vierte medicina de toro en el hoyo abierto para plantar el ceibo, o una rama de éste, en el centro o a un lado del redondel. Un vaquero sube al árbol y derrama sobre éste una botella de vino sagrado: *Balché*, mojando el tronco: *Wanthul*, protector del ganado. Además, previamente a la corrida, el público cuelga ofrendas para obtener su protección—acto propiciatorio—, atándolas a la ceiba desde la noche anterior; huelga decir que éstas adquieren características sobrenaturales, al igual que dispensa favores al donador del toro que se sacrificará, con el nombré de éste marcado en el lomo.

En los sitios, en donde previamente se realizan procesiones—herencia de las procesiones franciscanas—, antes de la corrida se da vuelta al ruedo con el estandarte del santo patrono; que tienen por igual un origen ritual propiciatorio, para

favorecer el trabajo agrícola, como lo muestra la invocación, más que oración, al santo patrono del pueblo Humún.

El chocolomo

Durante la conquista, cuando los mayas vieron los primeros caballos; como ya lo sabemos, éstos consideraron al jinete y al caballo como una unidad y lo llamaron, con la palabra que usaban para referirse al tapir. Después, cuando tuvieron delante una vaca le denominaron *wakax*. De allí posteriormente las vaquerías, que se enlazan con el antiguo rito del sacrificio de un venado (*ceh*). Este se cazaba para ofrendarlo en el mes en que se celebraba el *Ah Zip* (Venado-Deidad). En los antiguos códices éste aparece atado a una ceiba y flechado. Se ofrecía como sacrificio y ofrenda a los dioses, su valor se homologaba con el del sacrificio humano. Lo primero que se hacía era sacar el corazón y se ofrendaba al sol, cuando estaba amaneciendo. En tanto en la actualidad el sacrificio de una res proporciona la carne para la preparación del chocolomo: choco de *chakow*: caliente – *lomo*: trozo de carne sangrante.

Este platillo tradicional considerado como “comida de pobres”; es producto de estas fiestas, en las cuales se sacrifica sólo el primer toro; destazándose y expendiéndose de inmediato la carne y las vísceras aún sangrantes, fuera del coso taurino; lo que le aporta un color negruzco al caldo de la preparación. Vitualla adquirida por gente de baja condición económica, como pudimos observar en la lastimosa corrida que nos tocó en suerte presenciar, y cuya ingesta además de una connotación ritual, posiblemente sea

una de las pocas veces que comen carne en el año.

De esta manera nos encontramos con un trenzado social y religioso del mestizaje, a través de la veneración del santo patrono, como resultado de la unión de la religión maya antigua y las costumbres españolas.

En la vaquería, la fiesta más importante del poblado, la presencia de la ceiba de tradición maya, tiene un simbolismo original para la cultura no evidente; en tanto en la evidente éste se ha perdido. Aunque las tradiciones sigan vigentes, pero ya no con el simbolismo original; al haberse sincretizado los espacios sagrado y profano con las celebraciones religiosas y carnales.

En la actualidad la denominación de vaquería es sinónimo de un espectáculo folklórico de jaraneros, que se presenta todos los lunes bajo los arcos del Palacio municipal de Mérida.

Las Bacantes.

Para terminar con el juicio de dios

Raquel Araujo ha retomado estos festejos y la tragedia de Eurípides, para establecer un paralelismo con la tradición cultural maya; además de sustituir las mencionadas heces de vino, por el achiote –condimento tradicional en la alimentación de la península de Yucatán–, y el vino mismo por ríos de cerveza, junto con la quema de incienso; en tanto las “báquides”, por supuestas mujeres amas de casa contemporáneas de extracción popular.

Esto, por una parte, respecto a la paráfrasis que la directora efectúa a partir de las *Bacantes* o *Báquides*, según Garibay.

En tanto por otra, encontramos escénicamente, tanto el festejo como la ritualidad popular maya; al igual que manifestaciones de la performatividad; como es el acto de la auto penetración del enajenado Penteo con una botella de cerveza.

De esta manera La Rendija constituye una versión escénica sobre *Las Bacantes* de Eurípides, para contar “la microhistoria de un poblado ficticio” del Estado de Yucatán; asociándola a la pervivencia del imaginario mítico, y el cotidiano regional de esa etnia y su cultura patrimonial.

En su justificación al proyecto y de sus propósitos estéticos, ésta señaló no seguir ningún “fin antropológico o sociológico”, sino mostrar “desde la entraña de las contradicciones del encuentro de miradas de ida y vuelta, de los mayas contemporáneos y nuestro propio mestizaje” (Araujo, 2013).⁴

Para hablarnos de ello no sólo tomó como antecedente la tragedia de Eurípides, sino también dos documentales del realizador Óscar Urrutia Lazo: *El protector de la Luz* y *Buscando al hombre sagrado*, sobre los sacerdotes mayas (h'men), “aproximaciones al universo maya”; y por igual diseñador del espacio escénico.

Espacio-reminiscencia de los pequeños ruedos efímeros levantados en la plaza o en algún espacio amplio, generalmente céntrico, de los pueblos provinciales de Yucatán. Ruedos erigidos para las corridas de toros, en la fiesta anual del poblado; como ya fuera mencionado. Fiestas denominadas *Vaquerías*, en las

que después de estocado el primer toro, se expende su carne afuera; que concluye con la ingesta del animal sacrificado a manera de un ritual de paso.

De allí, el “entrecruce intercultural de mitologías” de la escenificación de *Las Bacantes*: por una parte, el mito dionisiaco, y por otra el festejo-ritual maya, en cuya escenificación quedaron asociados el dios Dioniso-Baco y *Acán*. A cuyo respecto nos dice Araujo, siguiendo a Thomson: “*Acán* dios maya de la embriaguez y del *balché*. El *balché* era y es una bebida, sagrada por excelencia de los mayas, consumida en todas las ceremonias mayas” [...] *Acán* significa: entre otras cosas, ‘bramar’ [...], lo que relacionamos con el canto de la cabra que da nombre a la tragedia (Araujo, 2013).”

Esta versión ritual de *Las Bacantes* sigue, en principio la anécdota de la tragedia en la sinopsis brindada por Araujo:

Madrugada, antes de salir el sol. Dyoniso regresa de incognito a su pueblo natal. A las afueras, en un descampado donde fue fulminada su madre por el rayo del dios que la preñó, prepara su venganza contra aquellos que niegan su divinidad. Su renacimiento como mortal pone en trance a todos los habitantes de la ciudad, haciéndolos salir de sus casas y obligándolos a participar de forma clandestina, en los antiguos rituales [en su honor] que habían sido olvidados. Tan sólo Penteo, señor, patrón o soberano del lugar y primo de Dyoniso, parece inmune a los efectos de la locura colectiva desencadenada por el dios, y acude a poner fin a la bacanal. Lo que él no sabe es que el dios le reserva otro papel especial en su venganza. Penteo será el chivo expiatorio, la víctima del sacrificio con que el

⁴ Notas del programa de mano, en su presentación en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, del Centro Cultural Universitario UNAM, del 13 al 30 de junio de 2013.

pueblo pagará la irreverencia. Penteo es un espectador que desea ver aquello que lo horroriza, pero que no es capaz de penetrar el carácter sagrado de la representación que pone en juego Dioniso frente a él. (Araujo, 2013).

En el mismo programa de mano, se enuncia también la línea dramática de la escenificación:

Dioniso regresa a su pueblo para vengar el olvido de los rituales en su honor. Las Bacantes, en delirio por influjo del dios, se han entregado a las ceremonias dionisiacas, condenadas por Penteo, dueño y señor de estas tierras, las perseguirá para castigar y poner fin a sus prácticas. Dioniso encausará su ira para convertir a Penteo en un hombre sufriente, chivo expiatorio de la irreverencia del pueblo. (Araujo, 2013).

Recepción

Desde cualquier ángulo que se vea esta declaración de principios, las reacciones no se hicieron esperar ante los espectadores y la crítica Vera Milarka, por ejemplo, en su artículo del 27 de junio de 2013, en el diario *Reforma*, consignó en su rúbrica "La diabla":

Si hay Bacantes

La adaptación del mito trenza en su narrativa oral y escénica la raigambre de una cultura "subterfugia" colosal: la maya. Por eso se han elegido textos claves dichos en esa lengua, con la asesoría de Miguel May, que además de sonar con una voz original de nuestro pasado; resuena profundamente en el corazón de la

escena y de nuestras emociones; aunque no lo sepamos traducir, ya que forma parte de esa performance significativa construida con base a atmósferas, más que anécdotas.

El grupo se ha especializado, en el abordaje escénico, en crear unidades-concepto a manera de entornos contextuales, lo que hace que la obra gire en círculos que abren y cierran momentos narrativos, supliendo la habitual linealidad de acontecimientos escénicos.

La obra expresa una intensa búsqueda por religar la cultura ancestral maya, su mitología y folklore, con la realidad actual. La contrasta con modernidad aplastante, que desplaza diariamente no sólo las tradiciones, en lo que sabemos es inevitable; sino la calidad de vida, y la dignidad de los habitantes del estado.

[...]

El trance histórico de fondo reviste un estatuto trágico y cabrón, como el propio Dioniso (Baco), la deidad representada por el macho cabrío: dios del vino, desfogue catártico del placer comunitario en el ceremonial festivo que hoy se traduce en la enajenación colectiva y popular con sus propios referentes en el alcoholismo moderno.

Asistimos pues a un rito "secreto" que nos infunde una tensión constante y con respeto continuo —que impone cierta solemnidad— para no distraer a los participantes. De pronto con total sorpresa, estamos bajo el influjo del incienso propiciatorio, invadidos por el olor y color del achiote, que sirve de pintura corporal subyugados por un diseño escenográfico oriental y móvil, que linda entre lo fascinantes del minimalismo contemporáneo y lo sublime del esplendor prehispánico.

A su vez Luz Emilia Aguilar nos describe detalladamente el espectáculo de *La rendija*, en su artículo "Lo sagrado y la ausencia de Dios", del viernes 18 de julio en *Excélsior*, de ese año:

[...]Retoma elementos de la tragedia para armar un suceso que parte de los rituales y las imágenes de las comunidades yucatecas, un acontecimiento escénico sembrado de preguntas sugerida en el transcurrir de visiones, en la mezcla de palabras, frases, gemidos, balbuceos, percusiones y los silencios que dejan al espectador espacio para plantear sus propias inquietudes. ¿Qué nos mueve? ¿De dónde viene la violencia? ¿Esta violencia extrema y ciega a qué responde, a dónde nos lleva? ¿Qué significa lo divino? ¿Dónde está en el presente el sentido de lo sagrado?

[...]

Para reflexionar sobre Yucatán y sus paradojas, sus raíces y persistencias rituales, su identidad, no recurre la directora a una narrativa convencional. [...] figura una barca de madera, que alude a un recorrido en el tiempo, madera ajada, con restos de una deslavada pintura roja. Van y vienen los envases de cerveza por el escenario. Un par de grandes tinas redondas de metal suenan y sirven de pilas para las libaciones. Están Penteo [...]; Dionisos [...]; Tiresias [...]; Imaginador [...]; y Raquel Araujo en el papel de Agave. Los cuerpos desnudos de madre e hijo llevan sin disimulo las marcas del tiempo, del camino recorrido. Las huellas del dolor y de los goces.

La experiencia se dirige al olfato, el oído, la mirada, en un teatro cercano a lo performático. [hay] una entrega a la escena como ritual que se oficia lenta

concentradamente, en la ejecución de tareas específicas, manipulación de los objetos y el fluir de palabras que no ilustran, sugieren. Sonidos en una composición-intervención sonora de Manuel Estrella.

Al entrar al teatro se percibe el aroma del copal, luego la cerveza que corre por la piel como agua, el perfume de achiote que cubre de rojo el cuerpo desnudo de la víctima y la sucesión de imágenes que culmina con el final inefable de la madre con el hijo tendido en la barca, la cabeza atrapada entre maderas, en resonancia simbólica de todos los descabezados. Un destello de belleza para expresar el horror.

Horror provocado por la violencia implícita en la representación, sobre la que Fernando Muños Castillo centró su atención en su artículo "Bacantes: para terminar el juicio de un dios"; publicado en el diario *Por Esto!*, de Mérida:

Nuevamente *La Rendija* retorna a los mitos helénicos, antes lo hizo con Medea, un trabajo en que el movimiento del cuerpo se expresaba con una violencia hasta el desgaste de la violencia y del cuerpo. Montaje intervenido por sonidos producidos in situ, como si se tratara de una partitura de música contemporánea, donde el "ruido" se sobrepone a la música escrita para la pieza. Historia fragmentada, al estilo del teatro personal e íntimo, que venía realizando Raquel desde hace años atrás.

[...]

La primera tiene como "propósito", desde el texto de Eurípides, la microhistoria de un poblado ficticio, pero común a

muchos del litoral yucateco, miseria y desolación [...].

La segunda es una historia llena de ira y violencia, sanguinolenta al final de todo [...]. Que al fin y al cabo de eso trata *Las Bacantes*.

La justicia, el linchamiento y “descuartizaje” del cuerpo del cacique del poblado se ejecuta a manos de la madre, en una orgía de sangre, donde Fuenteovejuna reclama las creencias y su solidaridad humana para preservarlas, más allá de las corrientes políticas, económicas y religiosas que impone el desgaste de una sociedad que ha marginado a la mayoría de los poblados de este país. País que desde sus inicios es una máquina de sacrificios e inmolaciones.

La tercera es una historia en la que el cuerpo camina en el filo de la navaja, en la que la voz y la dicción no importan, ya que lo que se desea, lo que ansía el grupo y su directora es crear un concierto violento y bañado de líquidos y vísceras, que despierte la memoria dormida en la piel del espectador hasta donde sea posible [...]

Raquel maneja el simulacro, al igual que los dioses lo hicieron con Helena, quien nunca estuvo en Troya. Ardides de dramaturga que nos muestra a un Dioniso dual que incita a Penteo a vestir ropas femeninas para espiar los ritos de las Bacantes, quienes al descubrirlo lo confunden con un animal y es muerto por Agave, quien lo destaza en su delirio báquico.

Al realizar este asesinato/sacrificio. Agave regresa, de esa manera la diosa de la tierra, la “innombrable” y a Dioniso lo que Penteo les quería quitar: la orgía de los sentidos, la posesión del dios: la menudiedad y la locura capaz de remitir

a la antropofagia. Motivo por el cual, sea dicho de paso, Teseo abandonó a Ariadna en la isla de Naxos al descubrirla realizando este ritual sangriento.

Coligiendo, posteriormente, en una conversación por la red, que el montaje de Araujo resultaba, “más que ecléctico: *eléctrico*”.

En tanto Miguel Ángel Quemain escribiera al respecto, en una serie de tres artículos publicados en la *Jornada Semanal*.⁵

Las fronteras ilimitadas del teatro

[...] Estuvo en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, del ccu, en una breve temporada que llenaron, pero con una pobre respuesta crítica dada la complejidad y crudeza de los planteamientos, en un orden simbólico de alta elaboración y de difícil comprensión desde nuestras limitaciones chilangas en torno al abordaje profundo de una cotidianidad indígena, donde el espectador se suma a tuestas en ese juego de sudor, cerveza y copales en incensarios, y le cuesta trabajo aceptar que el mundo es un rompecabezas estructurado con grandes tabloncillos que en una vista aérea corren y se deslizan para proponer escenarios, espacios donde el sacrificio es el eje de la representación.

Representación que provocara escozor entre el público local de Yucatán, según lo consignara posteriormente el mismo Quemain:

⁵ Domingo 29 de septiembre de 2013, núm. 969. Domingo 13 de octubre de 2013, núm. 971. Domingo 27 de octubre de 2013, núm. 973; respectivamente.

Bacantes entre yucatecos púdicos

En la entrega anterior se mencionó que *Bacantes*, dirigida por Raquel Araujo. Basada en textos de Eurípides y sostenida en el mundo maya contemporáneo y mítico, se había presentado al aire libre, pero con la advertencia sobre la relación entre pudor y desnudo teatral, frente al Palacio Municipal de Cholul, donde provocó un escándalo que atravesó a la "clase media" yucateca, a los regidores y algunos funcionarios de desarrollo social y cultural estatales y municipales.

Al parecer, el montaje fue un escándalo porque Raquel Araujo logró conectar la dramaturgia y el pensamiento clásico con el Yucatán de hoy y los yucatecos se encontraron con una irregularidad: una obra artística (que suelen menospreciar en aras de los espectáculos que los puso frente al espejo de ellos mismos, y lo que recibieron los alarmó de tal manera que atribuyen el motivo de su espanto a los desnudos que presenta el montaje.

Bacantes, la llegada de Penteo

[...]

Cuando vi *Bacantes* mucho de perplejidad me invadió y quedaron muchas preguntas que la directora fue abatiendo y están aquí. *Bacantes* es un texto vivo que continúa su modificación porque está escrito, dirigido, actuado e intervenido permanentemente, y el entramado consiste en encontrar elementos en el texto de Eurípides que "pudieran tener resonancia en nosotros, en esta región del país".

[...] las preguntas que se plantean dicen mucho de nuestra propia condición de extranjería frente a las ritualidades del teatro y de nuestro propio país, tan lejano, tan ajeno. Navegar es preciso.

¿Ritualidad, performance, realización escénica?

De todo lo anterior se puede deducir, que el "espectáculo" presentado por Raquel Araujo, resulta difícil de acercársele. No obstante, lo que es evidente es su eclecticismo, razón por la cual resulta ante los ojos de los espectadores un híbrido: por una parte "una puesta en escena", por otra, un "performance" e, incluso, una "ritualización" de *Las Bacantes*, de Eurípides; a juzgar por la opinión de los críticos anteriormente citados.

A nuestra ayuda acude para su dilucidación escénica una de las publicaciones más recientes en español de Erika Fischte-Lischte: *Estética de lo performativo*, en la que ésta teoriza sobre este asunto, al plantear la estrecha relación que guarda el ritual, el performance y las realizaciones escénicas, respecto al concepto tradicional de teatralidad.

Por su parte, Óscar Cornago en su introducción a esta obra aclara algunos términos empleados por la autora:

El término de "re-presentación" remite a una realidad previa que se vuelve a hacer presente por medio de una mediación material, como la palabra o la imagen, organizada por medio de unos códigos. [...] (Fischer-Lichte, 2011, p. 17). Por ello, "No es una coincidencia que sea éste –"realización escénica"– el término por el que se ha adoptado en sustitución de toda una serie de denominaciones que remiten ya sea a una realidad previa al propio hacer escénico, como "representación", "puesta en escena", "trabajo de dirección", ya sea a un material fijado, ya acabado como "obra", "espectáculo", "performance", "pieza" o "drama". Algu-

nos de estos términos. Especialmente el de “representación”, son los que habitualmente se hubieran utilizado para traducir el original del alemán “*Aufführung*” (representar en el sentido de realización). O la forma verbal “*aufführen*” (representar en el sentido de realizar). En su lugar se ha preferido subrayar la dimensión performativa de esta palabra, trasladándola al castellano como “realización escénica”, que es el término que se va a utilizar en todo el libro en contextos que en otros sentidos habrían hecho esperar algunas de las opciones antes mencionadas.

En tanto que “realización escénica” el hecho teatral no puede ser entendido sino como aquello que se está haciendo sobre el escenario, es decir, de frente a un público durante un momento preciso, y lo que allí está ocurriendo como resultado de unas acciones, de una organización del espacio y del tiempo, y sobre todo de la manera de relacionar uno elementos con otros, un proceso que se ha traducido como “bucle de retroalimentación autopoietico” “*auto-poietische feedback Schleife*”. (Fischer-Lichte, 2011, p. 18).

De allí que podamos considerar, la osada presentación de *Las Bacantes*, efectuada por Araujo, como una realización escénica, al reunir todos los componentes escénicos, descritos en las críticas; además del entrecruce cultural de la tragedia de Eurípides, y los vestigios de una ritualidad y de la contemporaneidad maya-yucatecal, que en esta realización escénica cobran presencia, como Fischer-Lichte conceptualiza todos los términos señalados anteriormente por Cornago, en el estudio de ésta. Más lo principal, proveniente de la performance sería lo

planteado respecto a esta expresión escénica, cuando hace referencia a una de Marina Abramovic:

[No] se trataba de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, in situ, escapaban a la capacidad de reflexión. (Fischer-Lichte, 2011, p. 34).

Por tanto, encontramos que el concepto de performativo es más amplio que el de representación, como lo anotan los traductores de la obra:

La estética de lo performativo de Fischer-Lichte, como se dedicará a explicar ella misma en extenso, se basa en una cierta comprensión del concepto de *Aufführung*, un término que en circunstancias normales traduciremos sin más por “representación”, como cuando hablamos de una representación teatral u operística. Sin embargo, la carga teórica del término español, de la que está libre la voz alemana, y, más en segundo término, su polisemia, lo hacen incompatible con los supuestos teóricos manifestados de este libro. La autora parte de *Aufführung* (que verteremos por “realización escénica”) no está al servicio de la expresión o de la exposición de ningún contenido dado previamente –en general un texto dramático–, lo que convierte al término “representación” en inadecuado para transmitir su significado. Lo que en ella se produce es autorreferencial y constitutivo de la realidad, y es además resultado de la intervención tanto de los actores como de los espectadores. Es justamente performativo, de ahí que tanto el sustantivo *Aufführung* como el verbo *Aufführen* se correspondan con bastante

exactitud con los términos ingleses *performance* y *to performe* respectivamente. Nos decidimos, pues, por “realización escénica”, a pesar de que no es de uso común –como sí lo es la voz alemana–, porque además de expresar con bastante exactitud el significado del término original conserva las nociones de actividad y de transitividad. Cuando el contexto lo aconseje usaremos meramente el término “realización”. (Fischer-Lichte, 2011, p. 38).

De esta manera Raquel Araujo pasó del Teatro Personal, al performance, y de aquí a la “realización” de *Las Bacantes*, en la que encontramos tanto “el ritual como el espectáculo, como en una performance artística” (Fischer-Lichte, 2011, p. 51). En la que a juzgar por la impresión de los observadores se hizo presente la “experiencia umbral”, “liminar”, en recepción de lo cotidiano presente en la “representación”, transformado en extraordinario.

Las Bacantes de Raquel Araujo

Todo lo anteriormente enunciado constituye los componentes escénico-dramáticos de *Las Bacantes*, *El juicio de Dios*, que hemos sintetizados a partir de las investigaciones sobre las celebraciones de las vaquerías:

1. Aspectos religiosos: catolicismo popular.
2. *Aspectos religiosos mayas prehispánicos; como la ingesta en la antigüedad del Balché y del pukkeyen: pozole, bebida fermentada de masa de maíz, desleída en agua y endulzada con miel; y el sacrificio del venado.*

3. *Aspectos profanos de la celebración; las vaquerías.*
4. *Aspectos socio político de la realidad actual yucateca.*
5. *La violencia social contemporánea.*
6. *El predominio de las bebidas alcohólicas, a partir de la segunda mitad del siglo XX, como el consumo de cerveza con la que Penteo es ungido, previo a su descuartizamiento, por parte de las Ménades, encabezadas por su madre Agave.*

Realización escénica que encontrara un doble rechazo: a) el repudio de la sociedad burguesa, y b) la incompreensión de los espectadores. En tanto conceptualmente nos encontramos con dos posiciones antitéticas, en una dicotomía: a) la perplejidad de los espectadores fuera de Yucatán, por el desconocimiento de las condiciones históricas, culturales y sociales –de acuerdo a Quemain; en tanto por otra b) la no aceptación estética, incluso por teatristas locales. La razón de ello la encontramos en el rechazo al desarrollo de un potencial transformador; obligando al espectador a abandonar su cotidiano, al no encontrar interés alguno para abandonarse a sus sentidos o a su razón.

Bibliografía

- Chuaqui, C. (1994). *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 36).
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Pe-

- rucha. Introducción de Óscar Cornago. Madrid: ABADA EDITORES (Lecturas de Estética).
- Garibay K., Ángel M. (1975a). "Introducción". En *Eurípides. Las diecinueve tragedias*. Versión directa del griego. México: Editorial Porrúa, séptima edición (Sepan Cuántos, 24).
- . (1975). *Esquilo. Las siete tragedias*. Versión directa del griego, con una introducción de. México: Editorial Porrúa, décimo primera edición (Sepan Cuántos, 11).
- Kott, Jan. (1977). *El manjar de los dioses. Una interpretación de la tragedia griega*. Traducción de Juan Tovar. México, Editorial Era.
- Nietzsche, Friedrich. (1998). *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Eduardo Knörr y Fermín Navascués. Prólogo de Agustín Izquierdo. Madrid: Editorial Edaf, S. A.
- ## Hemerografía
- Aguilar, Luz Emilia. (2013). "Lo sagrado y la ausencia de Dios". *Excélsior*. México, 18 de julio.
- Medina Hernández, A., Francisco Javier Rivas Cetina. (2010). "La corrida de toros en los pueblos mayas orientales. Una aproximación etnográfica". *Estudios cultura Maya*, vol. 35, enero, 2010.
- Milarka, Vera. (2013). "La diabla". *Reforma*. México, 27 de junio de 2013.
- Muños Castillo, Fernando (2014). "Bacantes: para terminar el juicio de un dios". *Por Esto!*, Sección Cultural. Mérida, 22 de febrero 2014, p. 2.
- Notas del programa de mano*, en su presentación en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, del Centro Cultural Universitario UNAM, del 13 al 30 de junio de 2013.
- Quemain, Miguel Ángel. (2013). "Las fronteras ilimitadas del teatro". *La jornada semanal*, Domingo 29 de septiembre de 2013.
- . "Bacantes entre yucatecos púdicos". *La jornada semanal*, Domingo 13 de octubre de 2013.
- . "Bacantes, la llegada de Penteo". *La jornada semanal*, Domingo 27 de octubre de 2013.

