

UNA APROXIMACION A LA ESCRITURA DEL *RABINAL ACHI*

David William Foster
Arizona State University
Tempe, Arizona, USA

Esto es lo que dice mi voz ante
el cielo, ante la tierra. Por eso
no pronunciaré abundantes palabras.
Rabinal Achí, I, 1.

I

El propósito de este estudio es proporcionar una aproximación semiológica a uno de los monumentos del teatro precolombino, el *Rabinal Achí*.¹ Aunque el texto se estudiará en su traducción al español, el énfasis en cuestiones de índole semiológica permite que no se pierdan sus caracteres básicos en una traducción adecuada, ya que cuestiones estilísticas o estéticas no pueden dejar de menoscabarse al ser vertido el texto a otro idioma, este enfoque validará el valor crítico de esta aproximación.²

El *Rabinal Achí* (en adelante abreviado como *RA*) será abordado en términos de su escritura dramática. Es decir, nos referiremos a su textualidad y a la relación entre sus constituyentes en base a una propuesta metateoría dramática que se desprende de los mismos hechos de su textualidad y que, a su vez, conforma la base de su inscripción como texto. Es indudable que este nivel metatextual se da en un plano abstracto: es lo que el lector-crítico percibe como la fuerza motriz del texto como texto, la "ficción" analítica que se propone como forma de abordar la compleja textualidad de una obra literaria. En consecuencia, este trabajo enfocará ciertos fenómenos textuales (a veces será lo que suele llamarse características formales o estilísticas o retóricas). Pero se insistirá, no en el valor estético de estos fenómenos

(ya dijimos que este valor difícilmente puede estudiarse en traducción, máxime cuando se trata de dos idiomas y dos culturas tan dispares como lo son los del español y los del quiché), sino cómo esos fenómenos pueden ser considerados el reflejo, a nivel del texto material, de principios inmanentes o generativos que dan cuenta, en último término y en un sentido abstracto, de la coherente configuración del texto como materialidad literaria. En resumen, estudiar la escritura de un texto significa analizarlo como una materialidad que plasma principios abstractos, subyacentes pero definibles. Estos principios "obligan" al texto tangible que confronta el lector, y son los que una crítica estructuralista pretende explicitar.³

II

La primera consideración crítica ante el *RA* es el problema del estudio de un texto en traducción. ¿Hasta qué punto es legítimo? Bien se sabe que lo que no se puede abordar en traducción es el estilo verbal de una obra, estilo entendido como la selección de vocablos y los procesos combinatorios que lo conforman. Sin embargo, según el sentido en el que la hemos definido, podemos estudiar la escritura de una obra en traducción. En el caso del *RA*, por las notas podemos entender hay muy pocas dudas respecto al significado de las palabras y que, salvo la caracterización de ciertas formas lingüísticas —por ejemplo, el fenómeno del entrecorillado que analizamos a continuación— la traducción del texto capta la esencia idiomática del original.

Así concebido, el estudio de la escritura de la obra dramática se legitima. De la traducción al español podemos sugerir que se desprenden las mismas bases semiológicas que identificaríamos en un análisis del texto quiché. Por ejemplo, se trata de los mismos personajes (con nombres españoles que sólo parecen curiosos o extraños si pasamos por alto, no el idioma de la obra, sino su contexto cultural), el texto está organizado de la misma manera, los parlamentos se disponen en el mismo orden, por no decir que el asunto dramático y los sentimientos de los personajes no se alteran en la traducción. Por supuesto, el español de la traducción nos parece artificial porque es difícil imaginarnos una obra dramática escrita en español con este tipo de expresión, lo cual sirve para recordarnos que estamos ante la traducción de una obra tanto cultural como lingüísticamente ajena. (Y, al mismo tiempo, desde el punto de vista del español y del teatro contem-

poráneo, es difícil abordar una obra dramática como, p. ej., *El gran teatro del mundo*, pues siempre se exige un previo proceso de sensibilización lingüística y cultural.)

Lo artificial del lenguaje, entonces, se debe hasta cierto punto a la traducción de la fraselogía del quiché literario-ritual, y al analizar el texto hay que entender que, aunque nos parezca artificial el español, en realidad no lo es en términos de la naturaleza de la obra en quiché. Es bien probable que, en términos de las normas—ora modernas, ora precolombinas—del quiché hablado, el lenguaje del *RA* sea artificial: será fiel a la norma clásica del género de teatro al que pertenece, norma que lógicamente diferiría de la norma coloquial. Pero esta es una cuestión que sólo podría ser abordada dentro del contexto de la sociolingüística del idioma quiché y no en base a la impresión que arroja su traducción al español.

Así que si subrayamos la artificialidad del lenguaje, la tenemos que enfatizar en términos no de lo que es natural y artificial en español, sino en referencia a lo que es natural de acuerdo a cierta concepción de la expresión lingüística en un nivel y literaria en otro. Vamos a ver a continuación en qué sentido se justifica esto. De todos modos, es indudable que el texto obedece a criterios muy específicos en cuanto a su expresión lingüística. No sería difícil llegar a la conclusión de que este tipo de obra pertenece a un fenómeno ritual de la cultura quiché. Y esta conclusión la confirman las notas y todo el aparato filológico y bibliográfico que existe en torno al texto.⁴

En cuanto a la escritura de la obra, lo ritual se reafirma intrínsecamente en base a su aspecto coreográfico. La obra se inaugura y clausura con los mismos movimientos coreográficos. Es más, a pesar de llamarse drama—o de haber sido identificado como un drama—y a pesar de contar con ciertos elementos visuales, hay una notable falta de elementos kinésicos o proxémicos. Los únicos movimientos que especifican las acotaciones son movimientos ritualizados, y los parlamentos son más proclamaciones que diálogo o conversación. Entonces, como un primer elemento de la escritura del texto, como el primer principio que delimita la configuración del texto como texto, tenemos la propuesta del drama como rito o semi-rito estilizado, lo cual define inmediatamente cierta postura ante el cómo del texto (el llamado a la contemplación mítico-religiosa) y justifica el que venga enunciado en un tipo de lenguaje clásico que se reservaba para las expresiones míticas.⁵

III

Respecto al lenguaje mismo, aun sin un conocimiento del quiché, la naturaleza global de las lenguas nos permite decir que el tipo de expresión lingüística en el *RA* es más bien protocolar y poco coloquial. Se trata de un lenguaje ceremonial que sigue criterios de expresión ritualizada que dista mucho del habla coloquial. Mediante ese lenguaje la obra plantea un acontecimiento ritual y confirma lo ritual del mismo precisamente por medio del lenguaje protocolar con el que el acontecimiento ceremonial se representa. El lenguaje ceremonial que apunta al acontecimiento festivo está basado en la escritura rectora de la *retardación*.

Por *retardación* se entiende el proceso de "impedir" o "retrasar" la comunicación. En un modelo de la expresión lingüística coloquial, los enunciados cumplen la función de proporcionar una corriente sostenida de conceptos o afirmaciones, y tal corriente permite un acceso al entendimiento de lo que se está diciendo o afirmando por medio del signo lingüístico del lenguaje. Este modelo exige, entonces, la supresión de cualquier repetición, salvo la repetición o redundancia que pueda ser necesaria para reafirmar cierto concepto o idea que posiblemente se pierda o distorsione en el fluir en la comunicación espontánea. Así, un modelo funcional de la comunicación no permite la repetición, máxime la repetición que, desde un punto de vista exclusivamente comunicativo, podríamos llamar "ociosa". Más bien obliga al planteo sucesivo de signos que proporcionen un trayecto ininterrumpido de ideas o conceptos, a fin de que se logre un máximo de entendimiento con un mínimo de palabras.⁶

El principio de la retardación en el *RA* contraviene este modelo lingüístico. La lectura de la obra se nos antoja ardua, especialmente para los que no estamos acostumbrados al género de textos al que pertenece. La lectura es ardua no por las palabras ni tampoco por el acontecimiento. Como este texto dramático se destinaba al pueblo como parte de un rito o una ceremonia religiosa, las palabras tenían que ser, se conjetura, lingüísticamente accesibles para el pueblo. Traducidas al español, con muy po-

cas excepciones no se presenta ningún problema de entendimiento lato. No se trata, en consecuencia, de un lenguaje rebuscado. Tampoco es problemático el acontecimiento. Posiblemente algunos de los convenios de la inscripción nos dificulten la comprensión sobre lo que está pasando. Pero en breve uno se da cuenta de lo que está desarrollando: el Varón de Rabinal está denunciando al Varón de los Queché por traidor, conduciéndolo, por medio de las fórmulas de justicia del pueblo, a la sentencia a muerte que tan bien se merece por su alevoso crimen.

Pero lo que vuelve ardua la lectura del *RA* es la forma en que la expresión de ese acontecimiento está articulada. Como hay tanta repetición de palabras y frases y como las fórmulas protocolares del encuentro entre los dos varones conllevan tanta repetición, la presentación directa del acontecimiento —el vehículo verbal de la acción dramática— queda retardada. A veces nos parece impedida, frustrando así el deseo, inherente en el acto de comunicación, de saber qué viene después de lo ya presentado. La retardación, por consiguiente, se debe a lo que es, en términos de un standard coloquial de toda lengua humana, una "verborragia" textual. Esa verborragia, hay que subrayarlo, no es un defecto del texto. Es su característica fundamental y que lo afirma como texto artístico. Y, a su vez, la delimitación del texto como artefacto artístico apunta a lo que podemos esperar encontrar en un discurso literario. Así se destaca la identificación del texto como la antítesis de la dramatización del lenguaje coloquial.⁷

La escritura de la retardación es fundamental en tres principios o estrategias. El primero es algo que podemos llamar la *citación recíproca*, o recíproca/reflexiva. La citación es recíproca cuando A cita a B y B cita a A; la citación es reflexiva cuando A se cita a sí mismo y así B también. Autocitarse y citarse recíprocamente retarda la presentación de lo que se llama en un teoría de la comunicación, la "nueva información", pues el tipo de comunicación que hemos descripto es una citación de "vieja información". Por ejemplo, cuando habla el Varón de los Queché, la estructura performativa abstracta tiene la forma "Yo te digo lo que tú me dijiste que tú me habías dicho":

EL VARON DE LOS QUELCHE. — ¡Eh! valiente, varón, Varón de Rabinal! ¿No dijo así tu voz ante el cielo, ante la tierra?: "Yo trasmití la noticia de tu presencia ante mi Gobernador, ante mi mandatario, en los vastos muros, en la vasta forta-

leza”.

Esto dijo tu voz: “Por eso vengo a prevenirte, valiente, varón. Tráelo a que comparezca ante mis labios, ante mi cara, en los vastos muros, en la vasta fortaleza; para que vea en sus labios, para que vea en su cara lo valeroso que es él, lo viril que es él.

“Ve a prevenirlo: que no haga estruendo, que no escandalice, cuando llegue ante mis labios, ante mi cara; que se humille, que humille, que humille su cara; porque si es un valiente, si es un varón, es sumiso, humilde; porque lo amarán, lo admirarán, aquí en los vastos muros, en la vasta fortaleza. Así habló mi Gobernador, mi mandatario.”

¿No dijo esto tu voz? ¡Vamos! ¿sería un valiente, sería un varón, si me humillase me cara? (p.33)

En este parlamento lo que dice el Varón de los Queché en los cuatro primeros párrafos es “vieja” información. La nueva información recién viene a partir de la frase “Aquí ves con lo que me humillaré”. Esta nueva información podría convertirse en mensaje conocido en el parlamento siguiente del interlocutor. El interlocutor no habla aquí, porque termina el primer acto; véanse sin embargo los ejemplos de citación “encasillada” en las peticiones en el último acto, donde la estructura performativa, modelo que propusimos se realiza ampliamente.

La nueva información del parlamento de A se convierte de este modo en la conocida información que abre el parlamento de B; la nueva información de B llega a ser la información dada que abre lo que luego responde A, y así sucesivamente. Este tipo de proceso retarda mucho la presentación de los conceptos que son la base de la interacción de los dos personajes claves—es decir, el por qué se están acometiendo tan airadamente. En dos lugares se ve muy claramente la operación de esta suerte de retardación. En los parlamentos entre los dos varones delante de la fortaleza (los cuadros 1 y 3 del primer acto) y en las peticiones en el último acto que el Varón de los Queché le hace al Jefe Cinco-Lluvia antes de su ajusticiamiento. Véase, por ejemplo, la primera petición de aquél. Declara lo que quiere y, acto seguido, el Jefe Lluvia, tras el saludo protocolar, cita textualmente la petición del Varón de los Queché; sólo después de hacer esto accede a la petición y dice las palabras necesarias para que se lleve a cabo:

Si es preciso que yo muera aquí, que fallezca aquí, entonces esto es lo que dice mi voz a tus labios, a tu cara: Ya que estás bien provisto, que estás abastecido, en los altos muros, en la alta fortaleza, concédeme tu alimento, tus bebidas: esas bebidas

de jefes llamadas Ixtatzunun; las doce bebidas, los doce licores embriagantes, dulces, refrescantes, alegres, atrayentes, que se beben antes de dormir, en los vastos muros, en la vasta fortaleza, y también los portentos de tu madre, de tu señora.

Las probaré un instante, como suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento, bajo el cielo, sobre la tierra. Eso dice mi palabra.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, jefe Cinco-Lluvia!

EL JEFE CINCO—LLUVIA.—Valiente, varón, hombre de los Cavek Queché! ¡Esto dijo tu voz ante el cielo, ante la tierra: "Concédeme tu alimento, tus bebidas, Las recibiré para probarlas." Esto dijo tu voz. "Esa será la suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento", dijo tu voz. Pues yo te las doy, pues yo te las otorgo.

Servidores, servidoras, que traigan mi alimento, mis bebidas. Que las den a ese valiente, ese varón, hombre de los Cavek Queché, como suprema señal de su muerte, de su fallecimiento, aquí bajo el cielo, sobre la tierra. (p. 36) Debido a este procedimiento, es necesario el equivalente dramático de cinco páginas para que se hagan y cumplan cinco peticiones (lo cual quiere decir un veinte por ciento de la extensión total del texto).

El segundo principio de retardación es la polimembración.⁸ En términos generales, polimembración aquí quiere decir la bimembración: un reparto de conceptos en dos elementos sintáctico-semánticos. Examinemos, por ejemplo, uno de los últimos parlamentos del Varón de Rabinal en el primer cuadro del primer acto. Está hablando de las repercusiones de las acciones del Varón de los Quelché. Tomando el grueso de la página—sólo la mitad del parlamento—véanse las bimembraciones que detallamos tras la reproducción del texto mismo:

Entonces abandonaré vista, mi contemplación ante el cielo, ante la tierra. Grande era el espacio donde marchaban las nubes, donde marchaban las nublazones, frente a los vastos muros, frente a la vasta fortaleza.

Allá lancé mi reto, mi grito, ante el cielo, ante la tierra.

Mi voz dijo así: ¡Eh, eh, valiente, varón, hombre de los Cavek Queché! A mi Gobernador, mi mandatario, ¿por qué viniste a secuestrarlo del interior de los vastos muros, del interior de la vasta fortaleza?

Nada tenías que ver con él. Permítele, pues, que tome a los vastos muros, a la vasta fortaleza! Esto dijo mi voz: mas tu corazón no se conmovió al oír mi reto, mi grito

Mi voz dijo también: Si no dejas ir a mi Gobernador, mi mandatario, permita el cielo, permita la tierra, que recorra el cielo, que recorra la tierra. Esto dijo mi voz.

Pero tu corazón no se conmovió al escuchar mi reto, mi grito. Recorrí, pues, de las altas, hermosas montañas, de los grandes, hermosos valles, y fui a colocar mis señales en el interior de los vastos muros, dentro de la vasta fortaleza.

Pero no vi sino el horizonte donde marchaban las nubes, donde marchaban, frente a los vastos muros, frente a la vasta fortaleza.

Sólo la cigarra, sólo el grillo venían a vibrar, venían a cantar en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Pero mi corazón desfalleció, mi corazón decayó, y he recorrido los costados de las montañas, los costados de los valles, hasta que llegué a las montañas Queché, a los valles Queché; hasta que logré alcanzar a mi Gobernador, mi mandatario, bien amurallado atrás y adelante, en la piedra, en la cal.

Me lancé allí con el hijo de mi flecha, con el hijo de mi escudo, mi maza yaqui, mi hacha yaqui, mi valor, mi denuedo. Vi entonces a mi Gobernador, mi mandatario, completamente abandonado en la piedra, en la cal.

Lo saqué de allí con la ayuda del hijo de mi flecha, el hijo de mi escudo. Debo decir que si yo no hubiera estado allí, en verdad habrías cortado la raíz, el tronco de mi Gobernador, de mi mandatario, en la montaña Queché, el valle Queché.

Así fue como volví a verlo. Con la ayuda del hijo de mi flecha, del hijo de mi escudo, le conduje de nuevo a los muros, a la fortaleza, a mi Gobernador, mi mandatario. (p. 25)

Tan larga cita ha sido necesario para asentar el contexto de la bímembraciones, las cuales se pasan ahora a inventariar:

1. Entonces abandonaré *mi vista, mi contemplación*
2. *ante el cielo, ante la tierra* (2 veces)
3. *donde marchaban las nubes, donde marchaban las nublaciones* (2 veces)
4. *frente a los vastos muros, frente a la vasta fortaleza* (6 veces)
5. *lancé mi reto, mi grito* (3 veces)
6. Eh, eh, *valiente, varón*
7. *A mi Gobernador, mi mandatario* (6 veces)
8. *permita el cielo, permita la tierra*
9. *yo trastorne el cielo, que trastorne la tierra*
10. *que recorra el cielo, que recorra la tierra*

11. *altas, hermosas montañas*
12. *grandes, hermosos valles*
13. Recorrí los costados de las . . . *montañas, de los valles*
(2 veces)
14. *Sólo la cigarra, sólo el grillo*
15. *venían a vibrar, venían a cantar*
16. *mi corazón desfalleció, mi corazón decayó*
17. Llegué a *las montañas Queché a los valles Queché*
(2 veces, una en singular y una en plural)
18. bien amurallado *atrás y adelante*
19. *en la piedra, en la cal* (2 veces)
20. *con el hijo de mi flecha, con el hijo de mi escudo*
(3 veces)
21. *mi maza yaqui, mi hacha yaqui*
22. *mi valor, mi desnudo*
23. habrías cortado *la raíz, el tronco*

El fenómeno textual de la bimetración—estructura lingüística y principio de escritura—retarda también la presentación de nueva información: como todo concepto se escinde en dos bismembres, la comunicación progresiva de los conceptos se atrasa, por no hablar de la repetición de las bimetraciones. Al mismo tiempo, la bimetración tan insistente llega a ocupar una posición de primer plano (es decir, queda *foregrounded*), hasta tal punto que se vuelve uno de los mejores marcadores metatextuales del RA: los bismembres que se repiten una y otra vez a lo largo de los parlamentos no nos dejan olvidar que se trata de un texto cuidadosamente estructurado y no de la transcripción de un discurso coloquial.

El tercer principio de retardación es la repetición de motivos y el discurso esquemático configurado a base de una serie de reconocidos recursos retóricos. La repetición de motivos se fija fundamentalmente por medio de las frases bismembres detalladas anteriormente. De esta manera, los dos principios se asemejan. Puede haber motivos sin que se vehiculicen por la bimetración. Pero cuando uno de los motivos recurrentes es también un ejemplo de la bimetración, estamos ante un caso de retardación compuesta. Por ejemplo, no sólo se dice "El cielo esté contigo", sino que "El cielo y la tierra estén contigo". He aquí un ejemplo de retardación por bimetración recurrente. Ese motivo se repite numerosas veces a lo largo del texto.

En cuanto al discurso esquematizado, se trata de recursos

como la anáfora. Por ejemplo, la serie de enunciados introducidos anafóricamente por “Hay”, “Quizá” y “Si”:

EL JEFE CINCO—LLUVIA.— (. . .) Sus labios, sus caras, no se hallan todavía completos: quizá ha venido a integrar su grupo en los vastos muros, en la vasta fortaleza. Aquí hay doce águilas amarillas, doce jaguares amarillos; sus bocas, sus fauces, no están completas; quizá ese valiente, quizá ese varón ha venido a completar a unos y a otros.

Hay aquí bancos de metales preciosos, asientos de metales preciosos; hay unos donde se puede estar sentado; hay otros donde no se puede estar sentado: quizá ese valiente, ese varón, ha venido a sentarse en aquéllos.

Hay aquí doce bebidas, doce licores que embriagan, de los llamados Ixtatzunun: dulces, refrescantes, alegres gratos, atrayentes; de los que se bebe antes de dormir, aquí en los vastos muros, en la vasta fortaleza; bebidas de jefes: quizá ese valiente vino para beberlas.

Hay telas muy finas y bien tramadas; brillantes, esplendentes, labor de mi madre, de mi señora; por ese esplendente trabajo de mi madre, de mi señora, quizá ese valiente, ese varón, vino para estrenar su delicadeza.

También está la Madre de los Plumas, la Madre de los Verdes Pajarillos, traída de Tazm-Gam-Carchag; quizá ese su cara; vino para bailar con ella, dentro de los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Quizá ese valiente ha venido para convertirse en yerno de clan, cuñado de clan, en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Si es sumiso, si es modesto, si se humilla, si humilla su cara, entonces puede entrar. (p. 30) Así tenemos una repetición de motivos como los identificados anteriormente, junto con la anáfora —en sí una forma de repetición verbal. Hay también mucha anáfora de la forma “¿No dijo. . .?”—esta frase es a su vez un signo de la citación recíproca—; “Vamos” (pp. 17-18), “Venga” (p. 19), “Allá” (p. 20), y demás.

Otro recurso retórico que contribuye a la esquematización verbal del texto es la erotema. Véase, por ejemplo, el parlamento inaugural de los dos Varones:

EL VARON DE RABINAL.— (Al bailar agita un lazo con el que se propone sujetar a su enemigo). ¡Efectivamente! ¡Valeroso varón, hombre de los Cavek Queché! Eso dijo tu voz ante el cielo, ante la tierra. “Acércate, jefe violentador, jefe deshonesto.”

“¿Será el único a quien no acabaré por cortar la raíz, el

tronco, ese jefe de los Chacach, de los Zaman, el Caük de Rabinal?" ¿Así dijiste (. . .)

Di, revela dónde están tus montañas, dónde están tus valles; si naciste en el costado de una montaña en el costado de un valle.

¿No serías un hijo de las nubes, un hijo de las nublazones? ¿No vendrías arrojado por las lanzas, por la guerra?

Esto es lo que dice mi voz ante el cielo, ante la tierra. Por eso no pronunciaré abundantes palabras. (p. 16)

Véase también la misma frase de la citación recíproca, "No dijo esto tu voz?" (p. 17): se trata de una erotema que se repite constantemente a lo largo del texto. Como se aclara en una de las notas, es un signo lingüístico de la lengua quiché que marca explícitamente el entrecomillado de la citación directa: "28. En quiché (como algunas otras lenguas), no existen nuestras comillas ("). Las sustituyen con dos "el dice", colocados uno antes de la cita y el otro después. Se podría, sin peligro, suprimir uno de ellos" (p. 44).

Dentro del contexto de los otros elementos de retardación, este fenómeno, aunque sea un detalle del sistema lingüístico del texto, viene a constituir simplemente otra manifestación de los procesos de retardación que tan singularmente caracterizan el *RA*. Es decir, el fenómeno asume en el texto la misma función escritural que los otros recursos descriptivos, aunque sea de distinto origen en los varios niveles del código lingüístico que dichos recursos. O, para decirlo con otras palabras, el mecanismo del entrecomillado en quiché se pone en primer plano, no porque se destaque en cuanto a las estructuras del español, sino porque la decisión estructural a favor de la citación recíproca obliga a su empleo frecuente. Compárese lo que pasa en ciertos poemas neoclásicos que manejan conceptos abstractos: la decisión escritural por lo abstracto obliga a sustantivos abstractos; estos sustantivos (que suelen terminar en sufijos como *ía*, *-dad*, *-ez*, *-s/ción*, etcétera), son en su mayoría gramaticalmente femeninos, ocasionando así una gran densidad de aquel género, el cual queda puesto en primer plano en el texto. En cambio, sería poco común en el discurso coloquial o no poético encontrar una alta densidad de estos sustantivos, y de ahí la preponderancia del género gramatical femenino.

Posiblemente el fenómeno retórico más descollante en el *RA* sea la *polimembración*, la alusión a conceptos o núcleos conceptuales en términos de dos o más elementos constitutivos.⁸ Estas combinaciones suelen configurar verdaderos tropos, expre-

siones hechas en las que siempre aparecen los mismos términos en el mismo orden para designar o significar de una manera sobredeterminada los rasgos característicos de un fenómeno, estado o acción. En nuestro drama, de los fenómenos que constituyen los puntos cardinales de la evolución del argumento, no hay ninguna articulación descriptiva que no se exprese sin recurrir a la polimembración. La constante repetición de los mismos tropos o esquemas de designación retarda de una manera significativa la exposición del argumento:

Quizá ese valiente ha venido para convertirse en yerno de clan, cuñado de clan, en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Si es sumiso, si es modesto, si se humilla, si humilla su cara, entonces puede entrar. Esto dice mi voz ante el cielo, ante la tierra.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, destacado entre los varones!

EL VARON DE RABINAL. —Jefe Cinco—Lluvia, dame tu aprobación, ante el cielo, ante la tierra. Mi voz dice esto: Aquí está mi rigor, mi denuedo, que habías entregado, que habías afirmado a mis labios, en mi cara.

Dejaré aquí, por consiguiente, mi flecha, mi escudo. Consérvalos, pues; guárdalos en su arsenal; que reposen allí: yo reposaré también, porque cuando debíamos dormir no había, a causa de ellos, reposo para nosotros.

Te los dejo, por consiguiente, en los vastos muros, en la vasta fortaleza. Esto dice mi voz, ante el cielo, ante la tierra.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, mi Gobernador, mi mandatario, jefe Cinco—Lluvia! (pp. 30-31)

Conviene fijarse aquí, como elemento integral de las fórmulas protocolares, en la referencia, bimembre, al cielo y a la tierra, referencia indudable a signos simbólicos de un orden —ya sea cósmico, ya sea terrestre— (esto a pesar de la ociosa nota de la traducción: “24. Verdadero idiotismo quiché ese ‘ante el cielo, ante la tierra’. A menudo podría suprimirse, en las traducciones, o sustituirlo por ‘frente, cerca, etcétera’, en los abundantes sitios donde aparece” (p. 44; la nota es de Georges Raynaud).

Tras la amenaza del Varón de Rabinal, el jefe se rectifica y acepta la necesidad de someterlo al Varón de los queché al más severo juicio posible a causa de su traición.

Así, tenemos dos puntos de orden social: 1) el orden establecido, desacatado por el Varón de los Queché, y 2) la amenaza a ese orden representada por la iracundía del Varón de Rabi-

nal, iracundia por la aparente flojera de su jefe ante las pruebas fidedignas de la traición del Varón de los Queché. Este detalle sobre la cuestión del orden social en la obra es importante, porque confirma cómo el *RA*, como muchas obras que asociamos con un determinado teatro ritual (sea "primitivo" o no), tienen que ver con problemas fundamentalmente sociales, y vehiculizan valores establecidos—en este caso, el valor de un estable orden social suscripto por los miembros de una comunidad.

Ahora bien, ¿cuál es la relación entre esta preocupación temática con el orden social y lo que hemos llamado la escritura del texto—las bases de su producción verbal como obra artístico-literaria? Se sugiere que debemos buscar la relación en los siguientes términos: los fenómenos lingüísticos—los fenómenos de la inscripción textual de la escritura—que hemos mencionado, fenómenos que sin duda alguna corresponden a una serie de exigencias lingüístico-estilísticas del texto quiché, son una representación socio-cultural de la preocupación por el orden. Es decir, el lenguaje ritualmente ordenado es un coeficiente de un orden social. Esa relación, se propone, no es rebuscada, ni mucho menos. El lenguaje es un fenómeno que goza de una primacía social, pues es uno de los constituyentes fundamentales de toda sociedad humana. En términos socio-lingüísticos, la relación entre cierto concepto de orden social y cierto concepto de escritura literaria basada en una expresión lingüística ordenada, cuando no esquematizada, no puede ser meramente circunstancial. Tenemos que reconocer que en una obra como el *RA*, v. gr., como en un ejemplo del teatro clásico francés o del teatro romántico español, es a veces imposible de distinguir entre los fenómenos de primer plano que son propiamente lingüísticos y los que son propiamente estilísticos o categóricos. Vale decir, al leer el texto, que se encuentran una serie de procedimientos verbales que son los mecanismos de la expresión lingüística del texto. Muchas veces no sabemos cuáles de estos mecanismos que nos llaman la atención son mecanismos que se deben a la estructura del idioma, y cuáles deben atribuirse al llamado "estilo" del texto, un estilo que puede ser o bien personal o bien generacional o categórico-genérico. Por ejemplo, en el *RA*, ¿cuáles son los ejemplos verbales que se han descrito que son obligados por la lengua quiché como idioma al cumplir fines comunicativos, cuáles son los que exige cierto standard clásico que ejemplifica la textura verbal de esta obra, y, en último lugar, cuáles son los mecanismos exigidos por este texto como una obra literaria hasta algún punto sui generis?

Aunque pueda ser interesante contestar cada una de estas preguntas si las fuéramos a plantear dentro de un contexto filológico o exclusivamente lingüístico, en términos de la unidad coherente del mismo texto y la escritura a la que dicha unidad apunta, no conviene tratar de contestarlas definitivamente. Como conjunto de mecanismos verbales, configuran el texto de una manera precisa e indisputable, y es esa unidad lo que la crítica literaria debe proponerse estudiar. Claro, ya se dijo que el mecanismo del entrecomillado es un fenómeno del quiché como idioma. Pero la bimetración no puede ser atribuida a la estructura sintáctica del quiché. Pero juntos, se asemejan en su función como elementos verbales de una escritura de retardación en el *RA* enfocado, no como documento lingüístico, sino como texto literario-dramático, con todos los problemas de "estilo" y "textura" expresivos que involucra tal denominación.

V

En el caso del *RA*, la escritura que se ha descrito consigue, por un lado afirmar el status de la obra como texto literario y no comunicativa y, por el otro lado, plasmar en la misma textura verbal de la obra la preocupación por el orden que es, en un sentido lato, el "tema" de ella. De ahí que se pudiera decir que la escritura de retardación, aunque contraviene el deseo ingenuo de ver una obra literaria como una comunicación de ideas y conceptos, dista mucho de impedir nuestro entendimiento de lo que trata. Como hemos subrayado, lejos de ser meros elementos ornamentales de orden artístico, los mecanismos de la escritura de retardación en el *RA* confirman en un sentido directo la más profunda preocupación del teatro ritual: el orden que se proyecta a lo largo de una serie de estructuras, ya sean socio-políticas, ya sean lingüístico-literarias.

NOTAS

¹ Citamos por la edición del texto presentada por Gerardo Luzuriaga y Richard Reeve, *Los clásicos del teatro hispanoamericano* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975), pp. 13-51. El texto fue publicado originalmente en París en 1862 por Charles Étienne Brasseur de Bourbourg. El texto español está tomado de Francisco Monterde, *Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí)* (México, D.F.: Biblioteca del Estudiante Universitario, 1955). Las notas de la edición de Monterde reproducidas en Luzuriaga y Reeve están basadas en las de Brasseur, pero con adiciones de Monterde, quien usó también las de Georges Raynaud en su propia traducción (1929-30). Consúltese también la edición de René Acuña, *Introducción al estudio del Rabinal Achí* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1975). La primera traducción al inglés, con un muy útil comentario, es la de Richard E. Leinaweaver. "Rabinal Achí," *Latin American theatre review*, 1/2 (1968), 3-53. A diferencia de Monterde, Leinaweaver identifica el origen de cada nota. Nos referiremos a las notas en el texto de este ensayo.

² El único estudio del RA desde un enfoque intrínseco es el de René Acuña, "Rabinal Achí (sic), teatral sacral prehispánico," en Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, *El teatro en Iberoamérica* (México, D.F., 1966), pp. 39-46. Acuña habla de los elementos sacro-rituales en la obra y establece la comparación con la tragedia griega. En los comentarios que nosotros haremos sobre el sentido de orden social en la obra, un orden que no puede ser contravenido, nos estaremos basando en la explicación de Acuña: "La tensión trágica principia aquí: el héroe se rebela contra su destino, contra el *fatum*" (p. 44).

³ Los conceptos del estructuralismo que manejamos en este trabajo pueden ser consultados en Jonathan Culler, *Structuralist poetics* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975). Los conceptos que tienen que ver con la semiología del teatro se basan en Raúl H. Castagnino, *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1974).

⁴ Los datos sobre el contexto cultural del RA como obra ritual, son

resumidos en Carroll E. Mace, "Nueva y más reciente información sobre los bailes-drama de Rabinal y del descubrimiento del *Rabinal-Achí*," *Conjunto*, N° 10 (s. f.), 51-69. El trabajo de Mace apareció originalmente en *Antropología e historia de Guatemala*, 19, 2 (1967), 20-37.

⁵ En relación a la dicción formalística en la poesía folklórica o ritual, véase los conceptos generales proporcionados por Richard M. Dorson, "Oral style of American folk narrators", en Thomas A. Sebeok, *Style in language* (Cambridge, Mass: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, 1960), pp. 27-51.

⁶ La retardación es uno de los aspectos del foregrounding pues al ponerse el lenguaje en primer plano, se minimiza el interés en cuanto a la emisida progresiva del mensaje. El concepto de *foregrounding* (la puesta en primer plano) proviene del estructuralismo y se remonta a un ensayo de Jan Mukarovsky, publicado originalmente en checo en 1932. Se puede consultar en inglés: "Standard language and poetic language", en Paul L. Garvin, *A Prague School reader on esthetics, literary structure, and style* (Washington, D.C.: Georgetown University, 1964), pp. 17-30. Mukarovsky expone en detalle cómo debe ser un modelo de comunicación y del lenguaje literario.

⁷ Detalles sobre la diferencia fundamental —teóricamente planteada— en el discurso coloquial transcrito (la representación ortográfica del habla) y la escritura literaria, donde la textura verbal tiene una profundidad textual que niega la transparencia de la mera transcripción del habla coloquial, se encuentran en el estudio clave de Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Eds. de Minuit, 1967).

⁸ Dámaso Alonso ha estudiado extensamente cuestiones de la polimembración en la literatura. Ver en particular, el estudio realizado en colaboración con Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española...*; 2. ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1956).