Table of Contents

Capítulo 10. Secuencia de baile generalizada para el Baile de la Conquista..... 2
10.1. Narrativa de la representación 2
10.1.1. Baile de Apertura 2
10.1.2. Parte I: Preparaciones para un conflicto inminente 7
10.1.3. Parte II: Tekum rechaza las condiciones españolas de rendición. 10
10.1.4. Parte III: El anuncio de la guerra que se aproxima 18
10.1.5. Parte IV: La batalla y la conversión 19
10.1.6. Clausura 25
10.1.7. Despedida 25
10.2. Discusión: Interrelación Entre las Convenciones de Representación 26
10.2.1. Principios interrelacionados de la puesta en escena y de la coreografía 26
10.2.2. Interrelación entre el texto y la pantomima 29
10.3 Introducción a los Siguientes Capítulos Sobre Municipios Específicos 31

Capítulo 10. Secuencia de baile generalizada para el Baile de la Conquista

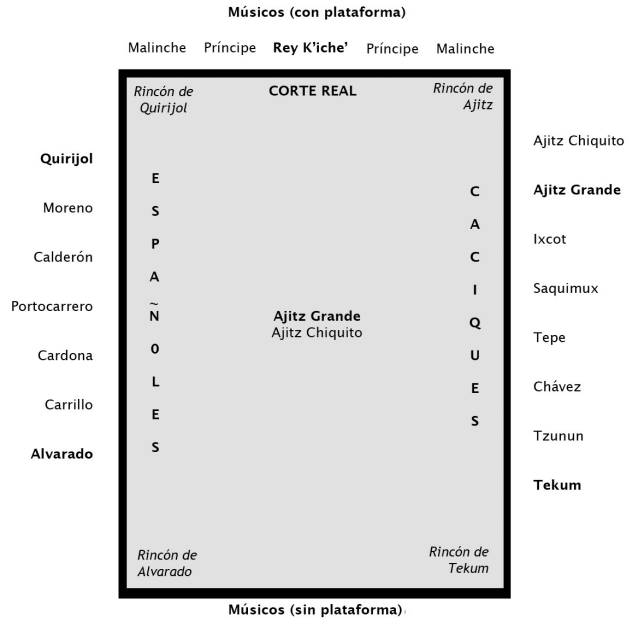
10.1. Narrativa de la representación

El baile-drama de la Conquista puede ser pensado en seis secciones diferentes. La primera y la última consisten en extensos bailes que serán llamados bailes de apertura y de clausura. Las secciones intermedias, llamadas aquí partes I-IV, combinan baile, declamación de texto y pantomima. Tanto el texto como el baile sugieren la separación de estas cuatro partes. Estas divisiones aparecen de manera más clara en la secuencia de bailes que estructura la representación de la Conquista en San Cristóbal Totonicapán, donde como se discutirá a continuación, ésta ha sido alargada para incluir un prólogo. Más específicamente estos bailes son aquellos que no cumplen con la función narrativa de indicar un desplazamiento de un lugar a otro. En vez, introducen cada una de las partes (el prólogo y las cuatro partes), aunque en San Cristóbal este aspecto también ha sido extendido para incluir bailes de salida tanto para la sesión de la mañana como para la de la tarde. Además, los personajes que participan en cada uno de estos bailes introductorios son aquellos cuyo monólogo abre el texto de la sección, y los personajes que están más directamente ligados a éste último. Por lo tanto: la corte con los caciques introduce la primera parte que comienza con el monólogo de Rey K'iche', una marcha española introduce la segunda parte que empieza con el monólogo de Alvarado, y los caciques introducen las partes III y IV, las cuales abren con monólogos de Tekum.

La descripción del baile será bastante detallada en esta sección. Por necesidad, uno o varios de estos elementos se repetirán en uno o más de los capítulos en los cuales se describe el baile en cada uno de los cuatro municipios estudiados. Se mencionarán además algunas acciones que no fueron vistas en ninguno de los cuatro municipios y que derivan más bien de otras dos fuentes. Estas son: 1) Un video producido bajo la dirección de Carlos René García Escobar en agosto 1993 de dos secciones del Baile de la Conquista en el municipio de Sololá; y 2) Mis observaciones del baile en Nebaj durante tres días en agosto 2010.

A lo largo de los siglos, las convenciones de representación han alterado la narrativa del texto original amplificando la historia en algunas partes, y en otras negando la intención original del autor. Una añadidura flagrante es la del personaje de Ajitz Chiquito, una invención maya posterior que no existía en el texto original. Por consiguiente, en la mayoría de las comunidades Ajitz Chiquito acompaña a Ajitz Grande pero sin tener ningún dialogo. En Joyabaj, Ajitz Chiquito repite de manera precisa tanto el texto de Ajitz Grande como sus movimientos.

10.1.1. Baile de Apertura



La apertura estándar para la Conquista consiste en un baile que puede durar una hora. La coreografía es compleja, requiere de un orden preciso de acciones distintas e involucra muchos cambios de dirección en el movimiento. La construcción general, tal y como la de la Conquista en su totalidad, consta de simetría bilateral y paralelismos. Sin embargo, la simetría es el aspecto predominante del baile de apertura.

El baile de apertura es realizado únicamente por personajes k'iche': los Españoles no participan para nada, y en algunas comunidades éstos ni siquiera han llegado a la pista de baile. La estructura básica de la apertura consiste en Rey K'iche' sacando a cada uno de los demás bailadores k'iche' de manera individual con el fin de reunirlos en una misma línea, para después regresarlos en el orden inverso, distribuyéndolos o asignándolos a los dominios que les corresponden. Con fines explicativos, yo divido este baile largo y coreográficamente complejo en nueve etapas.

La primera y segunda etapa del baile muestran a Rey K'iche' rodeando a los Príncipes y a las Malinches, y después bailando solo mientras realiza dos circuitos en el sentido contrario del reloj. En la tercera etapa, Tekum se une a Rey K'iche' cuando éste último ha llegado a su esquina, y ambos bailan juntos, a menudo en una configuración que insiste en la relación especial que existe entre ellos, puesto que Tekum es el hijo mayor y el heredero de Rey K'iche'.

Apertura, Joyabaj, 2012. Tekum y Rey K'iche' bailando

En la cuarta etapa, cada uno de los demás bailadores k'iche' se reúnen en una línea. El orden en el que se unen a la fila los próximos dos personajes es invariable: primero el Primer Príncipe, segundo en la línea de sucesión al trono, y después Tzunun, el segundo al mando de Tekum. Después de que estos dos se han integrado, el orden tiende a ser más variable hasta la entrada final de Ajitz y Chiquito que entran juntos en pareja. El hecho de que ocupen el último puesto se debe a que, como sacerdotes-adivinos, ellos no tienen orígenes nobles y no tienen ni derecho a liderar ni a reclamar

el trono. Durante esta cuarta etapa, las direcciones del baile pueden mantenerse o invertirse periódicamente dependiendo de la comunidad.

Apertura : la linea completa. Momostenango, 2009.

Apertura : bailando en un círculo. Momostenango, 2009

La quinta etapa es la del pivote. Rey K'iche' baila solo en el centro de la pista de baile y baila de un lado a otro a lo largo del eje central mientras Tekum guía al resto de la línea de bailadores, formando un amplio círculo alrededor del gobernante ya sea bailando o corriendo. Después, en la mayoría de los casos, la fila da marcha atrás y la pareja de Ajitz conduce al círculo de regreso.

A continuación de este pivote viene la sexta fase, o "fase de distribución", durante la cual la fila se vuelve cada vez más corta mientras devuelve a los bailadores exactamente en el orden contrario en el que se unieron a ésta. Por lo general, esta fase requiere de una inversión del sentido de reloj cada vez que uno de los personajes es dejado en su lugar. Lo más común es que la fila dé marcha atrás en las

Apertura : fase de distribución. Momostenango, 2009.

esquinas de Tekum y Alvarado, lo cual significa que puede que el lado de la pista de baile de los músicos no se atraviese en absoluto durante la etapa de distribución.

Otra de las complejidades de esta sexta etapa es que el personaje a punto de ser dejado en su lugar lidera la fila frente a Rey K'iche' hasta llegar a su posición. En algunas comunidades, este personaje es dejado primeramente en una posición de espera cerca de la esquina de Quirijol mientras Rey K'iche' guía al resto de la línea a la esquina de Alvarado. Después, cuando la línea da marcha atrás y llega a la esquina de Quirijol, este personaje se une a la cabeza de la línea, guiándola al lugar donde se quedará. A menudo cuando este personaje deja la línea, él o ella le da la mano a Rey K'iche', y puede que también haga una vuelta con el personaje a su lado en la fila a la que se acaba de reintegrar (miembros de la corte o caciques).

Apertura : Rey K'iche' da la mano a Tekum para despedirle. Momostenango, 2011.

En la séptima etapa, Tekum y Rey K'iche' vuelven a bailar solos por dos rondas, y una vez que llegan a la posición de Tekum por última vez se dan la mano o se abrazan. Como en la segunda etapa, la octava muestra a Rey K'iche' bailando solo durante casi dos rondas. La novena y última etapa es similar a la primera puesto que Rey K'iche' interactúa únicamente con los jóvenes de la corte real, pero esta vez el procedimiento es más complejo que anteriormente. Rey K'iche' baila de espaldas a lo largo del eje central de la pista de baile, mientras los jóvenes de la corte bailan en línea hasta encontrarse con él. Los personajes bailan hacia adelante y hacia atrás algunas veces; el número de repeticiones de esto varía dependiendo de la comunidad. Estos bailes en líneas laterales a lo largo del eje central conforman una convención muy común a la cual yo me refiero como "la secuencia honorífica". Cuando finalmente llegan a la posición de la corte al final de esta secuencia, Rey K'iche' vuelve a rodear a los Príncipes y a las Malinches.[1] Con esto termina el baile de apertura.

La corte a la conclusión de la apertura. Momostenango, 2009.

[1] En Nebaj, los Príncipes y las Malinches no bailan con Rey K'iche' hasta la etapa final del baile de apertura. Después de que Tekum ha sido dejado en su esquina, Ajitz baila dos circuitos hasta llegar a la posición de la corte donde los Príncipes y las Malinches han estado esperando, y estos se unen detrás de Ajitz mientras éste baila al centro de la pista de baile donde Rey K'iche' los espera. Ajitz guía a los jóvenes mientras le hacen la vuelta a Rey K'iche' para después dejarlos con el monarca. Ajitz entonces le da la mano a Rey K'iche' y se dirige bailando solo a su esquina. El grupo completo de la corte puede finalmente realizar la secuencia honorifica.

5 Baile en círculo

4 Reunión **6 Distribución**

3 Rey K'iche' + Tekum **7 Rey K'iche' + Tekum**

2 Solo de Rey K'iche' **8 Solo de Rey K'iche'**

1 Rey K'iche' + la Corte **9 Rey K'iche' + la Corte**

Esquema de la Apertura

El baile de apertura cumple con funciones separadas y tiene significados distintos. Se puede decir que funciona en parte como una apertura que anuncia el principio de la presentación, lo cual contribuye a atraer espectadores potenciales que se encuentren lejos por medio del sonido de la chirimía y el tambor. Al mismo tiempo, este baile sirve para transportar a los bailadores y a al público a un tiempo remoto y a una antigua etapa de su historia, usando el tiempo y la repetición para definirla cuidadosamente. Muchos bailadores consideran que este baile presenta a la nación k'iche' como un lugar de paz antes de la llegada de los invasores españoles. Yo sugiero que además representa a la nación k'iche' en términos de su jerarquía de gobernantes, nobles y sacerdotes, especialmente a través de la manera en que Rey K'iche' aparece asignándoles a los otros personajes la posición que les corresponde. De la misma manera, la simetría de las diferentes etapas alrededor del pivote central refuerza el sentimiento de orden y equilibrio. La representación se resiste entonces a la narrativa del texto en la cual el reino se caracteriza como incompleto y desequilibrado por no formar parte del imperio cristiano. El perpetrador de tal subversión podría haber sido el "fiscal" quien fue el primero en organizar a los bailadores y a los músicos en una producción a escala completa del texto del sacerdote.

La quinta etapa central de este baile es particularmente de interés puesto que funciona como un pivote a partir del cual la secuencia empieza a dar marcha atrás. Este pivote representa el único momento del Baile de la Conquista en el cual una fila de bailadores se mueve en círculo en vez de en línea recta. El narrador anónimo de San Juan la Laguna percibió este baile circular como una imagen del pacifico reino k'iche' (Sexton 1992: 103). Es posible que la imagen de Rey K'iche' situado en el centro en Q'umarcaaj y en los caciques defendiendo los márgenes de la nación le inspirara dicha interpretación. En San Juan el enfoque es seguramente distinto que en Momostenango, donde los bailadores corren en vez de caminar en círculo alrededor de Rey K'iche'. Yo interrogué a Ernesto Ixcayauh Alvarado, quien ha interpretado a Ajitz en numerosas ocasiones y cuyo padre asumió tanto el papel de Tekum como el de maestro, y su explicación fue que el baile representaba un ritual durante el cual los participantes corren alrededor de una fogata. Una de las maneras en las que el baile se mantiene vital consiste en su capacidad para mantenerse abierto a diferentes interpretaciones que tengan un significado relevante en el presente cuando por alguna razón las referencias originales se han perdido.

10.1.2. Parte I: Preparaciones para un conflicto inminente

10.1.2.1. Escena 1: Q'umarcaaj, Palacio del Rey K'iche'

Rey K'iche' reacciona a la carta de Motecuhzoma. Momostenango, 2009

Después de la conclusión de la escena de apertura, Rey K'iche' permanece en su lugar si no hay castillo, o bien sube a la plataforma para dar comienzo a su monologo de apertura "*Valedme, Dioses, Valedme*", en el cual reflexiona sobre la carta que ha recibido del imperador Azteca Motecuhzoma, considera la posibilidad de una supuesta sumisión y finalmente termina desalentado. A menudo los Príncipes y las Malinches permanecen sentados durante este monólogo puesto que no se supone que estén presentes. Por lo general, su entrada al final de éste simplemente implica que se pongan de pie para hablar, aunque en Nebaj ellos bailan una ronda y media para después entrar a la corte por su eje central, antes de empezar su diálogo con Rey K'iche'. Los jóvenes preguntan la razón de la preocupación de su padre, pero éste se resiste a compartir la información. Finalmente, se arrodillan ante él y le ruegan que les dé una explicación, incitando así a que Rey K'iche' empiece su segundo monólogo. Rey K'iche' empieza con la línea: "*Hijas mías, levantad*", mientras toma las manos de las Malinches y las ayuda a ponerse de pie. Después de que ha explicado su temor a los invasores españoles, los Príncipes se ofrecen para ir a buscar a Tekum a Quetzaltenango para que éste pueda organizar la resistencia. Después, se ponen de pie frente a Rey K'iche' y hacen una reverencia antes de empezar su baile.

« Hijas mías, levantad. » San Cristóbal, 2014.

10.1.2.2. Escena 2: Quetzaltenango, Palacio de Tekum

Los Príncipes bailan. San Cristóbal, 2012.

Acompañados de su son particular, los dos Príncipes salen inmediatamente y bailan durante dos rondas a fin de llegar al palacio de Tekum en Quetzaltenango. Ambos salen por el eje central bailando de manera alternada frente a frente o dándose

la espalda. Al llegar al lado opuesto de la pista de baile, los Príncipes empiezan los dos circuitos que los llevarán a la posición de Tekum en la línea de los caciques. Encuentran a Tekum sentado o arrodillado y con la cara cubierta con el plato para mostrar que se encuentra dormido. Los Príncipes lo llaman por su nombre o bien le sacuden el hombro para despertar a Tekum quien se pone de pie de un salto. Los Príncipes reprochan a Tekum su falta de atención a los problemas actuales, y después los caciques comienzan a reportarse y ofrecen su lealtad a Rey K'iche' en la resistencia contra los Españoles. Los caciques se presentan uno por uno frente a Tekum en orden de rango, se paran frente a él para pronunciar sus líneas de texto y después regresan a su lugar en la línea. En representaciones más formales, la acción de dejar su lugar en la línea para después regresar requeriría además la realización de una vuelta con el personaje de al lado. Sin embargo, cuando llega el turno de Ajitz, puede que éste corra alrededor del circuito de baile para después saltar tres veces frente a Tekum. Mientras pronuncia su discurso con respecto a su deseo de realizar une ofrenda en su santuario en la montaña, Ajitz marca sus palabras con movimientos de baile. Luego, vuelve a saltar tres veces y regresa a su lugar.

Los Príncipes despiertan a Tekum. Momostenango, 2009.

10.1.2.3. Escena 3: Q'umarcaaj

Los dos Príncipes guían a Tekum, a los caciques y al par de Ajitz mientras bailan a Q'umarcaaj, realizando dos circuitos para después entrar al palacio de Rey K'iche' sobre el eje central. A su llegada, todos los caciques se arrodillan en línea frente a Rey K'iche', mientras que al final de la línea Ajitz y Chiquito miran hacia afuera para vigilar y avisar en caso de peligro.

Los Casiques se arrodillan frente a Rey K'iche'. Joyabaj, 2011.

Rey kiche entrega la bandera a Tekum. San Cristóbal, 2010.

Rey K'iche' le pide a Tekum y a los demás caciques que se pongan de pie y los nombra generales de su ejército de defensa. En sus reportes, Tekum y cada uno de los caciques demuestran su gratitud y ofrecen defender lealmente a la corte y al reino. Cada uno simplemente se

hace a un lado para dejar que el cacique siguiente se pronuncie. Después de que Ajitz ha prometido obtener la ayuda de lucifer, Tekum y Rey K'iche' se embarcan en un largo dialogo en el cual Rey K'iche' predice la caída de su reino mientras que Tekum lo tranquiliza asegurándole que sus fuerzan serán capaces de resistir. Puede que lleven a cabo esta conversación públicamente o de manera privada y apartados de los otros. La escena termina cuando Rey K'iche' le da la bandera, intercambiándola por el cetro que Tekum ha estado sosteniendo. Después, Tekum y los caciques se arrodillan de nuevo para despedirse de Rey K'iche'.

10.1.2.4. Escena 4: Quetzaltenango

Con la bandera en mano, Tekum guía a los caciques mientras bailan de regreso a Quetzaltenango, habiendo dejado el palacio por su eje central para después bailar dos circuitos. Después de que los caciques toman sus lugares, Tekum continúa bailando solo y da un discurso sobre la amenaza española y su convicción de que ésta será vencida. Tekum empieza diciendo "*Ya mis caciques aliados"* y presenta de manera general un plan de batalla que incluye la construcción de muros de defensa en las entradas del valle del Samalá. Mientras habla, Tekum pasa frente a los caciques o camina a lo largo del eje central de la pista de baile.

« Ya mis caciques aliados. » Cunén, 2010.

Ahora es tiempo de que los caciques intercambien palabras de compromiso con Tekum una vez más, aunque esta vez a cada uno de los diálogos de los caciques le precede y le sigue un circuito de baile. Anteriormente, los músicos tocaban un son distintivo para cada individuo pero estos han caído en desuso en las cuatro comunidades estudiadas. En algunas comunidades cada uno de los caciques carga la bandera de Tekum durante su circuito. Ajitz y Chiquito se presentan en pareja y sin cargar la bandera. Ajitz planea tomar la forma de un quetzal con el fin de volar al campamento español y hostigar a los invasores. Una vez más, es muy probable que esté bailando mientras recita sus líneas y que haya dado brincos antes y después de esto.

En algunos municipios, en este punto de la obra se instala una mesa de adivinación para Ajitz, y puede que éste empiece a hacer adivinaciones en el momento en que los españoles llegan para la entrada que abre la parte II.[2] En la presentación de 1993 en Sololá, esta primera adivinación es introducida por una escena corta en la cual participan Tekum, Tzunun y Ajitz. Primeramente los tres bailan al centro, y a continuación, mientras que los otros regresan a sus posiciones, Ajitz y Chiquito bailan dos circuitos y entretanto se coloca la mesa de adivinación en el centro. Cuando regresan a la mesa, Ajitz empieza la adivinación. Yo considero que esta escena fue añadida para

[2] Esto fue presenciado en Cunén y en Joyabaj, y se puede apreciar también en el video de 1993 de Sololá.

mostrar cómo se le asigna a Ajitz el puesto de centinela en las afueras del palacio de Tekum en Quetzaltenango.[3]

10.1.3. Parte II: Tekum rechaza las condiciones españolas de rendición.

10.1.3.1. Escena 1: Entrada española

Los caciques observan el avance del invasor español. Momostenango, 2011.

Hasta bastante recientemente, en muchos municipios era costumbre que los Españoles llegaran al centro de la ciudad montados a caballo[4] y con Alvarado en particular montado sobre un caballo blanco, tal y como Santiago en la pinturas que lo representan como moro asesino (Santiago Matamoros). En este caso, Ajitz se precipitaría sobre los españoles intentando impedir su avance irritando a los caballos con el humo de los chiles que ha puesto en su incensario. Puesto que rentar caballos para las presentaciones de la feria se ha vuelto demasiado difícil y caro para los costumbristas, hoy en día los Españoles empiezan con una marcha. Los músicos tocan imitando a una banda militar. Se ata una cadena o un lazo a través del parche del tambor, el cual es golpeado con el extremo de madera de las baquetas para imitar el sonido de un tambor repicador mientras que el chirimiista imita el sonido de un clarín. Ambos instrumentos son solicitados en el texto que Alvarado está a punto de recitar.

Ajitz hace una trampa con su cadena. Momostenango, 2011

Cuando los Españoles llegan al lado de los caciques en Momostenango, los caciques se adelantan fuera de su línea y se dan la vuelta para quedar de frente a los Españoles, lo cual muestra claramente que están observando el avance del invasor. El autor de San Juan la Laguna (Sexton 1992: 107) dice que los caciques deben reaccionar con valentía y burlarse de los Españoles mientras pasan. Sin embargo, en

[3] En el texto original no hay ningún pasaje que explique esta escena, aunque ésta es similar a una añadidura hecha en algunas comunidades en la cual, después de que los españoles han ocupado Quetzaltenango, Alvarado y Carrillo designan a Quirijol como centinela en el mismo lugar.

[4] En 2011 Domingo Gutiérrez de Joyabaj, y en 2009 Ernesto Ixcayauh de Momostenango, estimaron que los caballos se habían dejado de utilizar aproximadamente quince años atrás. Sin embargo, yo me pregunto si su uso habría sido posible durante la crisis de la guerra civil en los años ochenta. Los caballos todavía se usan en Rabinal, donde la Conquista es organizada principalmente por Ladinos y donde se invierten fondos mucho más importantes en la producción.

Momostenango Don Ernesto interpreta este movimiento de manera distinta. Basándose en esta reflexión en términos de las relaciones con el neoliberalismo contemporáneo con sus inversionistas extranjeros y desarrolladores de recursos, la explicación de Don Ernesto consiste en decir que cuando los españoles llegaron, trajeron consigo regalos y la promesa de paz y beneficios, razón por la cual Tekum guío a los caciques para darles la bienvenida a Guatemala, pero en vez, los españoles les robaron sus tesoros y sus tierras.[5] Mientras que los Españoles continúan marchando, los caciques dan un paso atrás y regresan a su línea habitual, es decir fuera del escenario. No obstante Ajitz continúa a hostigar a los españoles, a menudo por medio de trampas que les pone en las esquinas con su cadena.

« Caballeros y Señores, Leales hijos de España. » San Cristóbal 2009.

Una vez que los españoles han terminado su marcha y han ocupado su lado de la pista, Alvarado se separa del grupo para dar su discurso de apertura mientras va y viene frente a los Españoles o sobre el eje central. Alvarado se dirige a sus tropas diciéndoles "*Caballeros y señores, Leales hijos de España*", y predice su victoria en el conflicto que se aproxima, trayendo así gloria al rey de España. Cuando ordena que los tambores resuenen y que la trompeta toque, los músicos responden tocando el tambor y la chirimía, imitando una vez más el tambor repicador y el clarín. Cuando Alvarado termina su discurso, invita a sus oficiales a que comiencen a reportarse con él. Tal y como los caciques hacia el final de la primera parte, cada uno de los Españoles baila o marcha de manera individual hacia Alvarado con el fin de prometer solemnemente su lealtad y su coraje. En este caso una vez más, hubo un tiempo en que a cada español le acompañaba su son individual, sin embargo estos ya no se usan en las cuatro comunidades estudiadas. A Don Quirijol el gracejo, que es el último en reportarse, se le ha otorgado un monólogo cómico en el cual se jacta de ser el

[5] Ernesto Ixcayauh Alvarado, comunicación personal, Enero, 2010

soldado más feroz y guapo, y de tener el apetito de un Sansón. Puede que Quirijol simplemente dé un paso fuera de su lugar para recitar su monólogo o que vaya y venga sobre el eje central, o puede también que se acerque a Alvarado como los demás.

10.1.3.2. Escena 2: El campamento español

Alvarado explica las condiciones de capitulación. Joyabaj, 2012.

A continuación, los Españoles bailan dos circuitos alrededor de la pista de baile, por lo general acompañados de un cadencioso son llamado Balonia. Una vez que regresan a sus posiciones nuevamente, Alvarado lleva adelante la narrativa. Éste abandona su posición, y mientras va y viene, anuncia la necesidad de mandar una embajada con Tekum para así dar una oportunidad de evitar la guerra si las condiciones de rendición son aceptadas. Inmediatamente Carrillo deja la fila y se para frente a Alvarado proponiéndose como voluntario. Alvarado acepta a Carrillo como embajador y designa además a Cardona para acompañarlo. Después de esto, Cardona se para también frente a Alvarado. A continuación Alvarado, Carrillo y Cardona se pasean juntos en la pista de baile hacia arriba y hacia abajo en línea recta y con Alvarado en el centro mientras éste les explica las condiciones de capitulación (conversión y sumisión a la corona española) que le han de presentar a Tekum. Alvarado regresa a su lugar en la línea mientras Cardona y Carrillo se paran una vez más frente a él. Cuando Alvarado finalmente los despide, los tres intercambian elogios.

10.1.3.3. Escena 3: El bosque/ Q'umarcaaj

Los Príncipes se enfrentan con los embajadores. San Cristóbal, 2009.

Como se mencionó en la discusión sobre el texto original, pareciera ser que el autor pretendía que los embajadores se reunieran con los Príncipes y las Malinches en el camino para encontrarse con Tekum en Quetzaltenango. Sin embargo, no explicó si estos son los mismos Príncipes y Malinches que los de la corte de Q'umarcaaj o si estos habían viajado hacia Quetzaltenango por alguna razón. Por consiguiente, los interpretes mayas simplemente decidieron hacer que los embajadores se dirigieran bailando con Rey K'iche'. No existen líneas de texto para Rey K'iche' en este pasaje puesto que el autor no pretendía que esta escena se ubicara en Q'umarcaaj. En los momentos

donde se usa el texto, los embajadores conversan con los Príncipes y las Malinches, y puede incluso que actúen con gestos la agresividad de los Príncipes a través de la simulación de una batalla mientras Rey K'iche' permanece en silencio. No obstante, la presencia de Rey K'iche' es considerada como un requerimiento para esta escena, y quien lo interpreta será llamado de vuelta con este propósito en caso de que esta persona haya ido a descansar o a buscar un poco de sombra. En los municipios donde el texto se ha vuelto menos importante, se asume que los embajadores han venido a ver a Rey K'iche' por una razón específica, y muy probablemente por protocolo, por lo que los embajadores y Rey K'iche' similan con gestos una conversación. En el linaje de Tecpán, los textos han sido provistos de un dialogo entre los embajadores y el cacique Tepe con el fin de explicar la visita a Q'umarcaaj, sin embargo yo no he presenciado ninguna representación que use dichos textos.

Ajitz adivina mientras mientras los Embajadrores bailan. Momostenango, 2011.

10.1.3.4. Escena 4: Quetzaltenango

Los embajadores continúan su baile de desplazamiento hacia el palacio de Tekum en Quetzaltenango. Mientras éstos se encuentran viajando, Ajitz y Chiquito (o alternativamente Ajitz y Lacandon/Azteca/Jicaque) emergen de su posición e instalan una mesa de adivinación en el centro de la pista de baile. De acuerdo con el texto, estos sacerdotes-adivinos han sido designados como centinelas para advertir a Tekum del avance español. Sin embargo, a este marco se le ha agregado un procedimiento de adivinación que no se indica en el guion y que por lo tanto se representa enteramente con pantomima. Ajitz y Chiquito se sientan en dos sillas en los costados de la mesa de adivinación sobre la cual se ha puesto un mantel que Ajitz ha sacado de su morral. Este último saca también "la vara", de la cual extrae algunas semillas rojas de tz'ite que esparce sobre el mantel, además de disponer el cristal de cuarzo y el ídolo en forma de muñeco sobre la misma mesa. A continuación, algunas de las semillas son tomadas del montón y organizadas en grupos pequeños, cada uno de los cuales representa uno de los veinte días en el calendario de adivinación autóctono.

Ajitz señala el lugar en su pierna donde se siente su sangre saltando. Joyabaj, 2010.

Además de lanzar semillas para prever el futuro, Ajitz mira en su cristal y finalmente señala el lugar específico de sus miembros en el que puede sentir su sangre saltando, la cual es inspirada por la actividad de los relámpagos. Los relámpagos son conocidos como la actividad y el atributo característico del K'oxol, y en particular del K'oxol rojo con quien se ha llegado a identificar a Ajitz. Todos estos son métodos de adivinación costumbristas más o menos reproducidos con precisión dependiendo del interprete. En su estudio sobre los procedimientos de adivinación, Barbara Tedlock (1992: 138-47) menciona por ejemplo que el lugar donde se presentan las señales de sangre en el cuerpo del adivino sitúa el conocimiento adquirido en contextos espaciales, temporales y sociales. Por ejemplo, la parte frontal del cuerpo se refiere a eventos del futuro y la parte de atrás al pasado. La parte derecha concierne a los hombres y la izquierda a las mujeres. El interior de una extremidad sitúa el evento dentro de la familia, y el exterior de una extremidad lo ubica en un lugar socialmente distante de ésta. Algunos bailadores son bastante precisos al señalar la parte exterior y frontal de la pierna derecha, lo cual indica la existencia de preocupación entre los hombres por una acción futura proveniente de forasteros.

Ajitz salta por encima de la mesa de adivinación. Joyabaj, 2012.

Después de dejar Q'umarcaaj por el eje central y haber bailado dos circuitos, los embajadores viajeros llegan a las afueras de Quetzaltenango y se topan con los dos adivinadores. Aunque han estado bailando en circuito alrededor de Ajitz y Chiquito por algún tiempo, solamente una vez que "llegan" pueden "ver" a Ajitz puesto que se encuentran ahora en el mismo sitio. El texto exige que los embajadores hagan comentarios sobre la apariencia repulsiva de Ajitz y que después se dirijan a él, diciéndole que deje de saltar como una cabra. Durante la presentación, Ajitz actúa saltando sin cesar por encima de la mesa mientras que la aversión a su apariencia es representada por los ataques que se le dirigen, o por la perturbación de su mesa. El orden de estas dos acciones depende del municipio. Los embajadores reclaman una entrevista con Tekum después de lo cual Ajitz y Chiquito salen hacia el palacio de éste último. Si se ha incluido al Lacandón, éste se quedará para vigilar a los embajadores.

Ajitz y Chiquito bailan con Tekum. Momostenango, 2009.

Ajitz baila dos rondas con Chiquito, usando por lo general un paso especial para este baile en particular. Al encontrarse con Tekum dentro de su palacio, puede que Ajitz demuestre a través de pantomima que ha sido atacado por los embajadores. Después de esto, explica que los embajadores españoles desean tener una entrevista, a lo cual Tekum accede con la condición de que se les venden los ojos a los embajadores. A continuación, Ajitz y Chiquito bailan de regreso al lugar donde han dejado a los embajadores haciendo uso de su paso habitual.

Los embajadores profanan la mesa da adivinación. San Cristóbal, 2010.

En algunos municipios, durante el tiempo que dura la conversación entre Ajitz y Tekum, así como durante los bailes de antes y después, los embajadores han estado profanando la mesa sagrada de adivinación de Ajitz, dejándola inadaptada para su uso ritual. Cuando han terminado con esta tarea, los embajadores actúan como centinelas. Se colocan en las dos esquinas del lado de la corte o de los músicos, y cada uno camina hacia la otra esquina, de manera que se cruzan en el medio. Cuando Ajitz y Chiquito regresan, estos deben reparar o reorganizar la mesa, además de santificarla una vez más.

Después, Ajitz pide a los embajadores que se pongan frente a él al otro lado de la mesa y les da la respuesta de Tekum. En primera instancia, los embajadores reaccionan con indignación por lo insultante de las condiciones de hacer una entrada con los ojos vendados, sin embargo se dan cuenta que esto es necesario para completar su misión, y que es posible que en el proceso logren obtener información valiosa sobre las fuerzas de Tekum. Así, los embajadores aceptan y piden a Ajitz que lleve a cabo su tarea. No obstante, Ajitz va mucho más allá de esta prescripción. Antes de vendarles los ojos a los embajadores, también los desarma y ata sus manos. La acción de atar sus manos se indica en el texto que Ajitz recita a los embajadores posteriormente, y aunque el texto no respalda el hecho de quitarles las armas, es lógico que esto es necesario antes de amarrarlos. Esta secuencia durante la cual se desarma, se ata y se les vendan los ojos a los embajadores puede ser muy entretenida en manos de un Ajitz que sea un comediante hábil.

Ajitz endereza la espada. Cunén, 2010.

Ajitz afila la espada. Momostenango, 2009.

Para empezar esta larga pantomima, primero que nada Ajitz desarma a los Españoles quitándoles cada una de sus espadas, lo cual le resulta considerablemente difícil y que logra por lo general al tercer intento. Al examinar la primera espada que le ha confiscado a Carrillo, Ajitz se impresiona por lo desafilada que se encuentra y procede a afilarla, cosa que normalmente hace sobre la orilla de su mesa de adivinación. Después, al mirar otra vez la hoja de la espada Ajitz se da cuenta de que está doblada, y con el fin de enderezarla, pone la punta de ésta sobre el suelo y hace presión con su pie o bien la golpea con su hacha. Una vez que está satisfecho con el resultado, pone la espada sobre la mesa y procede a confiscar, afilar y enderezar la espada de Cardona. Una vez desarmados, Ajitz los amarra a una misma cadena o cuerda. Después, es tiempo de vendarles los ojos. Para cada uno de los embajadores, Ajitz toma un pañuelo cuadrado de su morral para usarlo como venda para los ojos. Sin embargo, antes de esto Ajitz decide que sería una humillación apropiada hacer que el pañuelo despida un olor tan nauseabundo como sea posible, limpiando las axilas y las entrepiernas de los caciques y miembros de la corte, además de su propio trasero. Una vez que está satisfecho de lo repugnante que lo ha dejado, Ajitz amarra el pañuelo a la máscara de Carrillo. Sería peligroso para el bailador que los ojos de la máscara estuvieran cubiertos durante la representación, razón por la cual el pañuelo se amarra en vez alrededor del área de la boca. A continuación, Ajitz realiza el mismo procedimiento con Cardona. Después, con ayuda de la cadena jala a los embajadores hacia él desde el otro lado de la mesa y pide jubilosamente que se toque el pito (flauta de caña) puesto que pretende bailar por su triunfo.

Ajitz limpia la axila de Tekum. Joyabaj, 2009.

Ajitz baila pero los embajadores se niegan y a penas caminan, a veces incluso teniendo que ser literalmente arrastrados por Ajitz mientras que Chiquito y/o Lacandón los empuja por detrás. Se mueven juntos alrededor de la mesa en el sentido contrario del reloj, y después se dirigen al palacio de Tekum mientras bailan, caminan, se arrastran y se empujan durante dos circuitos.

Ajitz conduce a los embajadores. Momostenango, 2009.

Una vez dentro del palacio, Ajitz anuncia a los embajadores y le entrega el extremo de la cadena a Tekum. Tekum les dice a los embajadores que pueden dar el mensaje de Alvarado sin miedo, pero reacciona con rabia cuando Carrillo pide sentarse. Cuando Tekum se ha calmado, los embajadores entregan el mensaje exactamente como Alvarado les había indicado anteriormente. Carrillo explica el requerimiento de convertirse al cristianismo y de la sumisión al rey español, mientras que Cardona explica las consecuencias de negarse a dichas condiciones: muerte en batalla, confiscación de las tierras, y esclavitud para los sobrevivientes. Tekum reacciona aún con más rabia alegando que sus dioses y su ejército son superiores, rechazando así las condiciones de capitulación. Después de haber acordado enfrentarse en batalla, Tekum permite que los embajadores se marchen. Mientras se marchan, éstos le hacen amenazas de guerra y destrucción a Tekum.

Tekum rechaza las condiciones de capitulación. Joyabaj, 2009.

Ajitz pisa a los bichos que escapan del panuelo. Momostenango, 2010.

A continuación, Ajitz y Chiquito conducen a los embajadores de regreso al puesto de vigilancia de Ajitz después de haber bailado dos circuitos y haber rodeado la mesa de adivinación. Primeramente, Ajitz les quita las vendas de los ojos a los embajadores y comenta a través de pantomima que los pañuelos se han infectado de pulgas, garrapatas y piojos a causa de sus cuerpos sucios y sin lavar. Ajitz extiende después una parte de cada pañuelo sobre el piso y pisa a los bichos para matarlos. Puede también que él empiece a rascarse y a buscar al insecto en su propio cuerpo. Después,

Ajitz les quita las cadenas y les regresa sus espadas a los embajadores, por lo general de manera insultante.

10.1.3.5. Escena 5: El Campamento español

Los embajadores bailan dos circuitos para regresar al campamento; en algunos municipios Ajitz les acompaña durante la primera ronda. Después de haber saludado respetuosamente a Alvarado, los embajadores tienen una conferencia privada con él durante la cual una vez más los tres se pasean de un lado a otro, mientras ellos transmiten la respuesta de Tekum de manera precisa. Alvarado los invita a descansar mientras el resto de los Españoles informan a Alvarado sobre sus expectativas de éxito en la batalla. Después, Quirijol sale para dar su discurso cómico que como de costumbre concierne su búsqueda de esposas indígenas, aunque éste es pronunciado sin ningún sentido del humor. A continuación, Alvarado se dirige a sus capitanes en conjunto, asignándoles deberes de acuerdo con su estrategia para la batalla que se aproxima.

10.1.4. Parte III: El anuncio de la guerra que se aproxima

10.1.4.1. Escena 1: Quetzaltenango

Tekum y los caciques bailan para abrir esta parte. Después de haber bailado, Tekum habla de su determinación para resistir y empieza diciendo "*Estoy con tanto coraje contra don Pedro de Alvarado*". Tekum designa a Ajitz y a Tzunun para comunicarle su decisión a Rey K'iche' en Q'umarcaaj, tal y como lo exige el protocolo. Tzunun se despide de Tekum y baila a donde se encuentra Ajitz para informarle que Tekum lo ha nombrado su compañero de viaje. Ajitz se rehúsa a ir, temeroso de la venganza de los Españoles por su maltrato de los embajadores, y bajo la insistencia de Tzunun, Ajitz pronuncia un discurso cómico. Aunque las palabras finales de Ajitz en esta escena reiteran que no irá con Tzunun, durante la representación Ajitz y Chiquito van invariablemente, y puede incluso que guíen este desplazamiento.

10.1.4.2. Escena 2: Q'umarcaaj

Tzunun llega a la corte del Rey K'iche'. San Cristóbal, 2009.

Tzunun, Ajitz y Chiquito bailan dos rondas y después entran al palacio por su eje central. Los tres se inclinan delante del Rey como de costumbre, con Ajitz y Chiquito mirando hacia afuera para vigilar. Rey K'iche' les pide que se pongan de pie y que le comuniquen el mensaje de Tekum. Cuando Tzunun explica que Tekum ha

escogido la guerra en vez de la conversión al cristianismo y la sumisión a un rey extranjero, Rey K'iche' entra en pánico y prácticamente abdica en ese momento. Después de que Tzunun intenta alentarlo, las Malinches cantan para reconfortar a su rey y los Príncipes le ofrecen su apoyo. Cuando las Malinches vuelven a invocar al volcán para que destruya a los Españoles, Rey K'iche' les ruega que se detengan y Tzunun parte con Ajitz y Chiquito.

10.1.4.3. Escena 3: Quetzaltenango

Tzunun, Ajitz y Chiquito bailan de regreso al palacio de Tekum e informan del resultado de su misión. Tekum invita a Tzunun a que descanse y después los demás caciques se reportan con él, reafirmando de manera individual su lealtad. Ajitz concluye esta secuencia con un discurso acompañado de movimientos de baile que hacen referencia a sus planes de embrujar a los Españoles con una enfermedad epidémica.

Es importante tomar en consideración que en todas las comunidades estudiadas, cuando falta tiempo, el primer acortamiento de la obra que se hace consiste en suprimir la tercera parte, la cual se enfoca en la visita de Tzunun a Rey K'iche'. Esta sección era crucial para la agenda original del baile del periodo colonial temprano. Esta funciona además para mantener los paralelismos con el género de Moros y Cristianos, caracterizado por la presencia de dos embajadas en vez de una. No obstante, considerando que la representación actual no muestra la crisis de Rey K'iche' cuando se le informa de la guerra que se aproxima, muy probablemente porque en términos mayas esto sería degradante, no queda nada que sea de interés dramático en esta parte y la frecuencia de su ausencia no es lamentada.

10.1.5. Parte IV: La batalla y la conversión

En el momento en que ambos ejércitos están a punto de enfrentarse, la cuarta parte empieza con escenas paralelas que involucran a las fuerzas k'iche' y españolas. Cada una de estas escenas paralelas contiene dos partes. La primera parte consiste en un baile seguido de un discurso del líder, y después de comentarios individuales de cada uno de los seguidores a su vez. En la segunda parte, al baile o a la marcha hacia campo de batalla le sigue una declaración corta hecha por el líder y una respuesta al unísono de sus seguidores.

10.1.5.1. Escena 1: K'iche': De Quetzaltenango a El Pinal

Después de que los caciques han bailado dos rondas, Tekum pronuncia un conmovedor discurso que empieza con: "*Hecho un mar de confusiones se halla mi espíritu, amigos*". Después de que Tekum heroicamente escoge morir en batalla antes que ser sometido, los caciques se reportan con él, y Ajitz promete invocar a las furias del infierno para ayudar a los k'iche'. A continuación los caciques proceden a bailar hacia el campo de batalla. En los municipios k'iche' de Momostenango y

de San Cristobal situados al oeste, los miembros de la corte se unen a este baile para proveer una despedida apropiada.

Los miembros de la corte se despiden de los caciques antes de la batalla. Momostenango, 2010.

10.1.5.2. Escena 2: Españoles: Del campamento español a El Pinal

La escena comienza con un baile de los Españoles. Después, Alvarado se dirige a sus capitanes haciendo notar que el sonido distante de instrumentos marciales le dice que los k'iche' se están organizando en el campo de batalla. Cada uno de los españoles se reporta, seguidos de un monologo pronunciado por Quirijol quien da un paso al frente de su lugar en la línea o bien lo recita mientras se pasea a lo largo del eje central. A continuación, los Españoles marchan al campo de batalla (aunque el acontecimiento de esta secuencia de desplazamiento es irregular) donde Alvarado pronuncia algunas palabras y los Españoles responden al unísono.

10.1.5.3. Escena 3: La batalla

Batalla. Momostenango, 2011.

La escena de la batalla está coreografiada de manera distinta en cada municipio puesto que existe muy poco texto para sustentar esta parte de la acción que es la que atrae más la atención del público. A pesar de esta diversidad, existen algunas características que regresan de manera regular. Primeramente, a pesar de la cobardía que habían manifestado, los gracejos Ajitz y Quirijol pelean valientemente. En segundo lugar, Tekum pelea con la bandera que utiliza como arma a lo largo de la batalla, mientras que los demás caciques utilizan palos. Todos los Españoles pelean con espadas a excepción de en la segunda parte donde Alvarado pelea con la bandera española que carga Portocarrero. En tercer lugar, la batalla está dividida en varias peleas, y es posible que para cada una de éstas se requiera un cambio en las posiciones de una o de ambas

fuerzas. En cuarto lugar, en ciertos puntos de la batalla las diferentes peleas se suspenden y ambos líderes se enfrentan en un duelo espectacular coreografiado a manera de una “cruzada” durante la cual éstos corren el uno hacia el otro desde lados opuestos de una diagonal que atraviesa la pista de baile. Al aproximarse, los líderes saltan y mientras están en el aire se giran para chocar sus espadas. Al aterrizar, ambos continúan corriendo hacia la esquina opuesta. En quinto lugar, por lo general es común que el encuentro final durante el cual Tekum será apuñalado se alargue para insistir en el efecto dramático. En sexto y último lugar, tanto Tekum como Alvarado recitan textos en momentos cruciales en medio de las peleas.

Cruzada. Joyabaj, 2009

Los textos más antiguos sólo contienen dos interrupciones de este tipo entre las cuales la segunda es la más importante y divide las dos partes de la batalla. En este segmento, Tekum llega a un punto de indecisión al límite de la desesperación durante el cual invoca a las furias del infierno para reemplazar a sus soldados caídos en combate. Por su lado, Alvarado exclama furiosamente "*Sin caballo me ha dejado aquel feróz animal*". Pareciera además que al caer del caballo, Alvarado habría también perdido su lanza puesto que en lugar de pedir otro caballo pide prestada la lanza de Portocarrero, que es en realidad la bandera que éste último intercambia por la espada de Alvarado. Alvarado camina entonces hacia la posición de Portocarrero y una vez frente a él, intercambia su espada por la bandera.

Alvarada pide la bandera de Portocarrero. Joyabaj, 2009.

En muchas comunidades, el segmento de la batalla es muy elaborado e incluye un episodio en el cual irónicamente Alvarado recibe una herida casi fatal que tiene lugar antes de que Tekum sea realmente herido fatalmente. El texto no sustenta esta elaboración, sin embargo esta es una interpretación lógica del hecho que Tekum ha dejado a Alvarado sin caballo. El desplome del

caballo de Alvarado pondría seguramente su seguridad en peligro. En estas representaciones se muestra que Alvarado habría recibido esta herida severa en la pierna.

Mientras Tekum está muriendo, los Españoles se van marchando para ocupar su palacio. San Cristóbal, 2009.

Una vez que Alvarado finalmente logra apuñalar a Tekum, los Españoles inmediatamente se van marchando y ocupan el palacio de Tekum en Quetzaltenango. Al mismo tiempo o justo después de la marcha española, Tekum se tambalea en un circuito hasta el centro de la pista de baile con la ayuda de dos caciques. Consciente de que su muerte se aproxima, Tekum nombra a Tzunun como el nuevo comandante y le entrega su bandera y su tocado. Después, se extiende un tapete o un colchón sobre el suelo de la pista de baile para que Tekum se acueste sobre él, y en algunos municipios Chiquito se acuesta para servirle a Tekum de almohada. Finalmente, se le retira su capa a Tekum y su máscara es reemplazada por una máscara ensangrentada de muerto.

Tzunun decide de terminar la guerra. San Cristóbal, 2009.

Cuando Tekum ha expirado, Tzunun les declara a los otros caciques que pretende terminar la guerra sometiéndose y convirtiéndose al cristianismo. Los demás caciques responden al unísono que harán lo mismo y que es necesario avisar al rey de dicha decisión. Después, Tzunun anuncia que debe personalmente llevarle al rey la corona de Tekum. Un ataúd es traído y Tekum es gentilmente puesto dentro de éste. Una vez que se ha cerrado

la tapa del ataúd, éste es cubierto con la capa de Tekum. Los caciques u otros ayudantes levantan el ataúd mientras que se forma una procesión con Tzunun a la cabeza cargando el tocado de Tekum y su bandera.

10.1.5.4. Escena 4: Q'umarcaaj

Ajitz y Chiquito muestran su dolor. Joyabaj, 2009.

Tzunun conduce el ataúd a Q'umarcaaj acompañado del sonido de un canto fúnebre, el cual en algunas comunidades es una variación lenta y lúgubre del tema de Rey K'iche'. Ajitz y Chiquito siguen de cerca al ataúd y dejan claro a través de pantomima que se encuentran abrumados por el dolor. En los municipios donde no se usa más un ataúd, Tekum camina junto con la procesión aunque se entiende que está muerto.

La procesión entra al palacio por su eje central. Si Tekum llega caminando, puede que se mantenga de pie con los caciques mientras que ellos hacen frente a Rey K'iche', o puede que entre en la cofradía. Si se le transporta en un ataúd, éste se dejará frente al rey mientras que Tzunun le entrega la corona y la bandera. A continuación, Rey K'iche' comienza su discurso de dolor y aflicción: "*Amigo, al fin vuestro brillo se mira desanimado*". En la conclusión del monologo, Rey K'iche' le devuelve el tocado a Tzunun puesto que éste debe ser enterrado junto con Tekum. Después, se forma otra procesión fúnebre y se carga el ataúd (o se guía al difunto Tekum) fuera de la pista de baile.

« Amigo, al fin vuestro brillo se mira desanimado. » Joyabaj, 2009.

En seguida, Tzunun guía a los caciques de vuelta al palacio real, acompañados esta vez de su tema ordinario que parece bastante alegre en contraste con el canto fúnebre anterior. Las Malinches cantan una canción de luto pero Rey K'iche' les pide que

se detengan. Él ha asumido de vuelta el control del reino, y como Tzunun, ha tomado la decisión de someterse a las exigencias españolas. Por consiguiente, Rey K'iche' convoca a los dos Príncipes para que le lleven el mensaje a Alvarado que se encuentra en Quetzaltenango, invitando así a los Españoles a venir a Q'umarcaaj y ofreciendo ser bautizado. La propuesta de Tzunun de acompañar a los Príncipes es rechazada y los jóvenes se marchan solos.

10.1.5.5. Escena 5: Quetzaltenango

Quirijol conduce a los Príncipes. Cunén, 2010.

Los dos Príncipes bailan dos rondas hasta llegar a Quetzaltenango donde primeramente se encuentran con Quirijol, quien como Ajitz anteriormente, ha sido posicionado como centinela. Los Príncipes le piden a Quirijol una entrevista con Alvarado y éste acepta llevarlos con su líder. Mientras baila delante de ellos, Quirijol hace gestos con las manos que no usa en ningún otro baile. En la mayoría de las comunidades, lo que hace es cubrir sus ojos de la luz alternando ambas manos, como haciendo un gesto de reconocimiento del terreno que expresa su tarea como centinela. Al llegar a la posición de Alvarado, Quirijol presenta a los jóvenes de la corte real y Alvarado pregunta la razón de su visita. En la mayoría de los municipios estudiados, los Príncipes son interpretados por niños jóvenes que no son capaces de llevar a cabo el dialogo con Alvarado, razón por la cual la escena se termina rápidamente.[6] Los reportes de los Capitanes en respuesta a la pregunta de Alvarado con respecto a su opinión sobre los Príncipes también son omitidos. De acuerdo con el texto los Príncipes son los primeros en irse, pero por lo general en la práctica ellos guían la línea de bailadores, seguidos por Alvarado y sus capitanes.

Alvarado bautiza a los caciques. Joyabaj, 2009.

10.1.5.6. Escena 6: Q'umarcaaj

Como de costumbre, la línea de

[6] En San Cristóbal Totonicapán se le pone mucha atención al texto, cosa que incluye a los Príncipes, sin embargo a su texto le faltan las últimas páginas, razón por la cual la mayor parte de esta escena, así como toda la escena siguiente en Q'umarcaaj, no tienen texto alguno.

bailadores realiza dos circuitos de la pista de baile para después entrar al palacio real por su eje central. A su llegada, Alvarado saluda a Rey K'iche' de manera calurosa y cortés, después de lo cual se dan un abrazo. Aparte de las primeras líneas, rara vez se pronuncia el largo monólogo de Rey K'iche' con respecto a su sueño profético. Posteriormente al sueño de advertencia, Rey K'iche' pide ser bautizado, y puede que tanto él como los caciques se arrodillen para que Alvarado pueda realizar dicha ceremonia con agua imaginaria que sostiene entre sus manos juntas y ahuecadas. En Cunén y en Joyabaj, esta escena cierra con otro baile que involucra a Alvarado y al menos a uno de los Españoles, si no es que a todos. El propósito de éste baile no se explica, pero puede que tenga algo que ver con la acción de reconocer el territorio K'iche' recientemente conquistado puesto que Alvarado se arrodilla y realiza el gesto de reconocimiento del terreno a intervalos específicos.

10.1.6. Clausura

Baile de clausura. Momostenango, 2009.

El baile de clausura, a menudo llamado el baile de la paz, celebra una convivencia asumida y una coexistencia pacífica entre los españoles y los k'iche'. Se forman dos líneas; una compuesta completamente, o casi completamente por personajes k'iche', y la otra completamente, o principalmente española. De este modo, los bailadores bailan circuitos alrededor de la pista de baile en sentidos opuestos, cruzándose en los lados de la corte y de los músicos. La coreografía exacta difiere, pero el punto en todos los casos consiste en demostrar que las comunidades española y k'iche' se encuentran viviendo juntas y en armonía e igualdad. El baile concluye con la formación de una sola línea, y con un baile hacia adelante y hacia atrás propio a la secuencia honorifica que culmina en el lado de los músicos, conceptualmente mirando hacia la iglesia y con dedicaciones al santo patrón del municipio pronunciadas por Rey K'iche' y Alvarado.

10.1.7. Despedida

En muchas comunidades la presentación final de la feria se caracteriza por su compleja coreografía de despedida, la cual se caracteriza a su vez por su elaboración sobre el formato de la simetría balanceada que representa la base de la mayor parte de la coreografía, pero que en este caso hace además hincapié en la amistad y la cooperación. Aunque las despedidas difieren según la comunidad, lo común es que éstas involucren la interrupción de un baile de clausura estándar con una secuencia durante la cual cada personaje k'iche' baila por turnos con cada personaje español, y viceversa. La secuencia comienza con los líderes, es decir con Alvarado y Rey K'iche', aproximándose el uno del otro en diagonales y bailando juntos. En la secuencia siguiente, Alvarado baila con un segundo personaje k'iche', y Rey K'iche' con un segundo español. Esto significa que en ese momento hay cuatro personas bailando. En la tercera secuencia, los líderes bailan con el bailador en la tercera posición del lado opuesto, mientras que los de la segunda posición bailan juntos. Este proceso continúa mientras se van añadiendo bailadores a través del movimiento a lo largo de todas las posiciones y hasta que cada miembro de un grupo haya bailado con cada miembro del otro grupo. Este es otro ejemplo de una "fase de reunión". A continuación, el proceso da marcha atrás para comenzar una fase de distribución que remonta las posiciones y que elimina a una pareja en cada secuencia. Al terminar esto, los bailadores están organizados en los lados opuestos de donde empezaron. De este modo toda la secuencia que consiste en avanzar de arriba hacia abajo de las posiciones y de abajo hacia arriba, en la reunión y en la distribución, se baila una vez más haciendo regresar a los bailadores a sus lados originales. En este punto el baile de clausura llega a su fin y procede hasta su cierre acostumbrado.

10.2. Discusión: Interrelación Entre las Convenciones de Representación

Teniendo esta narrativa en mente, es posible mirar más de cerca y desde una perspectiva más histórica la interrelación que existe entre las principales cuatro componentes dramáticas del Baile de la Conquista: la coreografía, el texto, la pantomima y la puesta en escena.

10.2.1. Principios interrelacionados de la puesta en escena y de la coreografía

El movimiento de los personajes a través de la pista de baile demuestra en repetidas ocasiones la existencia de principios de organización espaciales que resultan consistentes con la continuidad de la cosmografía maya desde tiempos prehispánicos y hasta el presente. El uso de las vueltas marca cada una de las cuatro esquinas de la pista de baile, lo cual hace referencia a los cuatro puntos cardinales, mientras que la mesa de adivinación ocupa o indica el punto central, formando de este modo el cosmograma básico en forma de *quincunx*.

Existen aún más principios de simetría bilateral, de simetría de repetición lineal y de jerarquía que articulan tanto la organización estándar de los participantes cuando éstos son puestos en escena, como su formación en las procesiones, e incluso cuando se exponen su vestuarios durante la ceremonia de bienvenida de los trajes. La línea de los caciques y la de los Españoles están organizadas de manera jerárquica del líder al gracejo, una organización adoptada del género de

Moros y Cristianos. De esta misma fuente proviene la simetría que pone en relación a estas dos líneas opuestas. No obstante, la Conquista añade a este formato un elemento de mediación representado por la corte real de Rey K'iche'. La organización que resulta es a la vez jerarquica y bilateralmente simétrica, de manera que los caciques y los Españoles están posicionados de ambos lados de la corte. La organización de los miembros de la corte es a su vez jerárquica y bilateralmente simétrica, con Rey K'iche' rodeado primeramente por las Malinches por y después los Príncipes.

Esta organización basada en una simetría bilateral alrededor del grupo de la corte crea una jerarquía enfocada en el eje central de la pista de baile y que conecta los lados de la corte y de la música. La importancia jerárquica de este eje se expresa de varias maneras a través de la representación. Los bailadores siempre se aproximan y se alejan de Rey K'iche' en su palacio en Q'umarcaaj por su eje central. Rey K'iche', junto con los cuatro jóvenes que forman su corte real, bailan también en una formación en línea lateral bilateralmente simétrica hacia arriba y hacia debajo de este eje durante el baile de apertura. En el baile de clausura, el último movimiento consiste a su vez en una secuencia honorifica que incorpora a todos los bailadores en una formación en línea lateral bilateralmente simétrica que se desplaza hacia arriba y hacia abajo del eje central. La línea termina del lado de los músicos, es decir del lado opuesto a la corte, donde se realiza la dedicación al santo patrón, lo cual indica que esta posición es sagrada y que probablemente reemplaza a la iglesia.

Esta organización basada en una simetría jerárquica y bilateral es mantenida fuera de la pista de baile, ya sea durante las procesiones con los santos, los desplazamientos hacia la pista de baile o a partir de ésta, e incluso en la organización de los trajes durante las ceremonias de bienvenida de las máscaras. La diferencia significativa que existe durante las procesiones es que el par de sacerdotes-adivinos pasa del final de la línea de caciques a ocupar el espacio central, teniendo la posibilidad de moverse libremente dentro de éste. Otra desviación de estas formas de organización predominantes consiste en el cambio que se realiza a una simetría de rotación cuando las líneas de los caciques y de los Españoles están alineadas a manera que los líderes se encuentran en extremos opuestos, esto con el fin de crear relaciones en diagonal para las cruzadas como es el caso en las peleas de Joyabaj y en las despedidas con las que culminan las presentaciones finales en Cunén y en Momostenango.

Los mismos principios de jerarquía, simetría bilateral y simetría de rotación afectan las decisiones tomadas en términos de coreografía de varias otras maneras, particularmente en los bailes en conjunto de apertura y de clausura, así como en las secuencias de batalla coreografiadas. La combinación de la simetría bilateral con el uso de una lógica jerárquica claramente domina la relación entre la fase de reunión y la de distribución en los bailes de apertura, así como las series de encuentros por parejas de la despedida con los que termina la última presentación en la cual la participación en el baile va de arriba hacia abajo de la jerarquía en la fase de reunión, para después remontar la jerarquía en la fase de salida.

De manera similar, la coreografía de la secuencia de la batalla en Joyabaj contiene una serie de cruzadas en las cuales cada uno de los líderes pelea con cada miembro de la oposición en un movimiento que va de arriba hacia abajo en los rangos de la jerarquía y que después los remonta en el sentido inverso.

La simetría bilateral se expresa también a través del tiempo, como es el caso de la totalidad de la estructura de la secuencia del baile de apertura. Las fases de reunión y de redistribución forman parte de una secuencia de acciones más larga que igualmente se repite de manera simétrica alrededor de un punto de pivote: el movimiento circular alrededor de Rey K'iche', el cual no ocurre en ninguna otra parte del Baile de la Conquista. La principal desviación de una simetría exacta reside en el hecho de que el patrón coreográfico de la fase de distribución requiere de una inversión del sentido del movimiento, mientras que en la fase de reunión este no es el caso.

5 Baile en círculo

4 Reunión **6 Distribución**

3 Rey K'iche' + Tekum **7 Rey K'iche' + Tekum**

2 Solo de Rey K'iche' **8 Solo de Rey K'iche'**

1 Rey K'iche' + la Corte **9 Rey K'iche' + la Corte**

En comparación, la secuencia de eventos públicos religiosos, y en particular la secuencia de cofradías honradas durante el festival del santo patrón en Cunén en el cual bailan el grupo de la Conquista y otros grupos, está organizada en base a esta simetría bilateral y jerárquica a través del tiempo. Esto se demostrará en el capítulo sobre la Conquista en Cunén. En contraste con el baile de apertura que no presenta esta simetría en San Cristóbal, la escena de la batalla es la que está estructurada simétricamente pues comienza y termina con peleas generales aunque se mantiene centrada en el duelo de los líderes. Considerando que la forma estándar de la presentación de la Conquista involucra largos bailes que comienzan y terminan la obra, uno podría además sugerir que existe una simetría bilateral subyacente para toda la representación. Estos bailes de apertura y de clausura no solo están al servicio de los propósitos narrativos de definir la naturaleza de la sociedad k'iche' antes y después de la conversión al cristianismo, sino que también establecen jerarquías y transmiten los aspectos básicos de los códigos estilísticos dentro de los cuales el mundo virtual de la representación puede ser interpretado por el público.

Un segundo método de articulación de un binario consiste en repetir una sección larga en el mismo orden en vez de en orden inverso. En Cunén y en Joyabaj (y también en Nebaj), la escena de la batalla se alarga de manera importante a causa de dicha repetición: la primera mitad está consagrada a herir a Alvarado y la segunda mitad a herir a Tekum. La despedida estándar comparte

esta estructura puesto que repite la totalidad de la secuencia de la reunión y de la distribución, aunque la segunda vez lo hace con las direcciones invertidas. De acuerdo con el análisis de Horspool, la repetición de partes constitutivas en un mismo orden también caracteriza al son.

La articulación cosmográfica de la pista de baile a través del movimiento, además de los principios de jerarquía, de simetría bilateral y de simetría por repetición lineal que organizan tanto la puesta en escena como la coreografía, comparten una preocupación por el equilibrio y el orden. Estas preocupaciones también son articuladas frecuentemente en términos de objetivos rituales por los costumbristas así como por los nuevos seguidores del más reciente movimiento de la espiritualidad maya.

10.2.2. Interrelación entre el texto y la pantomima

El texto y la pantomima están interrelacionados al menos de tres maneras distintas que pueden ser mencionadas a continuación: pantomima presente en el guion, proporción inversa, y contradicción subversiva.

El texto y la pantomima de la Conquista han ido evolucionando de manera simultánea desde los orígenes del baile a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII. Aunque de maneras distintas y con diferente intensidad, tanto el texto como la pantomima parecen haberse alargado en el curso de esta evolución. Es casi seguro que las secuencias de pantomima hayan ido evolucionado más libremente, por lo menos a partir de finales del siglo XVII, periodo durante el cual los registros de las visitas de los obispos y los arzobispos demuestran que la iglesia había perdido todo interés en los bailes con guion y máscaras que habían desarrollado con propósitos proselitistas. Por otro lado, es muy probable que el texto se haya mantenido en gran parte sin alteraciones hasta la revolución liberal de los años 1870, después de la cual éste fue modificado rápida e intensamente.

En los capítulos sobre el texto se mencionó que muchas de las añadiduras posteriores a 1870 probablemente fueron diseñadas para “alcanzar” a la acción que para entonces ya había sido establecida durante la representación. Esto significa específicamente que estas adiciones pretenden emparejarse con convenciones ya existentes, introducidas y mantenidas a través de acciones incorporadas sin guion alguno, en otras palabras a través de pantomima. Algunos ejemplos importantes de esto incluyen por ejemplo la visita geográficamente ilógica de los embajadores a Q’umarcaaj mientras se dirigen a hablar con Tekum en Quetzaltenango. Esta es una acción que los intérpretes mayas muy probablemente consideraron como un requerimiento del protocolo, razón por la cual fue integrada en el guion de los textos del linaje de Tecpán. De hecho, puede que la escena del acuerdo entre las Malinches y los Españoles presente en el mismo linaje tenga un origen similar. Otras de las adiciones importantes que inicialmente no estaban presentes en el guion incluyen la introducción de Ajitz Chiquito, introducido ahora en el guion de Joyabaj, y del hombre del bosque conocido bajo los nombres de Azteca, Lacandón o Jicaque, introducido probablemente mucho más tarde y presente hoy en día en los muchos de los textos del linaje de Cantel.

En algunas comunidades, el texto y la pantomima pueden estar relacionados de manera inversa. La proporción de esto aparece de manera más extrema en el contraste que existe entre las dos comunidades k'iche' del oeste estudiadas. En San Cristóbal, el texto sigue siendo esencial y todos los bailadores memorizan sus partes. Ahí, Francisco Hernández, el maestro, entrena a los bailadores para obtener una interpretación más dramática del significado del texto en vez de limitarse a la recitación de éste a manera de fórmula, y cuando le es posible utiliza incluso un micrófono para asegurarse de que el público entienda lo que se está diciendo por encima del ruido y de la música proveniente de puestos cercanos de la feria. Además, las adiciones hechas al texto en Cantel insisten en gran medida en el heroísmo de Tekum. Las secuencias de pantomima en San Cristóbal se limitan a los elementos básicos compartidos por todas la comunidades, es decir principalmente a la interacción entre Ajitz y los dos embajadores en la segunda parte. El caso de Momostenango contrasta con lo anterior puesto que ahí el texto español casi ha desaparecido de la representación mientras que la pantomima se ha alargado. Como resultado, Tekum ha retrocedido al segundo plano y la representación en esta comunidad se centra alrededor de Ajitz. La expectativa de que Ajitz improvise bromas en k'iche' es un aspecto integral de la pantomima en Momostenango. En Cunén y en Joyabaj la relación entre texto y pantomima es mucho más equilibrada.

Por último, el texto y la pantomima también pueden tener relaciones contradictorias que permiten la alteración de la intención del autor. Muchos aspectos del texto original están tan estrechamente ligados al drama teatral del siglo de oro español, que un contexto maya y dentro de sus valores y convenciones están completamente fuera de lugar. Por ejemplo, el papel central de Rey K'iche' del drama original ha sido alterado en gran medida. Hoy en día él se mantiene como la figura de más alto rango, lo cual determina la manera en que los demás personajes interactúan con él. No obstante, se le ve bastante relegado considerando que la acción se centra en los españoles, los caciques y los grupos de Ajitz. Por consiguiente, su conflicto interno dramáticamente expresado en la poesía española ha cesado de tener un impacto durante la representación.

Otra de las contradicciones tiene que ver con la comedia. Como se dijo anteriormente, el autor compuso textos cómicos complejos para los dos gracejos Ajitz y Quirijol. De acuerdo con las convenciones del siglo de oro, el autor compuso sus discursos a manera de elaborados enigmas de palabras llenos de juegos lingüísticos y referencias bíblicas, y basándose en el tipo de personalidad estándar del cobarde cachondo, glotón y de clase baja. Todos estos aspectos han sido subvertidos en la representación. Hoy en día los aspectos cómicos más elaborados del texto original no tienen mucho sentido, y la caracterización como cobardes está por debajo de la dignidad de estos personajes sagrados que bailan por el beneficio de la comunidad. Los discursos cómicos originales son declamados sin ningún rastro de comedia y muy probablemente sin ser entendidos por el público, mientras que los momentos cómicos son en cambio creados a través de los intercambios de pantomima entre Ajitz y los embajadores. Un ejemplo de esto sería Ajitz haciendo que las vendas para los ojos huelan mal, o cuando después intenta matar a los bichos que las han infestado a causa de los cuerpos sucios de los Españoles. Ajitz en particular se ha vuelto un dechado de valentía. Así, aunque en la tercera parte el texto deja claro que por miedo Ajitz se niega a acompañar a Tzunun para avisar a Rey K'iche' de la guerra que se aproxima, durante la

representación Ajitz siempre va con él. En algunas comunidades se le ha incluso dado un texto para dicho encuentro, lo cual representa otro ejemplo del texto poniéndose al corriente con la acción subversiva de la representación.

10.3 Introducción a los Siguientes Capítulos Sobre Municipios Específicos

Como lo deja claro la narrativa anterior, la mayoría de las representaciones costumbristas del Baile de la Conquista comparten una cantidad importante de conocimiento y de costumbres. Sin embargo, también es verdad que cada municipio ha desarrollado un enfoque distinto de este baile-drama que comparten. Un examen a fondo de las versiones de cuatro municipios nos permite entender a través de la peculiaridad de cada uno el enorme potencial para una variedad de expresión, interpretación y praxis que permite el marco del Baile de la Conquista. La breve exposición a la Conquista que tuve en un quinto municipio (Nebaj) muestra que el estudio de cuatro versiones k'iche' no cubre de ninguna manera todas las posibles variantes existentes. Esto también demuestra que la diferencia de lengua no es un factor crucial puesto que la comunidad Ixil de Nebaj utiliza un guion y músicos provenientes del municipio k'iche' de Cunén.

Considero que se podría ganar mucho más conocimiento con estudios del baile en otros municipios en los que se ha mantenido vivo. Además, si semejante estudio exhaustivo hubiera sido realizado anteriormente al conflicto armado guatemalteco, cuando la Conquista era el baile más popular y era representado en muchos más municipios de los que pueden montarlo hoy en día, el ámbito de este tema habría sido tanto abrumador como inimaginablemente fructífero. No obstante, el proyecto mucho más manejable que yo he emprendido, y que consiste en estudiar la Conquista en cuatro municipios k'iche', ha dado frutos considerables en términos de la profundidad y de la diversidad del conocimiento que revela.

He decidido empezar estos estudios individuales con Cunén, a la vez porque este municipio utiliza la versión más conservadora del texto de los cuatro municipios estudiados, y porque la interrelación entre los bailes de festival y el dinámico sistema de cofradías revela una complejidad y una lógica estructural que podría haber sido una característica mucho más generalizada en épocas anteriores. A continuación se trata Joyabaj, donde el sistema de cofradías es también dinámico, pero donde el texto utilizado es el más largo de todos y representa un ejemplo de modificación extrema que pertenece al linaje de Cantel. Joyabaj además inyecta un mayor nivel de sentimiento dramático tanto en los vestuarios como en la manera en que se declama el texto, lo cual está pensado para resaltar el heroísmo de Tekum. En tercer lugar se tratará Momostenango. Ahí, el sistema de la cofradía se ha contraído considerablemente, y el texto consiste en una versión de la reescritura completa del linaje llamado por Bode "Dioses Inmortales." Sin embargo, el texto se utiliza muy poco en la representación durante la cual Ajitz adopta el papel más importante y acostumbra dirigirse al público en k'iche'. Por último me concentraré en San Cristóbal Totonicapán, donde el sistema de cofradías también se ha contraído de manera importante y donde el texto pertenece al linaje de Cantel; incluyendo por lo tanto el prólogo de Ajitz y la sección del Azteca. La

Conquista es a menudo el único baile tradicional que se presenta durante la feria anual en esta comunidad en la que se valora enormemente el progreso, lo cual tiene como resultado que su representación adopte muchas de las características de lo que los guatemaltecos consideran como folclor.