

CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACION TEATRAL

TEATROS Y CULTURAS DEL MUNDO

EXPERIENCIA ESCENICA TRADICIONAL

EN 5 DANZAS TOTONACAS DE LA REGION DE PAPANTLA, VERACRUZ, MEXICO.

(PONENCIA)

**JUNIO DE 1997
CHOLULA, PUEBLA, MEXICO**

EXPERIENCIA ESCENICA TRADICIONAL EN 5 DANZAS TOTONACAS DE LA REGION DE PAPANTLA, VERACRUZ, MEXICO.

Durante varios años, junto con algunos compañeros, me he dedicado ha hacer teatro en distintas regiones de México, principalmente en comunidades rurales. A veces, desde programas de gobierno y otras, como miembro de una asociación civil, TECOM, A.C.

Nuestra propuesta de trabajo se basa en un continuo *observar-proponer-analizar-evaluar* para llegar a una selección (en forma y contenido) del hecho teatral que queremos presentar. A través del proceso de creación de la obra, se reflexiona, primero con el grupo y después con toda la comunidad, sobre los temas que a todos importan. En repetidas ocasiones ha sido necesario modificar propuestas, revisar formas de trabajo, cambiar de ruta, pero también han sido innumerables las satisfacciones que hemos recibido, sobretodo al hacer un teatro *para* la comunidad.

Nuestro objetivo, siempre ha sido promover un teatro, que con sentido artístico, anime la conciencia crítica sobre los diferentes aspectos socioculturales de la vida comunitaria.

En esta ocasión quiero compartirles algunas reflexiones sobre mi experiencia de trabajo con las comunidades totonacas del estado de Veracruz y algunos resultados de investigación sobre la concepción escénica de este grupo indígena. El encuentro con esta cultura diferente a la nuestra, en un principio nos desconcertó y nos llevó al desánimo, pero al final ha resultado ser una de las experiencias más ricas que he tenido a nivel profesional, cultural y humano.

Cuando hablamos de hacer teatro en las comunidades, nos dijeron que no sabían lo que es, que no lo conocían y que no les interesaba. Pero cuando llegó la fiesta patronal los vimos vestir ropajes simbólicos, recitar textos, usar máscaras, moverse en un espacio dramático determinado, representar personajes, romper la cotidianidad del lugar, enfiestarse... ¿no que no sabían qué es el teatro ? ¿o acaso su concepto de teatro es distinto al nuestro ? ¿no lo hacen por las mismas razones que nosotros ? ¿no es para expresar ideas y sentimientos sobre el mundo que vivimos ? ¿no hay el mismo deseo de goce, de placer, de expresión artística ?

Estas interrogantes nos llevaron a un trabajo de investigación sobre las manifestaciones escénicas de los habitantes de esta región, desde la perspectiva teatral. En un principio pensamos hacerlo sobre todas las manifestaciones donde se presentara el hecho escénico y de representación, pero las dificultades nos limitaron el campo de trabajo solo a las danzas y finalmente solo a 5 de ellas, de las 19 que registramos en la zona.

El trabajo cubrió varios aspectos, desde un trabajo bibliográfico sobre los orígenes, historia, geografía, sociedad, religión, etc. de la etnia; y trabajo de campo sobre aspectos básicos como: la estructura de la danza, personajes, vestuario, utilería, música, tiempo, espacio. Aspectos del trabajo del actor como: concentración, expresión corporal, tareas escénicas, quehaceres escénicos, relaciones dramáticas, uso de la voz. En el contexto cultural revisamos el origen de las danzas, ritos y creencias, símbolos, vigencia. Y en el funcionamiento de los grupos, lo referente a: organización de los grupos, los actores-danzantes, los músicos, los maestros y su sistema de enseñanza, los ensayos.

A continuación, pasaré a comentar algunos de estos aspectos que espero sean indicativos del arte escénico que se practica en la región. Las danzas estudiadas son las siguientes: voladores, negritos, santiagueros, tejoneros y toreadores.

LA CONCENTRACION

Para el participante totonaca en una danza tradicional el hecho escénico no constituye una simple representación o espectáculo sino un acto ritual en el que se trata de establecer comunicación con los dueños de los elementos, esto requiere de una gran seriedad y de un gran compromiso.

El danzante se convierte en oficiante de un rito que se supone traerá beneficios para toda la comunidad y el más pequeño desliz puede ocasionar desastres, para la comunidad y para él mismo poniendo en peligro incluso su propia vida.

Sin estos antecedentes sería imposible entender la total concentración de los actores danzantes durante la ejecución de su baile sin haber realizado los ejercicios de relajación y concentración a que estamos acostumbrados los actores a la manera occidental.

Ahora bien, este concepto de la danza que favorece la total concentración, está apoyado en otros factores, uno muy importante es la utilería y el vestuario. Es notable la transformación que se verifica cuando un habitante de la comunidad, aparentemente sin nada extraordinario, viste su traje de danzante. La indumentaria le da poder, deja de ser una persona común y corriente para asumir una personalidad con acceso a un espacio sagrado y grandioso.

El vestuario y la utilería son sagrados y por lo tanto son objeto de ritos dedicados especialmente a ellos (ver lo referente a creencias). El usar el caballito de Santiago o los muñecos de los Tejoneros es algo que está reservado solo para los iniciados, para aquellos que han demostrado durante años que los sabrán usar adecuadamente.

Otro punto importante que apoya la concentración de los actores-danzantes son los pasos del ritual, antes y después de su presentación en público.

Tradicionalmente, cada grupo que va a participar recibe una *limpia* de una *curandera* o *madrina* del grupo, para evitar que los malos vientos puedan perjudicar a los danzantes. Esta *limpia* se hace antes y después de bailar.

Desde que se empiezan a vestir los danzantes ya lo hacen acompañados de la música ritual, lo mismo cuando se desvisten o guardan los implementos.

Una vez que empiezan a bailar asumen la actitud de oficiantes que no abandonarán hasta terminada la celebración, que normalmente es de varios días. Durante este tiempo deben guardar la más completa abstinencia sexual y ni siquiera tener malos pensamientos. El Jefe de la danza o *Puxco* (en totonaco: *El Mayor*) se encarga de conseguir una casa que será exclusiva de los danzantes en los días que transcurre la fiesta.

Todos los factores anteriores ayudan a la total concentración de los actores-danzantes durante la ejecución de su quehacer escénico. No los distraen, ni les hacen perder el paso, los gritos del público, ni el ir y venir de los niños, ni el estruendo de los aparatos de sonido, ni la música de las danzas vecinas (es común que en una misma explanada se presenten al mismo tiempo, varias y distintas danzas)

EXPRESION CORPORAL

En el trabajo corporal de los actores-danzantes totonacos lo primero que se me hace relevante es una gran resistencia física para soportar las largas horas durante las que se baila. Es corriente la ingestión de bebidas alcohólicas, de manera moderada, que aportan una cantidad extra de energía. Las danzas se presentan generalmente 8 días consecutivos.

La expresión corporal está acorde con el personaje que cada actor-danzante representa y que no varía durante el tiempo que se prolongue la danza.

Es interesante observar la limpieza en los movimientos a que han llegado los danzantes de la región: el *galopar* de los santiagueros, el zapateo intenso o cadencioso de los negritos para expulsar *la enfermedad*, la solemnidad de los voladores, el juego mímico lleno de malabares y acrobacias de los *Pilatos*.

La mayoría de los danzantes son campesinos y el rudo trabajo del campo si bien fortalece los músculos, no permite la flexibilidad que normalmente podemos esperar de un actor. La perfección en su expresión corporal, que se ajusta a las necesidades de la danza, solo nos la puede dar la experiencia acumulada durante generaciones, que ha sabido definir con sentido artístico los movimientos corporales que en este contexto pueden ejecutar estos actores. No sin antes previa selección como dice don José: "para ser caporal de volador hay que ser *blandito*, un *duro* sirve para Caballero.

Con *blandito* quiere decir flexible, liviano, que pueda desafiar las alturas desde la punta del *Palo Volador*. *Duro* es aquel de gran resistencia física que soporte el intenso trote del caballo y los *machetazos* del Capitán Moro en la danza de los Santiagueros.

RELACIONES DRAMATICAS

Entendemos por relaciones dramáticas a la relación que el actor-comunicador establece con los otros actores, con el público y con el espacio dramático, a partir de lo que quiere comunicar y el como lo quiere comunicar (estado de ánimo).

Las relaciones dramáticas son la base del movimiento en el espacio. Estar lejos o cerca, abajo o arriba, moverse rápidamente o con lentitud, son algunas de las muchas variantes que una relación dramática sensible puede aportar al enriquecimiento del lenguaje teatral.

Ahora bien, ¿cómo se dan las relaciones dramáticas entre los participantes de las danzas-dramas de la región?

Para empezar, la relación con el público parece ser una relación secundaria. Cuando los danzantes escogen el lugar donde van a bailar, no es la ubicación del público lo determinante. Lo que cuenta mucho es la posición del altar, de la entrada de la iglesia, el atrio, la orientación de los puntos cardinales. El público se acomoda donde puede y gusta, a veces muy lejos y en ocasiones casi sobre los danzantes. El Pilatos se encarga de limitar la cercanía del público (amenazando con un bastón o látigo) para que les dejen el espacio mínimo necesario para ejecutar la danza; a los danzantes no importa mucho si el público los ve o no.

En el teatro occidental, la vista juega un papel importantísimo en el establecimiento de las relaciones dramáticas; los actores-danzantes tradicionales apenas si *ven* al público.

La misma aparente indiferencia se puede observar en las relaciones que establecen los actores entre sí. Su relación es coreográfica, precisa -por complicados que sean los giros o desplazamientos- pero, hasta cierto punto: mecánica.

Parece ser como si lo que más importara fueran los dibujos que con el movimiento se trazan en el espacio porque están dirigidos *a quien todo lo ve*. Aún en las danzas donde se dialoga como santiagueros y toreadores, la relación es impersonal.

Nuevamente, quien rompe con esta fórmula es el *Pilatos*, en las relaciones que establece con sus demás compañeros, con el público y con el espacio (mucho de su accionar es acrobático y de juegos pantomímicos). Es el personaje que más se asemeja a la forma de actuar occidental. Quizá por eso también a este personaje se le identifica con otros típicamente occidentales como el Diabolo, el Presidente, el Hacendado.

Lo expuesto anteriormente va con respecto a la forma y el lenguaje dramático usado en las danzas, pero hay otro nivel de relación que considero de gran importancia anotar: la relación ritual con la naturaleza y el espacio sagrado.

El *Palo Volador* no se corta sin antes pedir permiso al *dueño del monte* y de ofrecerle tributos a cambio del daño que se le va a ocasionar; lo mismo a la *Madre Tierra* cuando se hace el agujero para enterrar el Palo. Lo mismo a *Chichiní* (el Sol) y a los *Cuatro Vientos* y a las *Cuatro Direcciones* cuando se va a volar.

Como ya anotaba anteriormente, la utilería de la danza también es objeto de una particular relación. Se les trata como objetos de poder: antes, durante y después de ejecutada la danza. Si no se guarda la debida relación de respeto, pueden ocasionar males. Se presenta la llamada *enfermedad de la danza*.

Los mismos danzantes para empezar a relacionarse con el espacio sagrado de la danza (espacio en la cosmovisión cultural y no solo físico) deben cumplir con cierta disciplina ascética sin la cual no saldrían bien librados de este contacto.

Como podemos deducir de lo anterior, la aparente fría relación dramática en las danzas de la región, puede ser mucho mas dramática que la que cualquier actor a la manera occidental puede establecer.

Más que el público, mas que los otros actores, lo que importa es la relación con el Universo Cultural y sus magníficas y terribles fuerzas.

LOS TEXTOS. USO DE LA VOZ

Los textos en las danzas-drama de la región son mínimos. Han sido conservados por generaciones casi solamente a través de la tradición oral, lo que ocasiona que a lo largo del tiempo se efectúen modificaciones, según la experiencia y sensibilidad de los ejecutantes. Estos cambios son evidentes entre diferentes grupos de una misma danza.

Los parlamentos son más cantados que hablados y lo que parece importar es la intención con que se dicen y no el significado literal.

Un caso que refuerza esta aseveración son los textos de la danza de los santiagueros que son dichos por indígenas totonacos en lengua náhuatl y que no saben su significado. A través de los siglos el texto se ha deformado tanto que ni los mismos hablantes de náhuatl comprenden la mayoría de su significado.

A veces los parlamentos son dichos de manera tan atropellada que, pienso, ni los mismos danzantes los perciben con claridad, mucho menos el público. Otra vez lo que importa es la intención con que se dicen y que el *dueño de la danza* entiende bien, no importa en el idioma que se digan.

SIMBOLOS

Para el observador externo las danzas totonacas pueden resultar repetitivas, monótonas. Cuando no se conocen los códigos que se expresan a través del lenguaje simbólico, el trabajo escénico parece perder creatividad.

Los números, los colores, las direcciones, el tiempo, el espacio, son en el mundo cultural totonaco poseedores de características y cualidades determinadas en consonancia con los principios mágicos religiosos y creativos.

Alan Ichón nos dice: "los dioses totonacos para crear el mundo: piensan, inventan, pero sobretodo: pintan, dibujan, escriben. La creación es considerada como una especie de obra de arte". (Ichón, 1973:60)

Los colores pueden determinar las direcciones (norte, sur, este, oeste o centro) o su naturaleza benéfica o maléfica. Además de otros simbolismos: el verde se identifica con el agua o la lluvia; el amarillo con el sol, la luz, el conocimiento, el maíz; el blanco con las nubes; el negro con el *Diablo*. Bueno, el diablo totonaco que es diferente al diablo cristiano.

Los números 7 y 17 son nefastos: el 7 es el número de los muertos, el 17 de los malos vientos, de las enfermedades.

El 4 es benéfico: 4 veces dirige su plegaria el Caporal de Voladores antes de lanzarse al vacío. Hasta el cuarto intento, el cazador de los Tejoneros logra dar muerte al tejón, animal de la oscuridad que trata de dar muerte al *sol-maíz*, para que florezca la vida en la tierra. En la cuarta vez, *Callintzi* de los Santiagueros logra dominar al *Pilatos*, general de los ejércitos infieles.

El difrasismo en las plegarias totonacas invoca la concepción dualista de las divinidades y aún del Universo mismo. Concepción que a la inversa de la occidental no significa simple oposición sino complemento necesario.

Este	Oeste
Sol	Luna
Lo que brota	Lo que se pone
Creación	Destrucción
Nacimiento	Muerte
Luz	Tinieblas
Macho	Hembra
Aéreo	Subterráneo
Flauta	Tambor
Violín	Guitarra
Jesucristo	Diablo

EL ESPACIO ESCENICO

Los espacios de la comunidad donde se presenta el hecho escénico son múltiples y variados de acuerdo al desarrollo de las danzas pero casi siempre mantienen la siguiente relación:

1. El lugar donde se efectúa la *limpia* a los danzantes por la madrina del grupo. Puede ser la casa del Jefe de la danza o *Puxco*, de alguno de los danzantes o de la misma curandera. Si el sacerdote lo permite puede ser en la iglesia. La *limpia* es acompañada de una ofrenda a los *dueños* de la danza.
2. El lugar donde se visten. Es la casa donde se guardan el vestuario y los implementos de la danza. El acto de vestirse es ritual y lo hacen acompañados de música, hay sones especiales para cada momento de este desarrollo.
3. La calle. El trayecto de donde se visten a la Iglesia. Es frecuente que no vayan por el camino más corto sino tratando de pasar por los sitios más concurridos. Este recorrido lo hacen bailando *El Son de la Calle*. El *Pilatos* se encarga de invitar al público con sus juegos para que se reúnan en la plaza principal. También es común la quema de fuegos artificiales para avisar que la danza ya empezó.
4. La Iglesia. El saludo al Santo Patrón del pueblo es obligado, al interior de la iglesia ejecutan los sones del *Perdón* y de la *Reverencia*.
5. El atrio o plaza pública. La iglesia casi siempre se encuentra en el centro del pueblo y en la región es bastante común que encontremos gradas apoyadas en una colina frente a la iglesia, que sirven de magnífico lugar para el acomodo del público. Frecuentemente en una misma explanada se reúnen varios grupos de distintas danza, bailando al mismo tiempo. Los danzantes no parecen ser muy exigentes en cuanto a la invasión del espacio escénico. El *Pilatos* se encarga de que los mirones respeten el espacio mínimo necesario para ejecutar la

danza, pero no les importa desde el punto de vista de la distribución del espacio ser el foco de la atención.

6. El comedor. Generalmente los mayordomos se encargan de proporcionar la comida a los danzantes durante los días que se prolongue la fiesta. Los comedores comunitarios pueden dar servicio a 100 o 200 personas, al mismo tiempo. Antes y después de comer los danzantes ejecutan sones especiales.

7. Otros espacios. Algunas danzantes manejan otros espacios igualmente importantes. Por ejemplo, en la danza del volador, el campo donde se encuentra el palo que van a cortar para volar y a donde asiste toda la comunidad. Al árbol se le avisa con anticipación que va a ser cortado y se le entregan ofrendas. El corte es ritual de acuerdo a los tiempos y direcciones sagradas. El trayecto de arrastre del palo y su levantamiento en el centro del pueblo es acompañado por música y ofrendas para que Kiwikolo o Palo Viejo no se ofenda y pida a cambio la vida de uno de los danzantes.

8. La Ceremonia de Despedida. Al terminar la presentación de la danza, se organiza una ceremonia especial en casa del Caporal o Capitán de la danza que consiste en una limpia final para purificar a los danzantes de su contacto con el espacio sagrado de la danza. Nuevamente se hacen ofrendas a los dueños de las cosas y su representación como el caballito de Santiago, la culebra de los negritos, los muñecos de los tejoneros, el torito de los toreadores, etc. Terminan con una comida colectiva de mole de guajolote y arroz y se baila música de huapango ya por gusto.

CONCLUSIONES

Espero que estas breves notas sirvan para asomarnos a la cultura totonaca y lo que es su experiencia escénica tradicional. El trabajo en esta región durante más de 9 años me sirvió para revalorar mucho de mi quehacer como promotor teatral comunitario, que en la mayoría de las veces y con las mejores intenciones, tenía por objetivo *llevarles el teatro*.

A partir de esto, pienso que ningún trabajo que verdaderamente pretenda hacer un teatro ***de la comunidad*** debe ignorar el aporte que la experiencia escénica indígena puede hacer, en términos culturales, sociales, humanos y creativos.

Hago énfasis en lo *creativo* porque muchas veces se considera que las manifestaciones indígenas son estáticas, conservadoras, que no evolucionan. Nada más lejos de la realidad y para esto pongo dos ejemplos: uno, el de los músicos de la danza. Cuando el maestro músico le está enseñando el arte de ejecutar los sones, le enseña a su discípulo de manera estricta 12 o 15 sones, los demás, el nuevo músico tiene que crearlos. La danza que menos sones tiene es Santiagueros y le registramos un promedio de 40.

El otro ejemplo es el de los Pilatos, parte de su quehacer es comentar con el público mediante juegos pantomímicos los diversos pasajes de la danza, resalta la importancia de los personajes y los diversos conflictos que se desarrollan. Pero además, se da tiempo de comentar

sucesos actuales tanto en la vida de la comunidad, como los de interés regional o nacional. Por ejemplo comenta que: a fulanito ya lo vieron golpeando a su mujer cuando llega a la casa borracho, o que tal muchacha del pueblo le gusta perderse en la milpa con los muchachos; o hace comentarios sobre las elecciones municipales y las promesas de campaña incumplidas; o que ahora sí ya viene Salinas, el expresidente, a sacarnos de la crisis que vivimos.

Una de las características de las culturas indígenas es ser dinámicas, en continua actualización; toman de otras culturas lo que les sirve, lo refuncionalizan a partir de sus propios principios cosmogónicos. También son eminentemente participativas en sus procesos, los roles son cambiantes y las especializaciones no son exclusivas: vamos a encontrar a un indígena que es campesino, pero también es músico, y antes fue danzante, y es artesano para elaborar las máscaras y la utilería, y es sastre porque sabe como se cortan los trajes de la danza, y es curandero o médico tradicional cuando le corresponde aliviar a los *enfermos de la danza* porque no cumplieron con los preceptos establecidos, entonces, también es un oficiante o iniciado en antiguos secretos.

Otra característica de esta experiencia escénica indígena es que no se produce como un hecho esteticista aislado, el teatro por el teatro, la danza por la danza misma, sino que esta estrechamente ligado a la vida comunitaria integrando todos los elementos que le son necesarios: música, danza, teatro, religión, organización social, conocimientos tecnológicos, economía, política, etc. Lo podemos definir como un arte *integral* e *integrador*.

En México, como seguro en muchos otros lugares, tenemos la fortuna de tener vivos, a los herederos de antiguas culturas que han venido acumulado su experiencia de vida durante innumerables generaciones y que sin duda, son un pilar fundamental para la proyección futura de un arte escénico propio que nos identifique culturalmente como país pluricultural.

Francisco Acosta Báez
junio de 1997.
Cholula, Puebla, México.