

Table of Contents

Capítulo 14. Pantomimas como mensajes ocultos: Tekum y la resistencia	2
14.1. Introducción	2
14.2. Mensajes diversos: James Scott y las artes de la resistencia	4
14.3. Teoría de los mensajes de Scott aplicada al baile de la Conquista.....	7
14.3.1. <i>Conversión y congregación del periodo colonial temprano</i>	8
14.3.2. <i>El costumbrismo de mediados del periodo colonial</i>	12
14.3.3. <i>Las reformas borbónicas y la independencia</i>	13
14.3.4. <i>El Siglo XIX</i>	17
14.3.5. <i>De la revolución liberal de 1870 en adelante</i>	18
14.4. Conclusión	19

14.1. Introducción

Las interpretaciones que surgen del análisis anterior del baile de la Conquista en Joyabaj y del análisis siguiente sobre la Conquista de Momostenango consideran el uso excepcional de la pantomima. Aunque a distintos niveles, en todas las comunidades la pantomima completa la narrativa que contienen los textos de estilo antiguo, y en algunos casos incluso subvierte esa narrativa original. La tercera parte provee un ejemplo claro de esto cuando Ajitz se rehúsa firmemente a acompañar a Tzunun en la embajada con Rey K'iche' y a pesar de todo, Ajitz va siempre a Q'umarcaaj. En este ejemplo de la embajada de Tzunun, el texto no es ambiguo y en la acción sobre el escenario tampoco hay ambigüedad alguna en la manera en la que ésta contradice al texto. No obstante, muchas de las acciones del escenario que incluyen el uso de pantomima se basan más bien en aspectos indefinidos o ambiguos del texto, que en cualquier caso permiten una libertad de interpretación considerable.

Muchas de estas pantomimas se concretizaron mediante textos explicativos añadidos en las dramáticas alteraciones que se produjeron después de 1870. Algunos ejemplos resultan obvios, como con la intervención de Tekum en la primera escena de la parte I, en la cual anuncia su intención de tomar una siesta. Este texto explica la pantomima en la que los Príncipes deben despertar a Tekum en la segunda escena, que es a su vez una interpretación de la crítica que le hacen a Tekum por su descuido y por no haberse levantado en armas todavía para defender al reino. Otro ejemplo de esto es la escena agregada a la parte II en los textos del linaje de Tecpán, los cuales incluyen una entrevista entre los embajadores y Tepe mientras éste vigila el palacio de Rey K'iche'. Esta pantomima parece haber surgido de la ambigüedad del encuentro de los embajadores con los Príncipes y las Malinches, el cual según la interpretación de los bailadores habría sucedido en el palacio de Q'umarcaaj. La secuencia que prevalece es la misma: los pasajes de texto ambiguos dan lugar a pantomimas que después de 1870 se ven explicadas a través de textos añadidos que no presenta ambigüedad alguna.

Basándose en el patrón demostrado por los dos ejemplos anteriores, es posible sugerir otros ejemplos menos evidentes de texto que se ha añadido para sustentar pantomimas preexistentes. Algunas de estas introducciones pueden ser consideradas como elementos que contribuyen a algún aspecto dramático en particular que los textos de estilo antiguo no presenten. Esto se aplica particularmente a la necesidad de integrar más confrontaciones belicosas entre Tekum y los Españoles, y especialmente con Alvarado, a cuya invasión resiste Tekum. En los textos de estilo antiguo, Tekum jamás habla con Alvarado, incluso en la batalla en la que Alvarado lo asesina. El único intercambio verbal de Tekum con los Españoles tiene lugar en el centro dramático de la acción según el guion: la entrevista en la cual los términos de la capitulación (sacados del requerimiento) son comunicados por los dos embajadores y rechazados por Tekum.

Los guiones del linaje de Cantel se destacan por lograr esta necesidad de confrontación dramática. El texto introducido en la entrevista con los embajadores incluye una violenta respuesta por parte de Tekum, la cual se ve realizada en Joyabaj mediante una pantomima con violentos ataques físicos dirigidos a los Españoles. Los guiones de Cantel también introdujeron textos en la escena de la batalla para Tekum y Alvarado, en los cuales éstos se desafían y se degradan uno al otro durante unos encuentros intensificados dramáticamente por el combate en forma de cruzadas. En Joyabaj se han introducido textos similares y cruzadas para que Tekum confronte a Alvarado en la entrada española que abre la parte II. Es probable que estas confrontaciones en el campo de batalla entre Tekum y Alvarado se representaran a través de pantomima antes de que se agregara el texto para complementarlas, y también antes de que se introdujeran textos adicionales en Joyabaj. La presencia desafiante de Tekum en la entrada ya era costumbre en las pantomimas improvisadas en esa comunidad.

Algunas pantomimas que surgen a partir de aspectos indefinidos del texto original no han requerido que se agregue texto adicional puesto que proveen una narrativa clara por sí mismas. La adivinación de Ajitz y la acción de venderle los ojos a los Españoles representan dos ejemplos de pantomimas para este personaje. Los movimientos de Ajitz mientras adivina con sus semillas de tz'ite, o la atención que le pone a afilar y enderezar las espadas de los embajadores y a hacer que las vendas para los ojos apesten, así como cuando demuestra que estos pañuelos han sido infestados con parásitos de los cuerpos sin lavar de los españoles, se entienden todos fácilmente sin que éste pronuncie una sola palabra. Las últimas dos de estas pantomimas son además preciosísimas.



Ajitz endereza la espada. Cunén, 2010.



Curando la pierna de Alvarado. Joyabaj, 2009.

Un ejemplo de una pantomima de una narrativa expandida que involucra a Tekum y que tampoco requiere un texto explicativo, es la escena doble de la batalla representada en Joyabaj y en Cunén (además de Nebaj), la cual surge de la declaración que Alvarado hace a mitad de la batalla en la que dice que Tekum le ha robado su caballo. A partir de este punto, que deriva en sí de la narrativa del duelo entre Tekum y Alvarado contada a detalle en algunos títulos del siglo XVI escritos en la región de Quetzaltenango, los interpretes de la Conquista han elaborado un extensa secuencia narrativa. En estas comunidades, Alvarado es herido primero en

la pierna, incitando a los Caciques a celebrar una victoria anticipada y dándole tal vez al público un escalofrío de esperanza, tal y como sucedió conmigo la primera vez que presencié esto. A continuación, se vuelve a repetir toda la batalla hasta alcanzar su clímax cuando Tekum es herido mortalmente por Alvarado.

En estas comunidades la batalla se puede volver no sólo el momento de mayor emoción, sino también el segmento más largo y por ende también el segmento dominante de toda la presentación. En este sentido, la elaboración más importante de la batalla doble es realizada en Joyabaj, con secuencias de pantomima como la de afilar las armas, esconderse y ser descubierto en cada uno de los cuatro lados de la pista de baile, pedir piedad, tambalearse a causa de los golpes, y finalmente la pérdida sucesiva de las armas de Tekum que conduce a su derrota. Como resultado, la “convivencia” que presenta la interacción pacífica y respetuosa de los K’iche’ y de los Españoles en la elaborada coreografía del baile de clausura puede verse opacada y resultar un poco decepcionante en comparación. Krystal (2012: 50) señaló un cambio de este tipo en el sentimiento del baile, aunque se refería a la presentación en San Cristóbal Totonicapán, donde las razones del interés disminuido en el baile de clausura son distintas.¹

Es importante aclarar que no pretendo insinuar que todos los aspectos de la presentación que no están indicados en el texto significan resistencia. En el baile de la Conquista no hay soporte textual alguno para el desarrollo de un tipo de máscara para Rey K’iche’ y su corte que combine la piel clara y los cabellos rubios de los Españoles con los ojos oscuros de los k’iche’ para expresar su papel en la transición entre el paganismo representando por Tekum y sus Caciques, y el cristianismo representado por los Españoles. Aunque este trato es significativo con respecto al desarrollo de la narrativa del baile y en relación a la evolución del personaje de Rey K’iche’, éste más bien apoya la autoridad colonial en vez de resistir a ésta. En cambio, los desafíos que le dirige Tekum a Alvarado y el constante hostigamiento de los Españoles por parte de Ajitz, así como los intentos específicos de Ajitz de humillar a los embajadores, son verdaderamente subversivos puesto que invierten las relaciones de poder coloniales. Las pantomimas resistentes que involucran a Ajitz serán analizadas en una sección posterior, después de la descripción del baile de la Conquista en Momostenango. Por su parte, esta sección examinará más a detalle las acciones y el texto que acentúan la representación del heroísmo de Tekum al punto que en municipios tales como Joyabaj, éste se vuelve de lejos el tema dominante de la presentación.

14.2. Mensajes diversos: James Scott y las artes de la resistencia

El análisis de James Scott (1990) sobre las “artes de la resistencia” provee un modelo útil para interrogar estos mensajes cambiantes y las maneras en las que éstos potencialmente subvierten el texto original (de estilo antiguo) de la Conquista. Scott usa el término “mensaje” (de la expresión en

¹ Tal y como se explica a detalle en una sección posterior, casi todo el texto que le sigue a la escena del entierro de Tekum se ha perdido en San Cristóbal, y el baile de clausura es reducido a unos cuantos minutos o menos. Además, en San Cristóbal se han hecho adaptaciones folclóricas para una comunidad más *ladinizada* que las otras investigadas para este estudio.

inglés *transcript*) no sólo para identificar diferentes discursos, sino también sus contenidos políticos específicos y las maneras en las que éstos podrían interactuar entre ellos. El “mensaje oculto” de las poblaciones subordinadas que articula su resistencia a la dominación es el centro principal de su atención, aunque en el proceso de analizar este discurso de resistencia Scott identifica cuatro tipos de mensajes. Estos son: 1) el mensaje público del grupo dominante; 2) el mensaje oculto o privado del grupo dominante; 3) el mensaje público del grupo subordinado pensado para ilustrar una interacción de sumisión con el grupo dominante; y 4) el mensaje de resistencia oculto, o privado, del grupo subordinado. Cada uno de estos mensajes será explicado brevemente de maneras que faciliten la aplicación de este modelo a la relación entre el texto y la interpretación sobre el escenario en el baile de la Conquista.

Scott (1990: 18) describe el mensaje público dominante como: “el auto-retrato de las élites dominantes como se hubieran visto a ellas mismas.... Está diseñado para ser impresionante, para afirmar y para naturalizar el poder de las elites dominantes, y para esconder los trapos sucios de su autoridad y hacer de éstos un eufemismo”. Scott señala que los eufemismos ayudan a ocultar los “hechos sucios de la dominación”. En vez, la dominación es presentada como si hubiera unanimidad entre el grupo gobernante y consentimiento sin coerción entre el grupo subordinado, fomentando así una imagen de cohesión y de convicciones compartidas. El mensaje público dominante incluso irá hasta el punto de pretender que el grupo dominante gobierna a nombre de sus súbditos; un argumento que debe ser repetido continuamente y reforzado porque se arriesga obviamente a recibir acusaciones de falsedad. Prominente entre los instrumentos de esta consolidación son las demostraciones ceremoniales públicas del poder dominante en las cuales el mensaje público dominante es celebrado y dramatizado. Estas incluyen formas rituales que involucran la participación del grupo subordinado en la dramatización de su propia supuesta sumisión voluntaria. Los eventos públicos de este tipo presentan el sistema de dominación actual como si fuera estable, efectivo y justo. Al mismo tiempo, las declaraciones hechas por el mensaje público dominante hacen que el grupo dominante se vuelva vulnerable frente a afirmaciones demostrables que sugieran que no cumple con las obligaciones que ellos mismos declaran (Scott: 18, 45–50, 55–58, 66, 105).

Scott (1990: 51) describe el mensaje oculto dominante como el discurso producido por el grupo dominante cuando sus miembros no están en público y se encuentran por lo tanto resguardados del contacto con el grupo subordinado. Durante estos momentos y en estos lugares, los miembros del grupo dominante pueden dejar de pretender que sirven a sus súbditos o que hay unanimidad entre ellos. Éstos pueden discutir sobre los aspectos desagradables de la humillación y de la explotación de sus súbditos a través de la cual se mantienen en el poder y se apropian del trabajo y los recursos—aspectos que no se pueden permitir discutir en público.

El mensaje público subordinado incluye a la vez interacciones cotidianas y dramatizaciones del mensaje público en las cuales se requiere que los subordinados interpreten su sumisión con el fin de que no amenacen al poder dominante, lo cual traería represalias para sí mismos. Por lo tanto, hacer un espectáculo que presente una sumisión voluntaria y un reconocimiento de la autoridad dominante actúa en beneficio de los subordinados. No importa si el grupo dominante podría

reconocer la falta de sinceridad de esta supuesta sumisión voluntaria, lo importante es que esto se represente públicamente, dando la impresión de consentimiento y unanimidad. Estas presentaciones públicas de servilismo y consentimiento ayudan también a establecer diferentes límites entre el grupo dominante y el grupo subordinado, y por lo tanto sirven también para proteger al grupo subordinado del descubrimiento de sus verdaderas opiniones con respecto a las relaciones de dominación a la cuales están sometidos (Scott 1990: 18–19, 44, 87).

El mensaje oculto de los subordinados, que de acuerdo con el argumento de Scott es la base principal de la resistencia contra la dominación, se desarrolla a partir de las opiniones expresadas por los grupos subordinados en privado. Estas opiniones forman una respuesta al mensaje público dominante y a las maneras en las que se requiere que el grupo subordinado represente su sumisión públicamente (el mensaje público subordinado) o que soporte castigos públicos humillantes. El mensaje subordinado oculto o privado ejemplifica por lo tanto la regla de que el exceso de poder produce su propia resistencia. Puede que estas opiniones únicamente se expresen en condiciones que protejan al grupo subordinado de la vigilancia del grupo dominante. Las condiciones para que estas opiniones se expresen incluyen por ejemplo en un lugar de reunión escondido o simplemente el uso de códigos lingüísticos o de un lenguaje que el grupo dominante no entienda. Estas condiciones son posibles gracias a la división social impuesta por el grupo dominante entre ellos mismos y el grupo subordinado, estimulando así la formación de una subcultura distinta compartida por sus subordinados. Esta subcultura requiere de una protección mutua contra la posibilidad de ser descubierta, lo cual fomenta una colaboración entre los subordinados y una actitud resistente común contra el grupo dominante. Las condiciones seguras de las reuniones entre los subordinados les permiten expresar o incluso representar su enojo y agresión contra el grupo dominante – acciones que en público resultarían peligrosas (Scott 1990: 37–38, 109–112, 118–121, 132–135).

Estos diversos mensajes interactúan de maneras complejas en circunstancias públicas involucrando las relaciones entre grupos dominantes y subordinados. La acontecimiento menos común sería la articulación abierta del mensaje oculto subordinado a los dominantes—diciéndole la verdad al poder—un acto peligroso y revolucionario que podría traer tremendas consecuencias para el perpetrador, a menos que comience una rebelión.

Es más común que el mensaje oculto subordinado se deslice en la expresión del mensaje público subordinado a manera de elementos encubiertos de resistencia que tiñen la presentación pública de subordinación y de sumisión voluntaria (Scott 1990: 18–19). Scott (1990: 86) explica que :

...la dominación... produce un mensaje no oficial que provee una prueba convincente de una complicidad voluntaria e incluso entusiasta. En circunstancias ordinarias, los subordinados poseen un gran interés en evitar cualquier muestra explícita de insubordinación. Éstos además...tienen siempre un interés práctico en la resistencia—en minimizar las exacciones, el trabajo y las humillaciones a las cuales están sujetos. La reconciliación de estos dos objetivos... se logra típicamente persiguiendo precisamente esas formas de resistencia para

evitar una confrontación abierta con las estructuras de la autoridad frente a las cuales se esta resistiendo.

Esta expresión con múltiples capas resulta inevitable en algunos casos, debido a la artificialidad de tales demostraciones públicas, pero también puede ser calculada cuidadosamente. La resistencia se puede expresar públicamente de maneras que no amenazan al grupo dominante de manera directa y que de hecho ni siquiera puedan ser reconocidas por ellos. Este tipo de riesgos calculados requieren que los mensajes ocultos subordinados se expresen de manera ambigua, con un significado abierto sumiso al mensaje público dominante y a su requerimiento de subordinación obediente, y con un significado resistente oculto que se pueda negar si el grupo dominante llegara a sospechar una amenaza. No obstante, si tiene éxito, puede que el grupo subordinado pueda forzar algún cambio en sus relaciones con el grupo dominante (Scott 1990: 87–89, 96, 158).

Scott (1990: 157–62) señala que lo que él considera como cultura popular—opuesta a la de la élite— puede ser utilizada para encarnar significados que debilitan o contradicen al mensaje oficial. Scott especifica que las tradiciones orales proveen medios ideales de resistencia, en parte porque su realización es efímera, lo cual hace que cada interpretación sea diferente y por lo tanto potencialmente receptiva a los problemas del momento, mientras que al mismo tiempo no deja ningún rastro que pueda suponer que el grupo subordinado se esté sublevando. Scott también señala que la facilidad con la cual la interpretación oral puede ser matizada resulta útil para introducir diferentes niveles de significados, además de la posibilidad de negar estos contenidos en caso de que se sospechara la intención oculta (Scott 1990: 157–62).

14.3. Teoría de los mensajes de Scott aplicada al baile de la Conquista

Claramente El baile de la Conquista es adecuado para la aplicación de la metodología de análisis que Scott propone. Escrita por un miembro de la sociedad dominante española e interpretada por miembros de la población indígena subordinada, este baile-drama ceremonial representa “el encuentro del mensaje *público* de los dominantes con el mensaje público de los subordinados” (Scott 1990: 13; énfasis en el original). Además, las pantomimas que se mencionaron anteriormente por haber subvertido o contradicho el texto son, como las tradiciones orales, efímeras y propicias a contener múltiples capas de significados, además del hecho de que su contenido puede ser negado. Podemos además aprovechar esta metodología para entender mejor los cambios históricos en la relación entre los mensajes dominantes y los resistentes, especialmente en lo que respecta al impacto de los grandes cambios hechos al texto después de 1871 y a la evidencia de que a estos cambios les habría precedido el desarrollo de las pantomimas subversivas que explican.

A efectos de este análisis, la historia colonial de Guatemala puede ser dividida en tres fases, aunque esto esté parcialmente basado en suposiciones. En primer lugar viene la fase de la “doctrina”, con el reasentamiento (reducción o congregación) y la conversión, incluyendo la introducción de las cofradías que comienza con el establecimiento de las ordenes monásticas de mediados del siglo XVI y que continua durante el siglo XVII. Esta fase de expansión monástica se caracteriza en parte por la

prominencia de las familias de caciques sustentadas por su “títulos” legalmente reconocidos. La segunda fase incluye aproximadamente el siglo siguiente durante el cual probablemente el costumbrismo se haya cristalizado como el tipo de práctica religiosa dominante, y centrada en la institución de la cofradía, calificando a la vez como la cultura “no oficial” del mensaje oculto subordinado a la cual se refiere Scott (1990: 51). Durante la misma fase, el poder y el prestigio de las familias de caciques empezó a erosionarse. Robert Hill II (1993: 153–57) señala que durante este periodo, los títulos del siglo XVI empezaron a traducirse al español y entraron en los archivos de la corte a nombre de las comunidades en vez de a nombre de familias específicas. La tercera fase que va aproximadamente de 1760 hasta la independencia, se caracteriza por la adopción de las reformas borbonicas en los sectores de la administración y los impuestos, así como en la secularización de la autoridad católica en las comunidades indígenas, reemplazando a los frailes que aprendían el idioma indígena local y toleraban el costumbrismo por sacerdotes que se oponían a los indígenas guatemaltecos, a sus idiomas y a su versión del catolicismo. Yo sostengo que la representación del baile de la Conquista como un vínculo entre un mensaje público dominante y un mensaje público subordinado habría ido cambiando a medida que esta historia se desarrollaba.

14.3.1. Conversión y congregación del periodo colonial temprano

Comienzo examinando el contexto original de la escritura y representación de la Conquista alrededor de 1570–1620 en la región de Quetzaltenango. En este contexto, el baile de la Conquista ha sido considerado como un ejemplo del teatro de la conversión, aunque también llegó a servir como un evento público ceremonial reiterado en el cual la recreación de la derrota del reino k’iche’ y su incorporación al imperio español permitía que las relaciones de dominación y subordinación resultantes fueran representadas, justificadas, legitimadas y expandidas.

En su estudio de 2000 sobre las presentaciones de Moros y Cristianos y del género de bailes de la Conquista, Max Harris muestra que las pantomimas subversivas, presentadas para que los colonizadores las malinterpretaran, ya eran evidentes en las primeras presentaciones en las Américas en las cuales participaron pueblos indígenas. No existe semejante documentación de los bailes en Guatemala del periodo colonial temprano, de modo que el uso de mensajes ocultos subordinados para subvertir la intención del texto es hipotética. En vez, los textos de la Conquista del estilo antiguo y los aspectos consistentes de la coreografía acreditan el mensaje público dominante y la supuesta sumisión del mensaje público subordinado.

El texto de estilo antiguo puede ser analizado como un mensaje público (oficial) a la vez en términos de lo que proclama que de lo que esconde. Los soldados españoles, que representan al grupo dominante, son presentados como guerreros capaces pero que prefieren la paz, leales a su imperio e interesados en propagar su religión por el beneficio de una población que adoraba ídolos y que estaba siendo engañada por el diablo. La derrota del reino k’iche’ y su incorporación al imperio son presentadas como el orden natural de las cosas, un orden ejemplificado no sólo por la trágica muerte de Tekum sino también por el desarrollo del personaje de Rey K’iche’ en la narrativa, quien se convierte de la religión pagana de Tekum y Ajitz a la religión cristiana de Alvarado.

Este mensaje público dominante oculta el lado sórdido de la conquista española y de la colonización, la cual se admitiría, discutiría y sería planeada en privado, dejando de lado al grupo subordinado. En su denuncia de Alvarado y Cortés (publicada en 1552), Fray Bartolomé de las Casas reconoció en relación a la conquista que su justificación abierta como la expansión del cristianismo, proveniente de la fe y de la piedad, escondió una política encubierta de apropiación del oro, las tierras, la mano de obra y otros recursos, como resultado de la avaricia. La sugerencia que hace el texto del baile de la “convivencia”, la cual presenta una coexistencia pacífica, armoniosa y respetuosa entre los españoles y los k’iche’, esconde el impacto devastador de la colonización para los pueblos indígenas. Esto incluye por ejemplo el sistema brutal de la encomienda que a menudo operó como una forma de esclavitud, el proceso de congregación que forzó a las poblaciones a dejar las tumbas de sus ancestros y a reinstalarse en nuevos sitios, el control del matrimonio a través de un interrogatorio sobre la doctrina, castigos públicos humillantes, discriminación racial generalizada, y mucho más. Además, Scott (1990: 48) nos advierte sobre la posibilidad de que la representación ceremonial del poder español en la conclusión del drama exagere la capacidad colonial de controlar a la población subordinada, y en este caso podría ocultar la falta de personal en la administración que en las zonas remotas dependió fuertemente de los frailes para disciplinar a las poblaciones indígenas y coleccionar su tributo a la corona.

Aunque sin aplicar la terminología de Scott, en varias publicaciones Aracil Varón (e.g 1998, 2008) aboga por una distinción más sutil que involucra lo que podríamos identificar como mensajes dominantes públicos y ocultos. En su análisis de los bailes-dramas evangelizadores de la Nueva España/México y Guatemala, Aracil Varón diferencia entre un tema abierto en el cual la conquista es legitimada por la introducción del cristianismo, y un subtexto de sumisión y obediencia a la corona española. Su argumento que consiste en hacer una separación entre conversión y sumisión parece estar respaldado por el “requerimiento” en el sentido en el que, aunque éste requiere la sumisión a la corona y acepta que los frailes misioneros prediquen la doctrina cristiana e intenten convertir a la población, dicha conversión no representa en sí un requerimiento. No obstante, los frailes misioneros extendieron sus requerimientos a la conversión. Por lo tanto, para los frailes del siglo XVI y XVII, había muy poca diferencia entre estos dos aspectos de la colonización de la sumisión y de la conversión. De hecho, la versión de Alvarado del requerimiento que se le comunicó a Tekum y que éste rechazó, incluye tanto el aspecto de la sumisión como el de la conversión. De manera similar, en los seis versos que concluyen su monólogo final, Rey K’iche’ le pide a Alvarado que lo bautice y se describe a sí mismo y a sus Caciques como los vasallos del rey. Por consiguiente, mi argumento consiste en decir que en el baile de la Conquista, tanto la conversión al cristianismo como la sumisión a la corona española representan el mensaje público dominante.

Mientras que la “convivencia” es presentada textualmente en las últimas líneas del guion, esta es elaborada aún más a través de la compleja coreografía del baile de clausura, la cual se basa en filas paralelas y unidas de personajes k’iche’ y españoles. Puesto que esta clausura no aparece en el guion, resulta posible aplicar la metodología de Scott para identificar el baile de clausura como un ejemplo de un mensaje público subordinado. En este baile, los bailarores mayas estarían cumpliendo con una obligación ceremonial de interpretar un guion de sumisión voluntaria desde su

posición subordinada, fomentando así la representación de la cohesión social del mensaje dominante público que naturaliza y legitima el poder español. Scott (1990: 70-90) nos advierte que debemos recordar que detrás de tales presentaciones públicas de sumisión se encuentra un mensaje oculto de resistencia y por lo tanto, que no debemos malinterpretar tales demostraciones como si éstas probaran la existencia de una falsa consciencia o una aceptación entusiasta de la sumisión.



Baile de clausura. Momostenango 2010.

Aunque una aplicación directa de la metodología de Scott permite aclarar algunos aspectos de la presentación de baile como muy probablemente la hubiera pensado el autor franciscano y como lo habrían representado los intérpretes mayas, la simple dicotomía entre el grupo dominante de los españoles y el grupo subordinado de los mayas resulta insuficiente para explicar el origen y la naturaleza del baile en el contexto colonial temprano. Un elemento que apunta hacia una complejidad socio-política más importante aparece en el discurso de Ajitz a los embajadores cuando los libera. Aunque la mayor parte del discurso está escrito como un acertijo, éste comienza con un comentario sombrío sobre la discriminación hacia los indígenas bajo el régimen colonial español. Ajitz señala que las poblaciones indígenas nunca llegarán a ser más que bestias para los españoles, aunque estén mejor educados que muchos de los colonos. Esta explosión de Ajitz perfora el centro de la ideología colonial de Guatemala basada en distinciones raciales legitimadas por las reivindicaciones españolas sobre su civilización superior.

La existencia de una mayor complejidad social de la que una categorización a partir de una simple jerarquía racial puede proveer resulta evidente a partir de la posición que compartían los frailes y las familias de caciques. Aunque éstos poseen un estatus distinto dentro de la sociedad colonial temprana, tanto los frailes como los caciques actuaron como intermediarios entre la administración española y la mayoría de la población indígena, a la cual en cierta medida ellos también explotaron mutuamente. La interacción entre los frailes y las familias caciques se centraba particularmente alrededor de los establecimientos monásticos. Como en otras partes del territorio conquistado por los españoles, los frailes franciscanos en el área de Quetzaltenango fueron pioneros en la creación de escuelas en las cuales los hijos de los mayas cristianizados caciques fueron educados con fines monásticos. La manera en la que el autor articula la condición de los indígenas subordinados puede explicarse en parte por el énfasis en la educación de los franciscanos como una prueba de

civilización y de la transformación en este sentido. Más específicamente, los Mayas educados a quienes hace referencia Ajitz, fueron los jóvenes de los caciques, educados por los frailes, incluso los fiscales quienes en este tiempo probablemente fueron responsables para las representaciones del Baile de la Conquista.

Este vínculo entre los frailes y las familias caciques engendrada por la educación monástica produjo también los “títulos” escritos en k’iche’, los cuales contaban las historias de las familias prominentes con el fin de mantener sus tierras y su estatus elevado con respecto al resto de la población indígena. Entre las reivindicaciones de los caciques presentes en estos títulos, la de liderar la conversión al cristianismo y la sumisión a la corona española eran unas de las más prominentes, además de la oferta de asistir a los españoles para realizar más conquistas. A partir de estas reivindicaciones, la corona podía otorgar privilegios que dieran a conocer el estatus especial de los caciques. Por consiguiente, estos títulos k’iche’ constituyen el mensaje público dominante de los caciques que legitimó su autoridad por encima del resto de la población maya.

Estos títulos pueden ser relacionados con el baile de la Conquista de varias maneras. En primer lugar, el autor de la Conquista utilizó por lo menos uno de los títulos, más específicamente el de Huitzitzil Tzunun, como fuente para el duelo entre Alvarado y Tekum. La manera en la que el Cacique Tzunun es uno de los primeros reivindicar su conversión y su sumisión también es significativa en el baile-drama de la Conquista. Por lo tanto, tanto los títulos como los bailes o espectáculos de la conquista hacían las mismas reivindicaciones para lograr metas similares, y ambos medios involucraron la colaboración entre frailes y familias de caciques tanto en México (Nueva España) como en Guatemala. Otro vínculo, aunque más tenue, entre los bailes de la conquista en general y la reivindicaciones hechas mediante la composición de los títulos, tiene que ver con la ventaja estratégica de representar un baile-drama evangelizador. Tal y como se explicó anteriormente, tanto Baumann (1987: 150) como Aracil Varón (1998:42) sugieren que la participación de los caciques en el teatro de la evangelización habría constituido en sí una declaración de fidelidad a la iglesia católica y de su servicio al imperio, es decir, las mismas declaraciones hechas en los títulos, cuyo propósito era de mantener su distinción y obtener privilegios especiales es el mismo.

Las colaboraciones de este tipo y el estatus intermediario compartido por los frailes y las familias de caciques también podrían explicar una desviación importante de la Conquista en relación al género de Moros y Cristianos: en el baile de la Conquista no hay personas de bajo rango, incluso entre los K’iche’, sino únicamente miembros de la realeza, caciques y sacerdotes. La resolución del drama presenta entonces un acuerdo entre dos grupos de alto rango. De este modo, tanto la voz monástica como la de los caciques podría ser expresada a través del texto de estilo antiguo del baile de la Conquista: justificando la conquista con la necesidad de conversión al cristianismo para que éste se volviera la voz dominante del establecimiento monástico; y representando a Tzunun como el verdadero líder, puesto que fue el primero en convertirse, y como la voz dominante de las familias de caciques. Desde el punto de vista de los frailes, la representación de la Conquista recrea la derrota y la sumisión de los mayas k’iche’ que justifica la dominación colonial española, mientras que desde el punto de vista de los Caciques, ésta recrea su conversión al cristianismo y su alianza con los invasores españoles que justifica tu estatus actual (ca. 1600) por encima del resto de la

población maya.² Por consiguiente, se puede decir que los textos del estilo antiguo transmiten dos mensajes públicos dominantes que idealizan a la vez la conquista, la sumisión y la conversión de la nación k'iche'.

Sujeta a diversas formas de dominación por parte de la administración colonial española, de las ordenes monásticas y de las familias de caciques, la mayoría de la población indígena naturalmente respondió con un mensaje oculto subordinado de resistencia. Al actuar en consecuencia de este mensaje, la población subordinada encontró maneras de subvertir las regulaciones y los impuestos que se les imponían. No obstante, lo que nos interesa aquí es la insinuación de este mensaje oculto dentro de la presentación del baile de la Conquista a través del desarrollo del uso de la pantomima. Aunque no existe un acceso directo a esto proceso durante el periodo colonial, es posible hacer algunas sugerencias vinculando dos formas de evidencia indirectas: 1) la evidencia de que los textos agregados posteriormente a 1870 que respaldan algunas de las pantomimas indican que éstas eran utilizadas anteriormente; y 2) la información sobre el impacto de la relaciones cambiantes entre indígenas guatemaltecos y la iglesia católica durante el periodo colonial.

14.3.2. El costumbrismo de mediados del periodo colonial

Con la conversión y el reasentamiento en gran parte completados para mediados del siglo XVII, es posible que haya comenzado una fase mayoritariamente caracterizada por una relación estable entre los frailes misioneros y las comunidades a las que servían. Como los frailes habían predicado en el lenguaje indígena local y habían tratado de representar conceptos cristianos tomando prestados conceptos religiosos indígenas, éstos contribuyeron de manera inadvertida al desarrollo y a una sofisticación relativa de la religión llamada "costumbrismo." Tanto los frailes como sus rebaños de indígenas muy probablemente consideraban al costumbrismo como sinónimo de catolicismo, de modo que las tensiones entre los frailes y las comunidades se habrían atenuado. En este contexto el baile de la Conquista ya no era necesario como teatro de la conversión, por lo probable es que los frailes le cedieran la gestión de éste y otros bailes a la comunidad, y quizás principalmente a las cofradías.

Durante el mismo periodo, con el declive de la importancia de los Caciques, los vínculos entre los frailes y las familias de caciques se habrían desgastado y el mensaje público del baile de la Conquista habría regresado a ser una dicotomía más simple entre los poderes coloniales dominantes y los pueblos indígenas subordinados. El cambio en la función de los títulos, los cuales pasaron de defender del estatus de una familia a defender las tierras de una comunidad, también se puede correlacionar con la noción de los primeros-bailadores como una comunidad en vez de cómo ancestros pertenecientes a una familia, como se sostuvo anteriormente. Además, como argumentaré más a detalle en una sección posterior, los públicos mayas muy probablemente

² Los frailes tenían también un interés en preservar el estatus de las familias de caciques a la vez por su apoyo y porque su experiencia les había demostrado que la población a menudo sigue el ejemplo de sus líderes, en este caso el ejemplo de la conversión al cristianismo y la lealtad a la corona.

habrían entendido y celebrado el baile de la Conquista como una historia fundacional que dramatizaba el origen del costumbrismo mediante la conversión al cristianismo de estos ancestros generalizados.

14.3.3. Las reformas borbónicas y la independencia

Estas tendencias continuaron hasta finales del siglo XVIII cuando las reformas borbónicas que afectaron a la economía y a la administración católica comenzaron a impactar severamente a las comunidades mayas y a otras comunidades indígenas de Guatemala. Algunos de estos impactos fueron: aumentar los impuestos indígenas a la corona e insistir en que los pagos fueran en efectivo en vez de en forma de productos; un aumento en la presencia de Ladinos en las comunidades mayas, tomando en muchos casos el control del gobierno municipal; la apropiación de las tierras de ingresos que habían respaldado los gastos de las cofradías; y el reemplazo de más frailes compasivos por sacerdotes seculares quienes se aliaron con los Ladinos contra la comunidad indígena y comenzaron a perseguir el costumbrismo (Carmack 1995: 98-100, 117; McCreery 1994: 43-44; Van Oss 1986: 126-52).

Considerando que las comunidades mayas estaban siendo sujetas a la dominación y explotación exteriores crecientes durante este periodo, yo sugiero que se estaba creando una distinción entre la conversión, la cual debía celebrarse por ser el origen del costumbrismo, y la sumisión a una dominación exterior, a la cual se debía resistir. Esto significaría que el mensaje anterior que celebraba a Tzunun por haber escogido el camino correcto de sumisión y conversión, en contraste con la resistencia errada de Tekum y su carácter prescindible, sería invertido. De este modo, ya no se consideraría que Tekum estaba completamente equivocado por haber resistido a la invasión española. En vez, es muy probable que la comunidad maya haya considerado la decisión de Tekum de pelear completamente apropiada, y por lo tanto habrían realzado el heroísmo de Tekum como el defensor de su pueblo. Esta intensificación del papel de Tekum como un defensor heroico se habría logrado a través del desarrollo de pantomimas, algunas de las cuales fueron respaldadas posteriormente por los abundantes discursos y desafíos intercambiados con Alvarado, provistos por los autores de Cantel durante el periodo posterior a 1870. Las pantomimas agregadas para Tekum probablemente también incluyeron un escena de la batalla doble, tal y como se hace en Cunén y en Joyabaj. En esta combinación expandida de pantomima y batalla coreografiada, la simpatía del público por el heroísmo de Tekum aumenta gracias al hecho de que Alvarado es herido antes que él y por la celebración de los k'iche' por su supuesta victoria, de modo que el cambio de rumbo de su suerte que conduce a la muerte de Tekum en la segunda parte parece aún más trágico y causa una tristeza profunda.

La advertencia de Scott sobre la necesidad de evitar hacer suposiciones sobre una falsa consciencia o sobre una aceptación de la sumisión al leer un mensaje público subordinado de conformidad con respecto a su posición, habría adquirido una importancia particular en este contexto. En efecto, esta malinterpretación ha sido común entre muchos autores (por ejemplo, Kelsey and Osborne 1939: 107-08; Fergusson 1942: 267; Bode 1961: 232; Bricker 1981: 180; Perera 1995: 13) que se

cuestionan sobre por qué los mayas “bailarían su propia derrota” de esta manera. La pregunta caracteriza a los mayas de manera exótica y como un pueblo muy extraño, de modo que no es sorprendente que esta aparezca por primera vez en la literatura turística sobre Guatemala en los años treinta y cuarenta. Irma Otzoy (1999: 104) responde a esta malinterpretación argumentando que “la representación del baile de la Conquista no es un ejemplo de una ‘falsa consciencia’. Más bien, esto representa un acto consciente para recordar y mantener la resistencia.”³ El argumento de Otzoy es respaldado por el pasaje citado anteriormente de la introducción que Francisco Javier García y Abraham Colop Robles escribieron para la publicación de 1934 del texto de Cantel para el baile de la Conquista, la cual celebra “...la resistencia que los antepasados hicieron al invasor”.

Charles Thompson (2001) también rechaza la noción de que los pueblos mayas bailen su propia derrota. El argumento de Thompson se basa en un baile del género de la Conquista presentado en la feria del municipio maya-Jakaltek de San Marcos Huista. Aunque Thompson no indica la historia del baile, la mención de Cortés como uno de los personajes indica que éste consiste en una versión de los bailes de la conquista mexicana que se volvió el baile de Cortés en Guatemala. Este género del baile de la conquista no posee un héroe resistente de la naturaleza de Tekum, de modo que los puntos de Thompson son más generales y por lo tanto pueden ser aplicados al baile de la Conquista de Guatemala.

Thompson señala que los pueblos mayas han pasado por muchos ciclos de conflicto con forasteros, y que nuevos conflictos aparecen de manera continua, sin llegar a una resolución final al problema que comenzó con las invasiones españolas. En vez, los Jakaltek y otros mayas se ven confrontados a una historia con múltiples capas de conflictos incluyendo derrotas que deben ser recordadas por razones ligadas a una identidad compartida y a la resistencia, mientras que al mismo tiempo se reconocen particularmente las estrategias potenciales para lidiar con este conflicto. Thompson argumenta además que el baile de la Conquista ejemplifica esta falta de resolución, puesto que el conflicto inicial con los invasores españoles es renovado anualmente durante la feria, dejando asimismo abierta la cuestión de un desenlace final. Respondiendo a la manera en la que Scott se focaliza en la resistencia a través de los mensajes subordinados ocultos, Thompson argumenta que con todo, la narrativa de la derrota y de la dominación es reconocida, y que “como el baile transmite realidades de conflictos sin resolver, éste resulta muy apropiado como una interpretación de las situaciones en las cuales se encuentran los mayas hoy en día” (Thompson 2001: 85). Thompson agrega que: “el baile de la conquista cuenta la historia de un pueblo que ha vivido a través de tragedias y triunfos de historias que se sobreponen, a veces soportando, a veces sufriendo a causa de estas estratificaciones, y a veces incorporando estas nuevas narrativas en sus propios mundos” (Thompson 2001: 86).

³ Otzoy cita a Severo Martínez Peláez (1981: 612) con respecto a esta afirmación de una falsa consciencia. En realidad, en este pasaje Martínez Peláez estaba criticando a los intelectuales de izquierda porque “Fingen desaprobación y denunciar la opresión, pero experimentan satisfacción escuchando la chirimía y contemplando el baile de la conquista.” No obstante, Otzoy tiene razón en decir que Martínez Peláez también les atribuye una falsa consciencia a los intérpretes mayas del baile puesto que aunque es cierto que rechazan la conquista y la opresión, éstos aceptan y adhieren al cristianismo—mientras que Martínez Peláez ve el cristianismo como un instrumento de la conquista.

No obstante, la forma del baile de la Conquista podría haber afectado su significado para los intérpretes mayas y para los públicos de maneras distintas a las intenciones del autor original o de formas que éste no había previsto. Tal y como Diana Taylor explica:

Aunque las sátiras y las farsas indígenas tenían un comienzo, una mitad y un final claros, éstas formaban parte de un ritual cíclico que afirmaba la continuidad de la existencia. Éstas nunca eran originales, sino siempre reiterativas; una recreación del acto original de la creación... De modo que aunque una sátira individual podía pensarse en términos lineales, ésta estaba integrada dentro de otra estructura circular de representación que se resistió a llegar a una conclusión.

Aunque el guion de la Conquista articula una transformación social y religiosa momentánea en términos lineales, como si fueran un evento puntual, su repetición cíclica durante los festivales religiosos tales como el Corpus Christi y la fiesta patronal habrían alterado con bastante rapidez el entendimiento de los intérpretes mayas y del público, insertándola dentro de un marco y función antiguos de las representaciones rituales que consisten en representar una regeneración cíclica.

Por lo tanto, tal y como Cook (2000: 140, 205–06) lo señaló en el caso del Momostenango contemporáneo, en el contexto del costumbrismo, los bailarines y los espectadores muy probablemente interpretaron la muerte de Tekum dentro del marco de la cosmología maya y de su narrativa de la destrucción y renovación del sol, a la cual Cook le da el nombre de “cosmogonía del amanecer”. Cook provee algunas interpretaciones alternativas posibles dentro de este marco, entre las cuales en mi opinión la más verosímil sería la que se focaliza en el renacimiento y la renovación de Tekum como un sol naciente capaz de derrotar a Alvarado. Cook entiende este paradigma de la transformación y regeneración principalmente a través de su dramatización en la saga de los Héroes Gemelos y sus adversarios del inframundo, los Señores de la Muerte, en el *Popol Wuj*. Este argumento es importante, de modo que vale la pena investigarlo más a fondo y adoptando un enfoque ligeramente distinto para su interpretación.

La narrativa central del *Popol Wuj* de la juventud de los Héroes Gemelos y de sus aventuras en Xibalba está elaborada para narrar su historia de maneras distintas simultáneamente, dependiendo de si se consideran las aventuras de los dos pares de gemelos o únicamente las del par de gemelos más jóvenes. En el primer caso, 1 Junajpu y 7 Junajpu descienden al inframundo y son derrotados y asesinados por los Señores de la Muerte que ahí presiden. Incluso estando muertos, los gemelos logran recrearse a sí mismos a través de la unión mágica con Xquic, una “diosa” de la tierra. El segundo par de gemelos, Junajpu y Xbalanque son las versiones renacidas de ellos mismos pero con una forma más poderosa, de modo que cuando combaten a los Señores de la Muerte, éstos terminan por salir victoriosos y se elevan en el cielo, trayendo así un nuevo amanecer. En el segundo caso, los gemelos más jóvenes son capaces de llevar a cabo la transformación entera en su parte de la historia. Aunque triunfan frente a las diferentes pruebas y derrotan a los Señores de la Muerte en el juego de pelota, éstos saben que los matarán aún así. Los gemelos se las arreglan entonces para que después de su muerte sus huesos reciban el trato que les permita asegurar su

renacimiento. Una vez renacidos, se encuentran con los Señores de la Muerte una vez más y los derrotan, posiblemente desmembrándolos⁴, después de los cual se elevan en el cielo como el sol y la luna (o venus).⁵

El mismo paradigma es dramatizado anualmente en la representación costumbrista del antagonismo entre Jesucristo y Rilaj Mam (Maximon) durante la semana santa en Santiago Atitlán. De acuerdo con la narrativa de este drama de Christenson (2001), con algunos elementos interpretativos agregados por mi parte, el descenso de Jesucristo al inframundo es señalado por la apertura del “ombligo” en el suelo de la iglesia y por el hecho de que se cubre la imagen de Cristo en el retablo norte. Rilaj Mam se convierte entonces en la figura dominante y cuando Jesucristo muere en el momento de la ceremonia del candelabro (el jueves por la tarde-noche), se dice que Rilaj Mam es quien ordena su muerte. Pero esa misma noche, Jesucristo “se une” con María a través de la intervención de San Juan Carajo. La aparición de Jesucristo en la cruz el viernes no representa su muerte sino su resurrección como el maíz, es decir como un árbol del mundo cuyo crecimiento levanta el cielo y da comienzo al acto de recreación. Después, el viernes por la tarde mientras Jesucristo es llevado en un arca, éste se enfrenta en combate a Rilaj Mam y finalmente derrota al señor del inframundo, haciendo que éste salga huyendo a la cofradía Santa Cruz donde es desmontado hasta que se le necesite de nuevo el año siguiente; una acción que resulta análoga al desmembramiento de los Señores de la Muerte. Durante el trayecto de Jesucristo en lo que queda de la noche del viernes, éste visita la ubicación de las cuatro capillas pozas que representan las cuatro direcciones (únicamente una sobrevive hoy en día), con el fin de recrear el mundo. Su viaje y la semana santa costumbrista terminan con el sol naciente del sábado por la mañana.



Encuentro belicoso entre Rilaj Mam y Jesucristo. Santiago Atitlán. 2007.

Cook (2000: 140, 205–06) sugiere que los Momostecos entienden la muerte de Tekum en términos de esta “cosmogonía del amanecer”, indicando que Tekum terminaría por renacer para derrotar a Alvarado, quien está coludido con los Señores de la Muerte. Yo tomo esto en una dirección ligeramente distinta para señalar que el paradigma que estructura la cosmogonía así como la semana santa de Santiago Atitlán está basada en la renovación anual del maíz personificado como

⁴ Xbalanque demuestra primero el truco del desmembramiento con Junajpu, reviviéndolo después. Los gemelos matan a continuación a los Señores de la Muerte sin revivirlos posteriormente. El texto no dice específicamente que los Señores de la Muerte hayan sido desmembrados, pero esto es probable teniendo en cuenta el contexto.

⁵ En el texto del *Popol Wuj*, los gemelos se elevan en el cielo como el sol y la luna. Se ha llegado a considerar que esto sea una adaptación a la creencia europea, puesto que normalmente en Mesoamérica éstos se elevarían juntos como el sol y venus. Junajpu puede en efecto leerse como la fecha del calendario 1 Ajaw en yucateco, asociada con venus, mientras que el nombre de Xbalanque incorpora a dos animales, el jaguar y el venado, que son ambos contrapartes del sol.

la deidad del maíz-sol. Por ejemplo, los jóvenes gemelos quienes terminan por traer el amanecer, actúan también como deidades del maíz, tal y como lo demuestra el que plantaran un maíz en casa de su abuela que se marchita cuando son asesinados y que revive cuando ellos reviven. De manera similar, las representaciones de la saga de la creación del periodo clásico se focalizan en la deidad del maíz como protagonista. En Santiago Atitlán, el drama *costumbrista* de la renovación de Jesucristo anticipa la sembra del maíz (Christenson 2001: 185). Si tomamos la interpretación de Cook sobre la anticipación del renacimiento de Tekum en este contexto más amplio, esto sugeriría que los mayas entendían a Tekum no como si estuviera esperando renacer una última vez y obtener la victoria, sino como si esperara que se le destruyera y se le hiciera renacer cíclicamente con el fin de resistir a cualquier enemigo que oprimiera a su gente; lo cual representa un punto de vista más cercano al análisis de Thompson. Por lo tanto, es muy probable que desde mediados del periodo colonial el mensaje oculto de Tekum, reforzado a través de las pantomimas heroicas lo presentara como un héroe que siempre regresaría para defender a su pueblo. Este punto fue verbalizado por Don Santo Quiacain de San Marcos la Laguna en 1989 (Brisset Martín 1991: 407). La importancia de este énfasis en Tekum como héroe defensor habría aumentado durante la tercera fase, cuando los sacerdotes seculares que se instalaron en las décadas de 1760 y 1770 empezaron a trabajar para suprimir el costumbrismo. Este argumento se elaborará más a fondo en un análisis posterior sobre Ajitz como defensor del costumbrismo.

14.3.4. El Siglo XIX

Poco se puede decir sobre la mayor parte del siglo XIX, incluyendo el movimiento hacia la independencia y la primera mitad de siglo de la nación independiente, durante la cual un régimen liberal opuesto a la iglesia colapsó en un plazo de dos décadas y fue reemplazado por el régimen conservador del mestizo Rafael Carrera, a favor de la iglesia y de los indígenas. El hecho de que las convenciones del Baile de la Conquista continuaron su evolución resulta evidente por la adopción de los uniformes militares que datan de alrededor de 1800, periodo durante el cual los movimientos de independencia estaban creciendo. La primera mención en papel del baile de la Conquista que se conoce de hecho hace referencia a este vestuario (Bricker 1981: 82). Las transcripciones de los testimonios de los juicios de los rebeldes totonicapenses en 1820 revelan que Atanasio Tzul logró tomar prestada una chaqueta militar española alegando que era para bailar la Conquista. Tzul escogió esta chaqueta para su entrada triunfal a Totonicapán el 9 de julio de 1820, complementada con otros elementos de la vestimenta militar española y sus signos de autoridad. Tzul no escogió el vestuario de Tekum el resistente para esta ocasión puesto que su estrategia era auto-designarse Rey Fiscal, es decir como el representante designado del emperador español en Guatemala, con el fin de imponer la suspensión del tributo que se estaba exigiendo. En aquel entonces no era un buen momento para mostrar un rechazo directo y público de la autoridad imperial, pero de hecho Tzul fue acusado de haber adoptado esta



Traje militar. Momostenango.

posición y por lo tanto se le juzgó bajo el cargo de sedición. Esto sugiere que el heroísmo de Tekum todavía estaba siendo presentado como un mensaje subordinado oculto dentro de la seguridad de las pantomimas que estaban inspirando al público maya aunque todavía no fueran tan abiertas como para amenazar a las autoridades coloniales españolas.

14.3.5. De la revolución liberal de 1870 en adelante

Los cambios en el papel de Tekum posteriores a 1870 se ven señalados en parte por la reescritura del guion del linaje de Dioses Inmortales, y más particularmente por los largos pasajes añadidos en los textos del linaje de Cantel. Estos pasajes añadidos elaboran el heroísmo de Tekum y muy probablemente se pusieron al día con las pantomimas preexistentes, lo cual quizás resulta más evidente en los desafíos intercambiados con Alvarado. El hecho de que este tema continuó siendo elaborado es evidente en el texto de Joyabaj que mezcla y reutiliza de manera única los desafíos en la entrada española de la escena de la batalla originada en Cantel. En esta parte, la historia y la geografía son ignoradas con el fin dramático de mostrar a Tekum resistiendo a Alvarado vigorosamente desde el momento en el que entra en el reino k'iche'. Los textos de este tipo complementan la innovadora dramatización de la interpretación de Tekum en Joyabaj, tal y como lo muestran las cruzadas con saltos que puntúan los desafíos y el melodrama de la pérdida consecutiva de las armas de Tekum en la parte final de la batalla.



Cruzada en la batalla en Joyabaj. 2009.

Tal y como se discutió más a fondo en la sección sobre los cambios del periodo liberal hechos al texto de la Conquista, el gobierno liberal cambió el significado del intento de Tekum de resistir a la invasión española. Después de que los liberales de Los Altos tomaron el gobierno nacional en 1871 e hicieron del quetzal el pájaro nacional, éstos lo asociaron con Tekum como el patriota ideal quien, como el quetzal, es incapaz de aceptar el cautiverio y por lo tanto está dispuesto a morir para defender su libertad. Para las comunidades mayas, este movimiento nacionalista abrió nuevas posibilidades para expresar resistencia dentro del contexto del Baile de la Conquista. Los textos de los linajes de Cantel y de Dioses Inmortales conectan explícitamente a Tekum con el quetzal e incluyen arrebatos romantizados sobre la defensa de “la patria”. También es posible que entre 1870 y 1900 la representaciones del quetzal hayan sido añadidas a la máscara y al tocado de Tekum. En este contexto, a pesar de la vigilancia y de la represión brutal contra los pueblos indígenas fomentada por el gobierno liberal, la articulación de un mensaje oculto de resistencia a través de Tekum habría sido relativamente seguro para las comunidades mayas. Los residentes no mayas y los administradores interpretarían tal resistencia en términos de su propia ideología nacionalista en la cual Tekum era visto como un defensor de la nación guatemalteca, mientras que los espectadores mayas lo entenderían como la expresión de una resistencia continua contra la sociedad opresiva de los ladinos. La combinación del gobierno liberal que hizo de Tekum un héroe

nacional y el contexto relativamente seguro resultante dentro del cual el Baile de la Conquista podía ser explotado para articular un mensaje subordinado oculto de resistencia, combinado con la mezcla forzada de los grupos étnicos durante el tiempo que pasaban como trabajadores en las plantaciones, posiblemente contribuyó a que el baile se difundiera rápidamente en comunidades indígenas fuera de la región k'iche' del oeste, a partir de los años 1890 a más tardar. De manera similar, el enorme aumento en el grado de represión de los mayas y otros grupos indígenas por parte del gobierno bajo el poder de los liberales probablemente contribuyó a la difusión del Baile de la Conquista, con su expresión de resistencia fácil de interpretar, y a que éste se convirtiera en el baile de festival más popular de Guatemala hasta el conflicto genocida del tercer cuarto del siglo XX.

14.4. Conclusión

Como lo señala Scott y como Harris demuestra (2000) en su aplicación de la metodología de Scott a los géneros de Moros y Cristianos y del Baile de la Conquista, descubrir discursos ocultos es una cuestión de especulación puesto que el archivo, pensado para legitimar el mensaje público dominante, tiene tendencia a excluir tal evidencia. Por ejemplo, los edictos del gobierno colonial y los registros contemporáneos de las visitas sacerdotales a las parroquias locales o las doctrinas únicamente mencionan los bailes prohibidos, y no los que están permitidos. Para el Baile de la Conquista, el registro existente en cierta medida es más completo y concreto precisamente porque después 1870 las pantomimas anteriormente subversivas de manera encubierta, llegaron a ser reconocidas públicamente a través de los textos explicativos que fueron añadidos. No obstante, Scott nos ha enseñado la importancia histórica de crear consciencia sobre la existencia de una resistencia potencial, incluso cuando ésta no puede ser comprobada. De este modo, hemos aprendido la importancia no sólo de buscar debajo de las apariencias superficiales sino también de medir el peso de múltiples tipos de evidencia en tales circunstancias. Para mí, un momento significativo que precisa del uso de esta metodología es la conclusión del Baile de la Conquista en la cual los K'iche' solicitan el bautizo (y su actuación mediante el uso de pantomima en Joyabaj), seguido de la representación abstracta de la "convivencia" con la coreografía entrelazada del baile de clausura, una conclusión en la cual Tekum está completamente ausente. La batalla extremadamente alargada en Cunén y en Joyabaj puede hacer que incluso este complejo baile resulte decepcionante o poco sorprendente gracias al aumento de la tensión que culmina con la muerte trágica y a la vez irónica de Tekum. Este cambio en el peso de estas dos escenas nos alerta que debajo de la superficie de esta expresión de unidad, armonía y sumisión voluntaria por medio del baile se encuentra un potencial mensaje oculto subordinado sobre el regreso esperado de un Tekum más fuerte para derrotar a aquellos que opriman a su pueblo.

Basándose en su trabajo de campo en la comunidad k'iche' de Santa María de Jesús, cerca de Quetzaltenango, Irma Otzoy (1999: 151) confirmó la utilidad de la metodología de Scott y comentó además que "los bailarines rurales mayas del Baile de la Conquista aparentemente aceptan y recrean un guion colonial original. No obstante, su actuación contiene un significado que no conmemora la 'conquista', sino la resistencia histórica de sus ancestros. Sin embargo, la resistencia

de los bailadores mayas no ocurre de manera directa sino mediante el estilo de las ‘armas del pueblo’” (Otzoy 1999: 151). No obstante, tal y como se ha dado cuenta Otzoy, esta declaración no le hace justicia a la serie de entendimientos que los bailadores verbalizan, ni a la serie de mensajes que los espectadores se llevan del baile. Mientras celebran la resistencia, los bailadores también están recordando la conquista y el impacto que ha tenido en su sociedad (Bode 1961: 232). Este acto de recordar tiene en parte la intención de mantener una consciencia histórica susceptible de ser desgastada por el hambre y el consumo masivo de manufacturas globalizadas, cuyo espectáculo se ha vuelto un aspecto importante de la fiesta patronal, tal y como los bailes tradicionales. En términos de las actitudes hacia el evento de la conquista representada a través del baile, Cook (2000: 119: 20, 136–37) encontró que había diferentes opiniones entre los diferentes momostecos sobre quién tenía razón, Tekum o Alvarado. Ernesto Ixcayauh Alvarado, el fabuloso intérprete de Ajitz en Momostenango, comentó más a fondo sobre esta cuestión. Al responder a mi cuestionamiento sobre si Tekum tenía razón o no en resistir a los españoles, Don Ernesto admitió que puede que hoy en día la gente considere que Tekum se equivocó diciendo que “la gente en esos momentos lo analiza, pero [para] la gente anteriormente, Tekum fue el defensor del pueblo... defensor de la ley”.⁶ También he encontrado que en general el mensaje sobre la conquista que un espectador puede llevarse de la presentación puede depender no sólo del texto y las convenciones de representación específicas de la comunidad, sino también de que tan convincente y carismática haya sido la interpretación específica de un bailarador de los personajes de Tekum, de Alvarado o de Ajitz. Esta amplia gama de posibilidades en términos de presentación e interpretación mantienen la vigencia del Baile de la Conquista a lo largo del tiempo y a través del espacio, así como entre muchos tipos de espectadores con puntos de vista diferentes.

⁶ Ernesto Ixcayauh, comunicación personal 2009.