Table of Contents

Capítulo 16. La pantomima como resistencia: Ajitz como el corazón de la Conquista2

16.1. Introducción 2
16.2. Valentía y resistencia frente a un poder opresivo 8
16.3. Amenazas al Costumbrismo 15
16.4. Pantomimas en defensa del costumbrismo 26
16.5. Malinterpretaciones del papel de Ajitz en la resistencia religiosa 30
16.6. Continuidades con la religión maya prehispánica 35
16.7. Conclusiones 40

Capítulo 16. La pantomima como resistencia: Ajitz como el corazón de la Conquista

16.1. Introducción

Tal y como se discutió en capítulos anteriores, el baile de la Conquista fue compuesto como una obra proselitista que celebraba la derrota de la resistencia k'iche' a la invasión de Alvarado y la fundación de una nueva sociedad de súbditos cristianos del imperio español. El texto colonial parece haber permanecido libre de alteraciones intencionales hasta el periodo de las dictaduras liberales que comenzaron en 1871, a excepción de las estrofas de conclusión añadidas anteriormente. Por consiguiente, la mayor parte de la historia de la evolución del baile como un drama narrativo debe haber involucrado el uso de la pantomima, algunas de las cuales se estandarizaron y en algunos casos se les proporcionaron textos explicativos después de los años 1870. Tanto la incorporación de pantomima como la de texto han estado dirigidas casi exclusivamente hacia la elaboración de la resistencia k'iche' frente a los objetivos de la invasión española, principalmente a través de la alteración y la expansión de los papeles de dos personajes quienes producen formas de resistencia a partir de su propia voluntad, en vez de simplemente seguir el ejemplo de los demás. Estos personajes son Tekum, quien defiende a su nación por medio de resistencia militar, y Ajitz, quien utiliza medios espirituales para perseguir el mismo objetivo.

Semejante resistencia es claramente una parte importante del texto franciscano original. En este texto, Tekum resiste mediante su insistencia en ir a la guerra en vez de rendirse y Ajitz se esfuerza por ayudarlo con medios espirituales. No obstante, el autor deja claro que la continuación ya sea de una resistencia política o del mantenimiento de la religión maya no puede ser tolerada: ambas deben darle paso a la civilización de la cristiandad. No obstante, cuando el baile de la Conquista paso a estar exclusivamente bajo control Maya, probablemente a mediados del periodo colonial, estos objetivos Franciscanos fueron rechazados a favor de una resistencia política continua y una retención de las creencias y prácticas religiosas mayas tanto como fuera posible. Las pantomimas fueron entonces desarrolladas al servicio de una necesidad que el texto no podía cumplir. El punto importante que se debe recordar sobre semejantes pantomimas es que como no están limitadas por la recitación del texto, éstas pueden ser actualizadas rápidamente para hacer comentarios sobre circunstancias actuales, particularmente aquellas en relación a la historia en continua evolución de la opresión de los mayas por fuerzas exteriores.

Aunque mantienen una misma historia que comparten, además de los mismos personajes, vestuarios, aspectos generales de la coreografía y algunos de los mismos textos y pantomima, las convenciones del baile de la Conquista han evolucionado en diferentes direcciones entre los numerosos municipios en los cuales el baile ha gozado de una historia larga de representación. A través de la elaboración de textos y pantomimas distintas, el tema de la resistencia es representado de manera diferente. La amplificación del la resistencia heroica de Tekum aparece a través la pantomima, la cual ha sido complementada por texto en los guiones expandidos del linaje de Cantel, incluyendo aquellos que todavía están en uso en San Cristóbal Totonicapán y en Santa María

Joyabaj. A través del prologo añadido en algunos de los textos del linaje de Cantel, la visión del sacerdote Franciscano con respecto a Ajitz y a la religión maya como un engaño del diablo ha sido transformada en una visión tanto del conocimiento y de la capacidad de premonición mayas como de su resistencia. El personaje servil y cobarde que el autor Franciscano había imaginado para Ajitz ha sido transformado en un personaje de una valentía infalible. No obstante, este cambio en el personaje de Ajitz ha recibido muy pocos suplementos textuales, de modo que éste se ve en vez reflejado a través del uso de la pantomima principalmente. Incluso antes de la entrada española que abre la segunda parte, Ajitz cumple con su papel de patrullar la pista de baile—quitando a perros y a personas en estado de ebriedad, e insistiendo en que los miembros del publico que estén tomando fotografías o video hagan donaciones. A partir del momento en que los Españoles entran, Ajitz no para de hostigarlos y de hacer parodias de sus movimientos y de sus discursos. Puede que sea porque Ajitz se ha convertido a la vez en un personaje más heroico, importante y central que el personaje del Azteca (llamado también Lancandón y Jicaque) fue desarrollado, para llenar el vació del bufón o del forastero.[1]

El aspecto cómico de las pantomimas de Ajitz representa otro cambio de la obra original. El autor Franciscano incluyo humor de acuerdo al método convencional de los discursos declamados por los gracejos, o graciosos, en el drama del siglo de oro español. Los discursos de Quirijol manifiestan la glotonería y la lujuria características del gracejo, así como una tendencia al hipérbole, mientras que la comedia del lado de Ajitz emerge durante su interacción con Tzunun que muestra su extrema cobardía. Sin embargo, hoy en día el aspecto cómico de estos discursos se ha perdido por completo. Si los discursos son pronunciados, éstos son declamados con la misma inflexión que los discursos dramáticos o heroicos. El problema no es que no se le entienda al orador a través de una máscara sin un orificio para la boca, como muchos han argumentado. De hecho, la máscara no impide que el discurso sea comprensible: en Momostenango el cotorreo humorístico en k'iche' que es pronunciado a un volumen de voz normal es entendido bastante bien y disfrutado por el público, incluso a pesar de ser improvisado, lo cual impide que uno se base en experiencias pasadas para entender. La falta de comprensión del estilo anterior de los discursos del gracejo se debe más bien a su compleja construcción en español, un idioma que hasta hace poco tiempo la mayoría del público desconocía. A esto se le agrega el uso de referencias históricas y bíblicas así como los juegos de palabras, cuyos significados se han vuelto poco claros en su gran mayoría, lo cual ha llevado a que estos textos cómicos hayan sido corrompidos extensamente después de siglos durante los cuales el texto ha sido copiado una y otra vez. Además, como las ferias de los santos patrones aumentaron de tamaño, de complejidad y se volvieron más ruidosas, sería más difícil percibir cualquier discurso como algo cómico si éste no se acompañara de algún tipo de humor físico. Por lo tanto, en todos los municipios estudiados para este proyecto, el humor de este baile-drama ha pasado completamente de los discursos cómicos de los dos gracejos al humor físico de las pantomimas, así como a las bromas en k'iche', características de Momostenango.

[1] En comparación, Romero Salinas (2005: 48) señala que un nuevo personaje fue introducido en los textos de la pastorela de Mexico durante el mismo periodo de finales del siglo XIX.

El enfoque contemporáneo en lo que respecta al humor en el baile de la Conquista debe ser entendido como algo de un carácter muy distinto de los discursos originales de los gracejos, y no sólo porque hoy en día éste emerge de la comedia física en vez de discursos llenos de juegos de palabras e hipérboles. Hoy en día el humor es también transgresivo en la medida en que éste se enfoca en gran parte en Ajitz y particularmente en su programa de hostigar y humillar a los embajadores españoles. Puede también que Ajitz parodie el estilo de marchar de los españoles y de sus discursos; García Canclini (1995: 157) señaló que ese tipo de parodia de los españoles es común en los bailes de la conquista. En un momento en el que la crítica de la sociedad no-indígena políticamente y económicamente dominante podría haber sido peligrosa, un humor de este tipo podría haber funcionado como un mensaje subordinado oculto, ya que el grupo dominante no lo percibiría como una amenaza, o al menos se podría negar su existencia en caso de que los miembros de ese grupo se volvieran sospechosos (Scott: 1990 : xiii, 172-73). Aunque la humillación de los españoles sigue siendo transgresiva en relación a la sociedad dominante, dentro del contexto de la feria en una comunidad maya ya no hay necesidad de negar las preocupaciones a partir de las cuales surge este humor. En realidad, esto puede atraer mucho aprecio entre los miembros del público, tanto que esto inspira a los bailarines a expandir su uso, como en San Cristóbal. En Momostenango este humor es desarrollado aún más a través de las interacciones habladas y improvisadas que Ajitz establece con el público en el cuadro de dos pantomimas prolongadas que no he visto en ningún otro lugar y que serán analizadas más a fondo a continuación.

Ajitz hace que apeste el pañuelo. Joyabaj, 2009.

La capacidad de Ajitz de improvisar en k'iche' en Momostenango crea la posibilidad de hacer dos comparaciones más generales. Primeramente, dentro del contexto de los bailes de festival mayas en Guatemala, Mace (1979: 27) señala que en los bailes en lengua k'iche' se espera que se haga improvisación, pero que esto no está permitido en los bailes cuyo texto está en español. En comparación, me he percatado de que en las ceremonias asociadas con el grupo de baile de la Conquista las oraciones dirigidas a las entidades cristianas son precisamente recitadas en español, mientras que las plegarias dirigida a los seres sobrenaturales mayas son improvisadas en k'iche'. Por lo tanto, dentro de la presentación del baile de la Conquista en Momostenango resulta consistente que el español es utilizado para la recitación exacta (aunque estas sean mínimas) del texto escrito, mientras que el k'iche' es improvisado por Ajitz.

El contexto internacional provee una segunda comparación. Como el gracejo que es, el personaje de Ajitz en el texto de la Conquista fue concebido de acuerdo a las convenciones del siglo de oro del "gracioso", es decir de un bufón, y de ahí la cobardía y los diálogos cómicos de Ajitz, además de su capacidad de hacer comentarios sobre la acción de la obra, incluyendo la posibilidad de

relacionarla con el tiempo y la situación del público. De acuerdo con el estudio transcultural de John Towsen de 1976 sobre los payasos, este último elemento es prevalente en otros países europeos, así como en España. Otra función aún más generalizada que caracteriza también la interpretación contemporánea de Ajitz, y que es común en el teatro asiático, consiste en que el payaso se convierta en una salida para una sátira política espontanea que sea pertinente para el momento y lugar de la presentación. Tal y como se ha observado en China, Myanmar, Tailandia e Indonesia, el payaso tiene la capacidad de realizar esta tarea puesto que habla la lengua vernácula del público, en vez de las formas de lenguaje antiguas y clásicas que utilizan los personajes principales (Towsen 1976: 31-38). Por lo tanto, aunque la capacidad de Ajitz de hablar sin un guion, en k'iche' y de modo que el público lo entienda ampliamente ha sido observada en Momostenango, ésta característica corresponde a un rasgo generalizado en Asia. En este caso, la explicación de esto no tiene que ver con la difusión, sino más bien con la necesidad de que el discurso improvisado y satírico de un payaso sea entendido fácilmente por el público. La cuestión que resulta pertinente es entonces el interés particular de Momostenango en la capacidad del payaso de conmover al público mediante el uso de sátiras políticas incisivas que confrontan cuestiones que comparten y que probablemente el público ya está considerando mientras ven el desarrollo del drama. No obstante, hay que recordar que el Ajitz del texto más antiguo es un personaje dual: a la vez bufón y sacerdote. Es posible que el público pueda identificarse mucho más con Ajitz, no sólo porque éste articula sus preocupaciones políticas sino también porque las actividades del contador de los días del calendario, y en particular la de la adivinación prominente en la segunda parte, representan todavía aspectos de sus vidas cotidianas que les son familiares.

Como se señaló anteriormente, las semillas del comportamiento alterado de Ajitz se encuentran de hecho en el texto antiguo, lo cual sugiere que sus agresivos intentos de hostigar y humillar a los españoles, así como de proteger a gobernante y a sus seguidores, podrían haber sido elaborados a partir de estas a partir de una fase muy temprana de la historia del baile de la Conquista. La función de Ajitz como protector se expande a partir de la descripción de Ajitz hecha por Carrillo durante su primer encuentro, cuando éste dice que "Estos son los brujos que a su Rey guardan". Entre otras cosas, esta declaración posiblemente dio origen a la práctica de Ajitz de mirar hacia afuera buscando peligro cuando los caciques se arrodillan para saludar a Rey K'iche'. La agresión de Ajitz contra los españoles se indica al final de la Parte I, cuando Ajitz le dice a Tekum la manera en la que ayudará a la resistencia de los K'iche:

> Pues yo me prometo estar
> Haciéndole tantos males,
> Que en figura de quetzales
> Les tengo de atormentar.

En efecto su hostigamiento comienza inmediatamente después de eso con la entrada de los Españoles que abre la segunda parte. La humillación de los embajadores por parte de Ajitz está además marcada por cómo Ajitz pide jubilosamente que suene la música del pito para que pueda llevar bailando a los indefensos embajadores a su entrevista con Tekum. De manera similar, la pantomima de la adivinación muy probablemente surge de la exigencia de Tekum y de la promesa

de Ajitz de que consultará a los dioses con respecto a la amenaza española. Y finalmente, el papel de Ajitz de patrullar el público, lo cual explica su vestimenta militar[2], surge probablemente de la capacidad del gracejo del siglo de oro de hablar directamente con el público con el fin de relacionar los eventos de la obra con su realidad actual, tal y como lo hace Ajitz cuando predice de manera sarcástica que los pueblos indígenas jamás serán considerados más que bestias por los españoles.

Aunque algunas de las pantomimas de Ajitz son representadas en todos lo municipios estudiados para este proyecto, éstas se mostraron mucho más elaboradas en Momostenango (véase también Cook: 2000: 120), razón por la cual éstas son el mayor centro de atención. En casi todas las presentaciones de la Conquista que he presenciado en Momostenango, el bailador que interpreta a Tekum ha sido una persona de edad avanzada y en cierto modo físicamente débil, mientras que Ajitz siempre es interpretado por un hombre fuerte y enérgico. A lo largo de la segunda parte del baile en Momostenango, Tekum es prácticamente reducido a la función de un hombre conservador frente a las pantomimas de Ajitz, como cuando Ajitz rasura a Tekum con las espadas de los embajadores o cuando Ajitz le pide que lo cure de los golpes de los Españoles. En la escena de la batalla, los momentos textuales de desesperación de Tekum, cuando comienza a darse cuanta de que su causa está perdida, son ignorados por el público cuya intención es escuchar los insultos en k'iche' que Ajitz le grita a Alvarado y que Alvarado algunas veces les regresa, dirigiéndole una o dos palabras.

Ajitz anuncia su baile a los embajadores. Momostenango, 2009.

Con tan poco texto recitado en Momostenango, Ajitz tiene constantemente la oportunidad de robarse el espectáculo. Incluso antes de que comience el baile de apertura, puede que Ajitz establezca una interacción cómica con el público. Esto incluye por ejemplo la antigua práctica de poner su ídolo que se asemeja a un muñeco en el seno de alguna mujer joven del público para insinuar que está amamantando al dios como si fuera un niño. Esta acción jamás sería tolerada en la vida cotidiana pero persiste dentro de la liminalidad carnavalesca de la feria y de la idea de que Ajitz es un ser sobrenatural poderoso cuya presencia durante la feria es beneficiosa para la comunidad.[3]

[2] En algunas comunidades los bailarines "mono" cumplen con una función similar de patrullar y en algunas de éstas llevan puesto un uniforme similar, aunque de color negro en vez de rojo.
[3] No obstante, esta práctica se está volviendo infrecuente, y yo escuché al alcalde decirle al grupo de baile que no se debería realizarse.

Procesión. Cunen, 2010.

Entre todos los municipios estudiados, la importancia magnificada de Ajitz como actor e interprete de la resistencia se ha desarrollado de diversas maneras que separan a este personaje de la línea de caciques k'iche', al final de la cual se encuentra. Esta distinción lo diferencia de Quirijol, el gracejo de la línea española, el cual se distingue de otros oficiales españoles como Calderón y Moreno únicamente por sus largos textos. Ajitz en cambio lleva puesto un vestuario muy diferente hecho sólo de terciopelo rojo y que combina la chaqueta militar europea, el sombrero asociado con los soldados españoles con pantalones del estilo de los de los personajes k'iche'. Ajitz también se distingue por su baile de los brincos y por manipular un gran número de accesorios. Utiliza una mesa de adivinación con unas sillas y carga un morral, un cristal de roca, una vara (una bolsa con semillas de adivinación), junto con un hacha, una cadena y un ídolo vestido como él mismo. Aún más drástico es el hecho de que Ajitz es la única figura que ha sido duplicada con la introducción de Ajitz Chiquito; un personaje que no se encuentra en los textos del estilo original. Ajitz Grande y Ajitz Chiquito bailan de cierto modo de manera independiente con respecto a los demás K'iche'. Este par realiza la vuelta uno con el otro cuando llegan a una esquina y no cuando el líder de la fila llega a una esquina.[4] Además, únicamente ellos puedes desplazarse libremente por la pista de baile. Tienen su propia plataforma que representa un santuario y altar sobre un volcán. A diferencia de los dos Príncipes y de las dos Malinches, Ajitz Grande y Chiquito siempre entran y salen de una fila en pareja.

Ajitz salta antes de hablar con Tekum. Momostenango, 2009.

En Momostenango se aplican ciertas distinciones adicionales. Cuando es su turno de reportarse, el par de Ajitz no caminan directamente a la posición de Tekum como lo hacen los caciques, sino que realizan más bien un circuito de la pista de baile *corriendo* en el sentido contrario a las agujas del reloj y brincan antes de hablar. Como se analizará mas a fondo a continuación, en Momostenango Ajitz y Chiquito rezarán también en el centro de la pista de baile al principio de las sesiones de la mañana y de la tarde. Además, en Momostenango solamente Ajitz y Chiquito se dejan puestas sus máscaras durante las procesiones de manera rigurosa. En mi experiencia, en Momostenango sólo Ajitz y Chiquito usan zapatos de lona durante las presentaciones. Estas distinciones para Ajitz y de su doble a pequeña escala, evidentes en todos los municipios aunque amplificadas en Momostenango, refuerzan su responsabilidad en lo que respecta a los asuntos del reino espiritual,

[4] En San Cristóbal únicamente Ajitz y Chiquito dan las "vueltas" en las esquinas, a excepción de cuando bailan con Tzunun y éste se les une.

además de su participación en la guerra bajo el mando de Tekum. Dicha separación resulta evidente en todos lo municipios estudiados aunque se ve amplificada en Momostenango.

De manera conforme a su resistencia a la opresión, Ajitz asume varios papeles específicos en el baile de la Conquista, algunos de los cuales aparecen de manera generalizada, mientras que otros aparecen únicamente en Momostenango. Enfocándome en el caso de Momostenango, me propongo mostrar que las pantomimas subversivas de Ajitz están relacionadas principalmente con dos cuestiones: 1) la resistencia a un poder político y económico opresivo; y 2) la defensa del costumbrismo.

16.2. Valentía y resistencia frente a un poder opresivo

Ajitz acompaña a Tzunun a la corte de Rey K'iche'. San Cristóbal, 2009.

Las pantomimas del baile de la Conquista que se centran alrededor del comportamiento resistente de Ajitz resultan en desvíos con respecto al texto, tanto de manera general que en puntos específicos. El personaje de Ajitz en las presentaciones de baile contemporáneas no es servil o cobarde, sino valiente y con voluntad propia. El momento específico en el cual claramente difieren la caracterización textual del personaje como un cobarde y la representación de éste como un valiente sucede en la tercera parte, cuando Ajitz se niega repetidamente a acompañar a Tzunun a la corte de Rey K'iche' en Q'umarcaaj, como Tekum le ha ordenado. En ninguna parte de los textos del estilo antiguo se indica que Ajitz haya cedido y haya aceptado ir. Incluso en linaje de textos de Cantel y de Dioses que han sido muy modificados, Ajitz se niega.[5] El texto original para este diálogo esta planeado para desacreditar a Ajitz y a la religión que representa, de modo que según la puesta en escena original, Ajitz se habría quedado atrás temblando de miedo. El hecho de hacer que Ajitz vaya con Tzunun, tal y como lo hace siempre durante las presentaciones, hace exactamente lo contrario. Como se analizó anteriormente, esta acción no indicada en el guión expresa claramente un mensaje oculto de resistencia que contradice las transcripciones públicas dominantes y subalternas. Como resulta típico con un mensaje oculto, esta acción podría ser percibida de manera superficial como algo inocuo e inofensivo para las autoridades coloniales, ya sean religiosas o seculares, porque no involucra una interacción entre Ajitz y los españoles. En cambio, la interacción representada a través de pantomima con los españoles dramatiza la violencia

[5] El texto de San Cristóbal es el único ejemplo entre los textos del linaje de Cantel y entre todos los textos que he estudiado que se ha "puesto al día" con este cambio en la acción sobre el escenario: Ajitz continúa negándose pero Chiquito acepta ir y su viaje se ve además reconocido por el texto que se ha introducido para el personaje de Ajitz en la escena con Rey K'iche'.

y la injusticia de la Conquista mientras que el mismo tiempo invierte sus relaciones de poder a través de su uso subversivo de la comedia a expensas de los embajadores.

Ajitz afila la espada. Momostenango, 2009.

La comparación entre las pantomimas de resistencia de Ajitz que se han generalizado y aquellas distintivas de Momostenango revela diferentes enfoques. Las pantomimas generalizadas consisten a menudo en ejemplos directos de Ajitz hostigando y humillando a los Españoles. Ajitz empieza a hostigar a los Españoles en su entrada, intentando asustar a los caballos con humo de chile o poniéndoles trampas para hacer tropezar a los caballos, además de hacer parodias tanto de la marcha de los españoles como del discurso de Alvarado. Como respuesta a la profanación de su mesa por los embajadores españoles y de su bolso de semillas, Ajitz los humilla haciendo que las vendas para los ojos apesten a olores corporales de las axilas, entrepiernas y traseros de los personajes k'iche' y mostrándoles que sus espadas están curvas y sin filo. Las acciones de Ajitz con la espada representan una inversión paródica de la afirmación común que consiste en decir que los k'iche', y todos los grupos indígenas de las regiones hoy conocidas hoy en día como América Latina, fueron derrotados por la superioridad de las armas españolas. Ajitz demuestra aquí que su conocimiento, incluso en materia de armas españolas, es superior.[6]

Ajitz jala a los embajadores al palacio de Tekum. San Cristóbal, 2009.

Aunque el texto indica que los embajadores se sometieron de buena gana a las órdenes de Ajitz para cumplir con su misión de presentarle las condiciones de rendición a Tekum, junto con la posibilidad concomitante de descubrir la potencia de sus fuerzas armadas, durante las presentaciones los embajadores muestran al menos un poco de resistencia, permitiéndole a Ajitz tomar el control. Este escena alcanza su punto cómico culminante en San Cristóbal, donde los embajadores se acobardan y tiemblan de miedo frente a Ajitz, además de buscar esconderse mientras Ajitz intenta vendarles los ojos. Después de que se les han vendado los ojos a ambos embajadores y que se les ha amarrado, éstos todavía intentan huir desesperadamente, de modo que Ajitz asegura la cuerda alrededor de su cintura para jalarlos al palacio de Tekum, mientras el "hombre salvaje" Azteca (llamado también Lacandón o Jicaque) lo

[6] En comparación, Harris menciona una drama de la conquista mexicana presenciado en Michoacán en 1586, en el cual el control de los españoles del caballo, su arma más devastadora, fue igualmente degradado en favor de las proezas ecuestres de los indígenas (Harris: 2000: 158).

empuja por detrás. Todavía resistiéndose, los embajadores se hacen tropezar uno al otro mientras suben los escalones al palacio de Tekum. Uno de ellos, o ambos, incluso se caen por las escaleras para divertir al público. En todos los municipios estudiados el hostigamiento y la humillación de los Españoles por parte de Ajitz, además de su perdida del poder y del control, constituye una inversión de las relaciones de poder coloniales entre indígenas y españoles. A través de esta inversión, el poder colonial se muestra inefectivo, de modo que la aparición de una resistencia se vuelve más plausible.

Un desafío de Ajitz contra Alvarado. Momostenango, 2010.

Esta inversión de las relaciones de poder también se representa en Momostenango, aunque ésta es complementada con pantomimas adicionales y distintivas en las cuales el conflicto entre Ajitz y los españoles se vuelve más inmediato y relevante en el presente. La capacidad de Ajitz de improvisar en k'iche' fuera del texto es un elemento esencial de esta distinción. Ajitz hace chistes que le dan sabor especial a las pantomimas, dirigiéndoselos tanto a los españoles como al público. Un buen ejemplo del enfoque de Momostenango sería por ejemplo la confrontación de Ajitz con los embajadores. Por un lado, Ajitz aprovecha la oportunidad de confrontar a Alvarado frecuentemente (quien de acuerdo al texto no debería aparecer en la escena o en ningún lugar geográficamente cercano) y lo rebaja a través de sus bromas. Don Ernesto me tradujo algunas de estas bromas a partir de un video de su presentación. Algunas eran animadas. Improvisando alrededor del hecho de que los españoles hablaban un idioma distinto de los mayas k'iche', Ajitz le dice a Alvarado: "Si no entiendes mi idioma. ¿Porque no hablas inglés?". Insulta también a Alvarado diciéndole "Ustedes son muy altos pero tienen chiquitillo el pene, no como nosotros". Otras de las bromas que hace son realmente groseras, como por ejemplo "Si queren tomar algo? Bix [orina] para ustedes." o "Te voy a meter esta espada por el culo". Algunas de estos chistes en k'iche' son más serios. Cuando interpreta a Ajitz, Don Ernesto acusa a Alvarado y a los españoles de secuestrar mujeres k'iche' y de confiscar territorios k'iche'. Ya sean inteligentes, groseras, acusatorias o quejas, la idea en sí de que Ajitz confronte a Alvarado directamente con sus insultos demuestra una valentía excepcional de su resistencia. Estas pantomimas y las bromas que las acompañan cumplen con la misma necesidad de dramatizar una resistencia a través de encuentros cara a cara, una necesidad con la que cumplen los discursos añadidos para Tekum y los "desafíos" que Tekum le puede lanzar a Alvarado en el caso de los textos del linaje de Cantel.

En Momostenango el drama de esta confrontación se ve realzado por la convención de que los embajadores se reúsen a cooperar de manera pasiva, resistiéndose en cambio violentamente a los intentos de Ajitz de controlarlos, como cuando éste busca quitarles sus espadas. Una de las maneras en las que los embajadores hostigan y se resisten a Ajitz es a través de su mesa de adivinación. En varias ocasiones los embajadores moverán la mesa del centro preciso de la pista de

baile, lo cual requiere que Ajitz la regrese a su lugar antes de que pueda continuar con sus acciones. Puede también que le lleven la mesa a Alvarado quien la usará como banquillo. En muchas presentaciones, los embajadores voltean la mesa en repetidas ocasiones, y si ven incrementar la frustración de Ajitz, puede incluso que la rompan en pedazos. La manera en la que Ajitz es atacado a través de su mesa de adivinación se convierte por ende en un ejemplo gráfico del entendimiento de Alfred Gell (1998) de la personalidad distribuida. La mesa es identificada con Ajitz al punto que se convierte en parte de su personalidad, la cual ha sido distribuida a un objeto físicamente separado aunque conceptualmente ligado a Ajitz. Este nexo hace que Ajitz y sus poderes espirituales sean vulnerables a toda manipulación o daño infligido a la mesa, y hace que ésta se vuelva un blanco conveniente para que los espanoles le inflijan semejante daño.

Ajitz pone la mesa otra vez en el centro. Momostenango, 2011.

Ajitz busca la vara. Momostenango, 2010.

La interacción de Ajitz con los embajadores en San Cristóbal y especialmente en Momostenango, sirve para poner a prueba los poderes espirituales de Ajitz, y por ende también para demostrarlos. Algunas secuencias consisten en poner a prueba la capacidad de Ajitz de controlar la situación, como cuando Ajitz defiende su mesa de los embajadores en la segunda parte y cuando defiende el ataúd de Tekum en la cuarta parte. Cuando Ajitz se dirige al público para recaudar donaciones para rescatar a Chiquito en Momostenango, ellos también tienen la oportunidad de demostrar opinión sobre sus poderes espirituales. En Momostenango los embajadores no sólo se resisten a renunciar a sus espadas al tercer intento, sino que esconden además la vara (saco de semillas). La búsqueda de la vara requiere que Ajitz haga movimientos rápidos con una cuidadosa planificación y observación, así como la capacidad de intimidar, reaccionar con humor y controlar la frustración. Pasar estas pruebas con éxito incrementa el aura de valentía de Ajitz y su fortaleza espiritual.

La resistencia violenta de los embajadores en Momostenango sirve también para dramatizar no sólo la violencia del conflicto inicial entre los españoles y los mayas, sino también su continuidad a través de siglos de discriminación y explotación. El hostigamiento de los españoles por parte de Ajitz resulta más bien dócil y estandarizada, no obstante, el hostigamiento de Ajitz por parte de los españoles es en gran parte oportunista o se resiste incluso a seguir la norma (como por ejemplo resistirse a renunciar a sus espadas al tercer intento). Un Ajitz fuerte y carismático por lo general puede controlar el comportamiento de los embajadores, no obstante, uno que no posea este carácter puede ser humillado sin piedad por ellos. Mientras Ajitz busca la vara, he visto a los embajadores hacer bromas sexuales a expensas de Ajitz, representando con gestos que “si la

quieres vas a tener que hacerme una mamada" y uno de los embajadores les dio un gran beso "máscara a máscara". También he visto que los embajadores tiren al suelo a Ajitz. En Joyabaj, los bailadores españoles y los Mayas son amigos, y puede incluso que algunos de ellos bailen para ambos lados durante el mismo día. En San Cristóbal, Ajitz es el padre y el tío de varios españoles, incluyendo a uno de los embajadores, y disfrutan mucho representar su antagonismo por medio de pantomimas. No obstante, en Momostenango los mayas y los españoles tienen que mostrar que tratan de llevarse bien. Ajitz tiene que hacer todo el trabajo para apaciguar a los españoles, a menudo comprándoles agua.

Un embajador rompe la silla de la mesa de adivinación. Momostenango, 2011.

En algunas de las presentaciones de Momostenango, la manera en la que los embajadores trataron a Ajitz fue tan brutal que llegué a molestarme. En una ocasión, durante la siguiente pausa para el almuerzo, le mencioné mi malestar al bailador que interpretaba a Ajitz, pero éste me aseguró que no había ninguna enemistad personal, que simplemente estaban interpretando al personaje apropiado. Con el fin de tranquilizarme, me pidió que le tomara una foto con uno de los embajadores con los brazos sobre los hombros uno del otro. No obstante, también he visto presentaciones en las cuales el autor le pide a uno de los embajadores que le bajen el tono a sus acciones. Este énfasis en la actuación del conflicto histórico se ve representado también fuera del escenario. Únicamente en Momostenango los españoles y los k'iche' se visten en cuartos separados; incluso comen separadas cuando se encuentran en la cofradía Santiago. Aunque están actuando como españoles y k'iche' del siglo XVI, el antagonismo brutal que representan deja claro que este evento del pasado de derrota y dominación tiene todavía una importancia muy fuerte en las vidas e identidades contemporáneas de los Momostecos.

El hecho de que Ajitz es el personaje que siempre intenta reducir la tención en Momostenango, y los españoles los que tratan de aumentarla sugiere más posibilidades de interpretación. En vez de tomar posición del lado de los españoles en este agresivo conflicto, los interpretes de los personajes españoles entran en su papel y encarnan ese conflicto, representando su violencia. Yo veo esta representación como una oportunidad carnavalesca para que los jóvenes muchachos desahoguen su enojo reprimido y sus frustraciones que surgen de la relaciones económicas, sociales y políticas dentro de las cuales los mayas se ven reintroducidos continuamente. De este modo, sus problemas personales con respecto a cómo lidian con la economía y la política desde la posición de una mayoría étnica desempoderada, discriminada y explotada, se ven reconocidos como algo sistemático. El origen de dicho sistema se ve claramente identificado con las relaciones desiguales entre españoles y mayas durante la Conquista. La interacción entre Ajitz y los embajadores es violenta a la vez porque la invasión española fue violenta y porque la situación económica y política actual en Guatemala tiene un impacto tan violentamente negativo en sus vidas.

Un segundo tipo de pantomima utilizada en Momostenango que dramatiza el conflicto entre Ajitz y los españoles, y que refuerza la importancia del baile de la Conquista con respecto a las preocupaciones actuales consiste en dos largas escenas para las cuales no hay guion alguno: 1) el rescate, una escena que le sigue a la entrevista de los embajadores con Tekum; y 2) el velorio, que consiste en una escena de lamentación sobre el cadáver de Tekum. Don Ernesto es sobresaliente en estas escenas. Yo de hecho lo vi durante un ensayo transmitiéndole su conocimiento a otro bailador de Ajitz (Oscar Caguox) al cual ayudó a entrenar. Al explicar sus acciones y su discurso durante estas dos escenas, Don Ernesto enfatizó de manera consistente su importancia en relación a las condiciones actuales de los mayas y de otros pueblos indígenas de Guatemala. Sus explicaciones demostraron que su interpretación improvisada de estas escenas se estructura de acuerdo a los paralelismos que los interpretes deciden establecer entre la explotación de los pueblos mayas por extranjeros en el pasado y en el presente.

Ajitz ofrece dinero a Alvarado para rescatar a Chiquito. Momostenango, 2011.

Durante el rescate, la escena en la cual Ajitz rescata a Chiquito, el hecho de que Alvarado rechace los productos del mercado y que insista en que sólo el dinero será suficiente dramatiza en la superficie los eventos de la conquista española. Esto representa particularmente un comentario sobre la ceguera de Alvarado frente a la riqueza cultural de Guatemala así como agrícola, y sobre el trato brutal que les dio a los gobernantes los K'iche' y a los Kaqchiquel en su avaricia por oro. No obstante, según la interpretación de Don Ernesto, la escena establece además comparaciones con formas de explotación posteriores, incluyendo las incursiones neoliberales en Guatemala posteriores a la guerra. Don Ernesto afirma que hoy en día todavía vienen extranjeros con promesas de beneficio mutuo, pero los mayas siempre terminan en peores condiciones que antes[7]. Esta pantomima ha adoptado otro significado aún más emotivo en un momento en el que las comunidades guatemaltecas lidian con una epidemia de secuestros extorsivos, dándole a las comunidades mayas muy unidas otra razón para temerle a los extranjeros. Yo sugiero que al centrar la atención en este trágico problema a través de un uso estratégico del humor, Don Ernesto espera que esta escena del rescate motivará a la comunidad a organizarse para defenderse a sí misma contra este aumento desenfrenado del crimen.

La segunda escena prolongada consiste en una especia de velorio para Tekum, el cual se distingue de las otras pantomimas que se centran en Ajitz por el hecho de que éste no se encuentra interactuando con los Españoles, aunque se refiere a ellos de manera indirecta. El breve texto de esta sección requiere que Tzunun tome el mando y ponga fin a la guerra y que Ajitz se despida de

[7] Ernesto Ixcayauh, comunicación personal, 2010.

Tekum. No obstante, estos elementos del guion se ven eclipsados por la interacción de Ajitz con el cadáver de Tekum y con la muchedumbre de espectadores, integrando completamente la comedia y la tragedia.

El velorio. Momostenango, 2009.

Don Ernesto me tradujo sus comentarios a partir de un video de una de las presentaciones con el fin de explicarme el significado de lo que estaba diciendo y haciendo. Después de comprobado si había signos vitales habiendo hecho un intento humorístico de estimulación sexual, tal y como se describió anteriormente, Don Ernesto en el papel de Ajitz es vencido por el dolor. Mientras grita "Tata" (padre), Ajitz regaña el público por su falta de compasión. "Son pura leña que no miran a mi padre", dice en k'iche', "No miran nada". Pero Ajitz también está enojado con Tekum y explica su muerte como un castigo por adulterio. Le dice al público en repetidas ocasiones haciendo uso de extravagantes metáforas que sus todas esposas y madres se han acostado con Tekum, y les advierte a los hombres que vigilen a sus mujeres porque su padre se encuentra "activo". Don Ernesto explica que este punto aparentemente vergonzoso proviene de su fuerte oposición al adulterio.

Tal y como con la escena del rescate en la cual Ajitz tuvo que dirigirse al público para pedir donaciones para el rescate de Chiquito, en este velorio Ajitz se dirige a al público y pide dinero para pagar por el velorio y el entierro. Antes de dar sus donaciones, los miembros del público esperan a escuchar los insultos que Ajitz les gritará por ser tan "tacaños". Ajitz se pone serio de manera intermitente. Mientras señala el cuerpo, le dice a la multitud que ésta está moreno con la sangre que Tekum ha derramado por su pueblo. Mostrándose amargado y cómico al mismo tiempo, Ajitz entona que "Se murió mi papá. Ora ya ho hay quién defenda al pueblo." Don Ernesto posiblemente espera poder ayudar a los espectadores a imaginarse a sí mismos adoptando actitudes de responsabilidad compartida y de resistencia por medio de esta manera de integrarlos en la acción.

Estas dos escenas excepcionales de Momostenango se caracterizan no sólo por la insistente importancia del pasado con respecto a la opresión del presente, sino también por integrar al público directamente en la acción a través de una interacción a base de bromas y objetos físicos entre ellos y Ajitz. De este modo, el público es alentado a participar en actos de resistencia dentro de la seguridad y de la realidad alternativa de la presentación de un baile-drama en el cuadro de un festival, desarrollando una actitud que pueden aplicar a las decisiones que toman en su vida cotidiana. Este enfoque corresponde a la sugerencia de Scott (1990:191) de "pensar el mensaje oculto como una *condición* de la resistencia práctica en vez de un sustituto de ésta" (énfasis añadido). Bruce Kapferer (2004) toma este proceso más allá y argumenta que la actividad ritual

tiene un potencial único para transformar la resistencia y hacerla pasar de una representación a la acción. Kapferer explica que cuando las acciones rituales expresan ideas que se encuentran fuera de los parámetros del comportamiento normal, esta dinámica ritual permite que las posibilidades de la acción cotidiana se reexaminen y re-imaginen "para reconstruir, restaurar, o introducir nuevos elementos radicales dentro de las estructuraciones dinámicas de su posibilidad" (Kapferer: 2004: 49). De este modo, "se reorienta a los participantes del ritual a sus realidades ordinarias y a la vez se les encarna con el potencial de restaurar o reconstruir los mundos en los que viven" (Kapferer 2004: 51).

Por lo tanto, en Momostenango un Ajitz competente y carismático cumple con el propósito de un mensaje subordinado oculto mediante sus intentos de incitar a la acción comunitaria. En otros municipios en los cuales el comportamiento de Ajitz y el de los españoles está más suavizado, la resistencia se expresa de cualquier forma a través de pantomimas que se caracterizan frecuentemente por ser cómicas. No obstante, debería ser evidente que este mensaje de resistencia hoy en día está lejos de estar oculto. La valentía de Ajitz por soportar a los españoles y controlar su comportamiento, es decir lo opuesto de la cobardía que le muestra a Tzunun a lo largo de la tercera parte según los textos del estilo antiguo, es mostrada de manera abierta. En términos de la resistencia a la opresión política, el mensaje oculto subordinado se ha convertido en un mensaje público subordinado. Con algunas excepciones tales como protestas que bloqueen el tráfico y que intentan organizar a los sindicatos, u oponerse a proyectos de minería o de presas hidroeléctricas, hoy en día ya no es peligroso denunciar la opresión en Guatemala, especialmente dentro de su propia comunidad. Por lo tanto, a través de pantomimas y de textos añadidos para los personajes de Ajitz o Tekum, el sabor dominante del baile de la Conquista se ha vuelto el de una expresión de resistencia. Además, un Ajitz como Don Ernesto es capaz de demostrar que la complacencia es peligrosa, puesto que hay circunstancias que emergen constantemente y que exigen nuevas formas de resistencia por parte de toda la comunidad.

16.3. Amenazas al Costumbrismo

En el texto Franciscano, Tekum resiste a los aspectos políticos de esta embestida, optando por medios militares para preservar la autonomía de su nación, mientras que Ajitz utiliza medios mágico-religiosos gracias a los poderes que su "amigo lucifer" le confiere. Según los términos del autor de este texto, tanto Tekum como Ajitz fracasan. No obstante, el papel que le dio el autor a Ajitz como un sacerdote maya dejó abierta otra posible interpretación y elaboración, más allá de la defensa de la autonomía política.

Durante las presentaciones contemporáneas, Ajitz no ejemplifica la desaparición de las creencias y de las prácticas indígenas mayas como el autor Franciscano parece haber tenido la intención, sino su continuación y continuidad a pesar de la presión a convertirse y a ser asimilados. El hecho de que demostrar la valentía de Ajitz y poner a prueba su fortaleza espiritual se haya vuelto tan importante en Momostenango nos advierte de la existencia de este mensaje subordinado que permanece oculto. Yo sostengo que muchos de los aspectos del papel de Ajitz pueden ser

interpretados de este modo, es decir como una defensa continua del costumbrismo frente al incremento periódico de las presiones para que ésta sea rechazada y para unirse a congregaciones católicas o protestantes. Esta mensaje oculta resulta particularmente evidente en las presentaciones de la Conquista en Momostenango, donde la pérdida del texto combinada con la extensión del uso de la pantomima ha tenido como resultado que Ajitz se convierta en el personaje dominante. No obstante, yo argumento que la expresión de un mensaje oculto de mantener la identidad religiosa maya muy probablemente ha sido parte de las presentaciones de la Conquista K'iche' desde mediados del periodo colonial. Se debe recordar que el baile-drama fue desarrollado a principios del periodo colonial como un "teatro de la conversión", y que lanzaba por lo tanto un ataque contra la religión maya, configurándola como una religión pagana, idolatra y como un culto al diablo. A través de la historia subsecuente del baile, la instrucción del autor de tener un bautismo al final del baile de la Conquista llegó a adoptar el significado opuesto de lo que había sido su intención. En vez de señalar la desaparición de la religión maya, éste llegó a indicar el renacimiento de esta religión y su continuación mediante la adopción de la forma del costumbrismo.

Aunque el texto fue muy probablemente escrito por un fraile Franciscano y representado bajo su autoridad, es igualmente posible que las primeras presentaciones del baile de la Conquista hayan sido en gran parte puestas en escena bajo la supervisión de los "fiscales": hijos de los caciques locales educados en monasterios quienes se hicieron cargo de varias de las tareas de los frailes cuando éstos estaban ausentes, incluyendo de la educación de la doctrina (Early 2006).[8] Es muy posible que en esta fase temprana los bailadores de la Conquista ya hubieran sido bautizados, aunque muchos habrían sido educados por los fiscales en vez de en escuelas de monasterio y por ende ya habrían empezado a amalgamar elementos cristianos a la religión maya para desarrollar el costumbrismo. Aunque se podría decir que el costumbrismo se desarrolló mediante los intentos de los frailes de explicar la doctrina cristiana utilizando conceptos mayas, dejando a menudo que los fiscales mayas se ocuparan de la tarea de explicar la doctrina, la aplicación de la teoría de Scott abre la posibilidad de considerar una perspectiva distinta sobre el origen del costumbrismo.

La explicación de Scott (1990: 116-17) del desarrollo de una subcultura resistente que se expresaría a través de un mensaje subordinado oculto nos advierte sobre la posibilidad de que mientras que el costumbrismo se estaba desarrollando, ésta se ocultó de los frailes y de otras autoridades como una forma de resistencia a la imposición exclusivista del catolicismo. En ese caso, los mayas abrían estado representando un mensaje subordinado público sobre la práctica de un catolicismo según la iglesia, mientras al mismo tiempo continuaban con prácticas del costumbrismo que permanecían oculta de la vigilancia española. Scott (1990: 133-35) señala en particular que una situación de fuerte segregación entre la comunidad dominante y la subordinada, en la cual la comunidad subordinada es capaz de involucrarse en lo que él llama una densa interacción social, fomentará el desarrollo de esta subcultura tan distinta. Scott (1990: 116-17) menciona la subcultura cristiana desarrollada por los esclavos en los Estados Unidos como punto de comparación. Señala que sus demostraciones públicas del cristianismo adoptaron las enseñanzas

[8] En comparación, Roland Baumann (1987: 147) señala que los espectáculos de las fiestas en Tlaxcala en el siglo XVI habrían sido organizadas por las familias nobles (caciques).

de la docilidad y de la sumisión, mientras que "fuera del escenario" éstos desarrollaron un cristianismo que insistía en la liberación y en la redención. En la Guatemala colonial, la diferencia del idioma entre los grupos coloniales dominantes y los grupos mayas subordinados habría facilitado la confidencialidad. Además, Early (2006: 147-77) proporciona evidencia que apunta a que la mayoría de las comunidades mayas habrían tenido muy poco contacto con los frailes, lo cual sugiere que las condiciones eran óptimas para el desarrollo del costumbrismo como una subcultura. Scott (1990: 135) afirma que: "una vez que esto ocurre… la subcultura distinta en sí se vuelve una fuerza poderosa para la unidad social puesto que todas las experiencias subsecuentes son mediadas por una manera común de ver el mundo". Scott agrega que debido a esta segregación, es probable que la subcultura resultante le resulte opaca al grupo dominante (1990: 132). Por lo tanto, aunque esto no se pueda demostrar, la aplicación del análisis de Scott al periodo colonial temprano en Guatemala sugiere que el costumbrismo comenzó a desarrollarse en parte como una subcultura maya bajo la dominación autoritaria española, con un lenguaje y unas prácticas de un poder espiritual, y adoptando además la función política de la resistencia.

En algún punto de la evolución del costumbrismo, los costumbristas han podido practicarla abiertamente sin peligro, y ellos llegaron a considerarse a sí mismos no sólo católicos, sino como los verdaderos católicos y como los únicos "conservadores de la verdadero cristianismo" (La Farge 1947, citado en Early 2006: 260), razón por la cual deben reproducir las piadosas devociones de sus ancestros.[9] No es posible decir con seguridad cuando habría ocurrido este cambio en Guatemala. Esta actitud podría haber aparecido una vez que la congregación y la conversión habían sido en gran parte completadas, y los costumbristas tomaron el control de los bailes de festival como el de la Conquista para sus propios fines. En este contexto, el baile de la Conquista habría cargado con una importancia especial por ser una representación del origen del costumbrismo mediante la conversión de los k'iche' al catolicismo. Esta posibilidad suscitó mi interés gracias a una declaración de Garrett Cook con respecto al baile de la Conquista según la cual los participantes están "contando y recreando las historias que relatan el origen de sus instituciones" (Cook 2000: 118).

La declaración de Cook no era respecto al costumbrismo, sino a su interpretación que consiste más bien en decir que la Conquista sigue un patrón para representar la historia del cosmogénesis. No obstante, en la historia que representa el origen del costumbrismo narrada en 1976 por Vicente de León Abac de Momostenango y publicada con comentarios de Cook en 2001, los personajes del baile de la Conquista figuran de manera prominente, y estos son los únicos personajes de bailes de festival que son nombrados. En esta narración, Tekum, Rey K'iche' y Tzitzimit (es decir Ajitz: ver más adelante) son mencionados frecuentemente como seres sobrenaturales (encantos) en conexión con el festival maya anual del Mam como "portador del año", en el cual son acompañados por los instrumentos apropiados, es decir la chirimía y el tambor (ver también en Cook 2000). También se menciona a Alvarado en algún momento pero su función resulta ambigua. Alvarado trae el pan de

[9] El indígena peruano Felipe Guaman Poma de Ayala planteó un punto similar en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno,* terminada en 1615, aunque su argumento era sobre las políticas coloniales de discriminación y de explotación.

trigo, lo cual es interpretado por Cook (2001: 117, 121) como una referencia a la eucaristía. Sin embargo, Alvarado también es llamado un enemigo y no es bienvenido a la fiesta, quizás porque en este contexto histórico de mediados del siglo XX, Alvarado y la eucaristía eran asociados con la Acción Católica. Por lo tanto esta historia de la fundación del costumbrismo en la cual se incluyen algunas de las figuras principales del baile de la Conquista, provee una fuerte evidencia comparativa del hecho de que en los años setentas el baile de la Conquista estaba estrechamente conectado con el origen y la renovación anual del costumbrismo. Esta misma conexión se ve expresada en la entrada al recinto del altar costumbrista en la cima del santuario de Paclom en Momostenango, el cual contiene bustos que representan a Tekum.

Busto de Tekum en una de las dos entradas al recinto ceremonial Paclom. Momostenango, 2009.

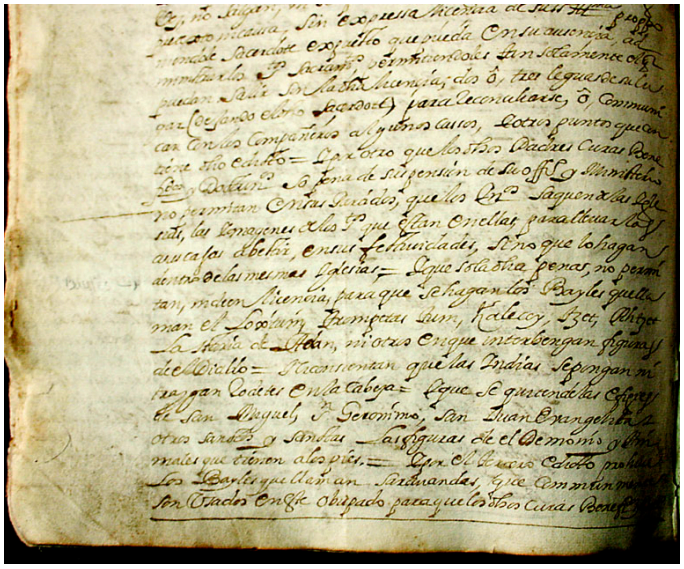
Puede que el autor original del baile de la Conquista esperara que la representación de la historia de la conquista y de la conversión de los K'iche' funcionara como la representación de una historia bíblica en una celebración peninsular del Corpus Christi, es decir como un método para recordar un evento del pasado que ayuda a explicar el presente. No obstante, en Mesoamérica los rituales parecen haber estado pensados para hacer regresar a una comunidad al tiempo primordial con el fin de recrear el evento ancestral que estableció y ordenó las condiciones para el presente. Aplicando el argumento de Cook, mediante la representación del baile de la Conquista lo costumbristas están recreando la historia que explica el origen del costumbrismo.[10] Puesto que todos los bailes que han sido analizados son bailes costumbristas, el baile de la Conquista vuelve a narrar la historia de su origen también, y el de la fiesta patronal misma.

Cook (2001: 118) argumenta que algunos aspectos de la historia representan una defensa y legitimación del costumbrismo en una época (los años 1970) durante la cual las fuerzas contra el costumbrismo en esa comunidad se estaban intensificando. En efecto, Barbara Tedlock (1986:137) señaló que en los años setentas Vicente de León Abac, autor de la narración de Cook, era un activista que apoyaba el costumbrismo frente a las presiones asimilacionistas de la Acción Católica y de sectas protestantes. Yo sugiero que la historia del origen documentada por Cook incorpora figuras principales del baile de la Conquista porque en los setentas, y posiblemente también durante las dos décadas anteriores, el baile cumplió igualmente el papel de defender el costumbrismo frente a las presiones católicas y protestantes para la conversión y la asimilación. Sin embargo, yo argumento además que el baile de la Conquista adoptó este papel a finales del siglo

[10] Nótese que al considerar la representación del baile de la Conquista como la recreación de un acontecimiento antiguo durante el cual los ancestro aceptaron el cristianismo, cada presentación se vuelve también una "imagen" de ese acontecimiento y por consiguiente, utilizando una terminología modificada de Gell, el "ser distribuido" de ese acontecimiento. De este modo, cualquier tipo de recreación ritual de este acontecimiento colapsa el pasado y el presente para crear un tiempo ritual.

XVIII en respuesta a las fuerzas de asimilación intensificadas por la secularización de los sacerdotes católicos en las comunidades mayas.

Puesto que este punto sobre el origen del costumbrismo no es articulado abiertamente, éste podría proporcionarnos una idea del mensaje oculto subordinado, el cual no sólo pretende celebrar el costumbrismo, sino también mantener esta religión frente a las nuevas presiones para su abandono que surgieron a finales del siglo XVIII. Por lo tanto, la alusión al bautizo en la escena final de la Conquista tendría dos significados: uno sería el mensaje subordinado público de conformidad que los católicos posiblemente entenderían como una sumisión al catolicismo; y el otro sería un mensaje subordinado oculto que los mayas habrían pensado como una celebración y defensa de su religión. Como es típico con los dobles sentidos, el mensaje subordinado oculto que resulta potencialmente amenazador podría negarse fácilmente si este llegara a ser detectado por el grupo políticamente y económicamente dominante. Con este doble sentido en mente, nos es posible mirar más de cerca las fuerzas de conversión y asimilación que se formaron contra el costumbrismo a finales del siglo XVIII.


Detalle de la entrada de la visita de 1684 en el libro de bautizos de San Cristóbal Totonicapán.

Los intentos de regular o incluso de abandonar el costumbrismo resultan evidentes a finales del siglo XVII, pero éstos se ven fuertemente incrementados a finales del siglo XVIII. Algunos ejemplos anteriores incluyen el archivo de la visita de 1684, probablemente producido por el arzobispo Andrés de las Navas en San Cristóbal Totonicapán, en el cual se exige que se quiten los íconos de la iglesia si éstos muestran animales o demonios a los pies del santo (ver también Van Oss 1986: 149-50). De manera similar, el arzobispo de las Navas enumera varios bailes que deberían ser prohibidos, incluyendo la Historia de Adán puesto que el diablo aparece en éstos. Navas prohíbe también que los íconos sean llevados a las casas (incluyendo a las cofradías) para sus ceremonias, e insiste que estas sean llevadas a cabo en la iglesia, prohibiendo los eventos ceremoniales conocidas como las Zarabandas en casas privadas o en las cofradías. Estas mismas quejas fueron renovadas más vigorosamente a finales del siglo XVIII. En el registro del extenso recorrido de su visita entre 1768 y 1770, el arzobispo Pedro Cortés y Larraz se queja de que las imágenes y otros equipamientos de la iglesia sean tomados para los rituales en las casas de las cofradías e incluso en cuevas (1958: I: 110, 120; II: 16). Al parecer el arzobispo no encuentra ningún valor espiritual en las ceremonias privadas costumbristas de las cofradías, puesto que las clasifica como Zarabandas y como una excusa para la práctica del libertinaje y la ebriedad que desperdicia el dinero e incita a la inmoralidad y a la holgazanería (1958: II: 16, 62-63, 251). Por consiguiente, insiste en que las ceremonias de la cofradía sean llevadas a cabo en la iglesia bajo la supervisión de un sacerdote.

Aunque Warman (1972: 122-23) menciona un evento en México en 1762 en el cual un sacerdote secular intentó prohibir todos los bailes de festival, el sacerdocio en Guatemala parece haber sido más tolerante con respecto a tales bailes públicos. La política oficial consistía en excluir los bailes de festival del interior de la iglesia, y Cortés y Larraz (1958: I, 133) señaló que uno de los sacerdotes había logrado desplazarlos al cementerio. Esta distinción entre la orden de que las ceremonias de las cofradías que involucraban íconos debían llevarse a cabo en la iglesia, y que los bailes de festival tenían prohibido usar este mismo espacio, demuestra claramente los ámbitos sobre los cuales el establecimiento católico deseaba extender su control y los ámbitos en los que no vio la necesidad de hacerlo. Por ejemplo, Cortés y Larraz (1958: I: 133) menciona específicamente Los Moros y Cristianos como el tipo de baile que debe ser excluido del interior de la iglesia puesto que semejantes bailes muestran una falta de respeto hacia la iglesia. Es importante recordar que el género de los Moros y Cristianos comparte con el baile de la Conquista la agenda del periodo colonial temprano de la conversión al cristianismo que concluye con el sacramento del bautismo. Una vez que la conversión se generalizó en la mayor parte de Guatemala, esta agenda ya no era necesaria, y los comentarios de Cortés y Larraz muestra que este y otros bailes ya no estaban siendo patrocinados oficialmente por la iglesia. Por lo tanto, cuando Cortés y Larraz visitó San Miguel Totonicapán para el Corpus Christi, éste participó en la ceremonia católica pero evitó los bailes con máscaras y únicamente comentó que podía escuchar a los bailadores aullando (es decir la declamación de los textos) una vez que se retiró a su habitación (1958: II: 102).[11]

El periodo de finales del siglo XVIII que comprende la visita de Cortés y Larraz fue un momento decisivo para las comunidades mayas. Cada vez más a partir de los años 1750 la comunidad ladina, que anteriormente era pequeña en los municipios mayas incrementó fuertemente, de modo que lograron tomar el control del gobierno del municipio, de sus recursos y de su comercio a larga distancia. Durante esta transformación social, en 1747 el gobierno imperial cambió al requerimiento de que el tributo se pagara en monedas en vez de en forma de productos. McCreery (1984: 35) señala que la combinación de este tributo, de los cobros y las cuotas de la iglesia, así como del "repartimiento de efectos" extrajo la mayor parte de la riqueza en efectivo de la población indígena.

Lo más importante para este argumento es el hecho de que este corresponde al periodo de secularización, cuyo empuje principal comenzó en 1754 y continuó a lo largo de los años 1770. La corona española había iniciado intentos de secularizar el sacerdocio en las comunidades indígenas a finales del siglo XVI, pero su iniciativa se vio frustrada por la defensa de los misionarios por las comunidades indígenas. Tal y como Aracil Varón (1999: 555) explica, los misionarios no sólo aprendieron a predicar en el idioma indígena local sino que también tuvieron tendencia a defender a sus rebaños de la explotación por parte de las autoridades, oponiéndose especialmente al tributo excesivo. Para los misioneros, esta defensa ayudaba también a mantener su propia posición en estas comunidades. A causa de este mismo propósito, a éstos también les preocupaba mantener una separación entre las comunidades indígenas y no indígenas, especialmente a los Franciscanos

[11] El texto dice: ""…no faltó danza de máscaras, pero no advertí aullidos hasta ya concluida la función y retirado a mi cuarto."

cuyos objetivos milenarios se basaban en semejante separación. Los objetivos de la secularización del sacerdocio consistían en oponerse a los fines de los misionarios y en la asimilación de la población indígena como un medio para ganar que la iglesia católica y el gobierno colonial ganaran más control sobre las comunidades indígenas. Esto promovería la habilidad de ambas instituciones de extraer riquezas de la población indígena. El estado y la iglesia lograron llevar a cabo los objetivos de la secularización y del aumento de la extracción de riquezas a finales del siglo XVIII. La secularización amplió la grieta entre las poblaciones coloniales e indígenas, puesto que los frailes que consideraban que tenían la obligación de servir a la comunidad fueron reemplazados por sacerdotes seculares quienes estuvieron principalmente al servicio de sí mismos, esforzándose continuamente por obtener más riquezas y una posición más alta. A menudo los sacerdotes seculares se apropiaron de las tierras mayas y de la mano de obra para sus plantaciones, mientras delegaban a otros sus obligaciones religiosas (McCreery 1994: 78; Van Oss 1986: 130-50; 172-73). Los sacerdotes seculares menospreciaban a las poblaciones indígenas, considerándolas retrogradas y moralmente corruptas, aliándose en vez con la administración y la milicia ladinas. La reticencia a aprender el idioma local fue apoyada por la corona, la cual abolió la obligación de hacerlo en 1770. El plan era en efecto erradicar las lenguas indígenas mediante el establecimiento de escuelas españolas en cada localidad, aunque este plan fracasó debido a la falta de fondos y la reticencia de los padres indígenas a dejar que sus hijos asistieran (Van Oss 1986: 144). Los sacerdotes seculares denunciaron el costumbrismo como si fuese libertinaje pagano e intentaron restringir sus prácticas. No obstante, Van Oss argumenta que la fuerza de las cofradías venció a estos esfuerzos. En vez, el costumbrismo proporcionó una continuidad religiosa en esta transición a la secularización, tal y como lo haría durante los periodos posteriores de represión del establecimiento católico por el gobierno liberal.

Recuérdese el argumento de Scott sobre el hecho de que la elaboración de un mensaje subordinado oculto en una subcultura de resistencia depende de la segregación entre el grupo dominante y el subordinado. En general, a partir del siglo XVIII la alianza de los sacerdotes con la creciente y cada vez más poderosa población ladina en los municipios mayas, y su oposición a aprender la lengua indígena, habría incrementado esta segregación. No obstante, dentro de esta fisura creciente, nótese que la vigilancia del costumbrismo a través de sus diversas manifestaciones no era homogénea. A juzgar por el registro de la visita de Cortés y Larraz (1768-70), la adivinación, la curación y otras actividades de los sacerdotes mayas habían disminuido como blancos directos de los sacerdotes católicos. Mientras que a finales del siglo XVII la adivinación y la tarea de contar los días del calendario fueron asociadas con la idolatría y la superstición (Ruz 2002-08: I, 49-50), el extenso registro de finales del siglo XVIII del arzobispo Cortés y Larraz pone mucha menos atención a estas prácticas (Cortés y Larraz 1958: I, 68, 83). El arzobispo sí hace mención de un caso en el que 12 individuos fueron acusados de brujería y de tener un pacto con el diablo, pero éste rechaza la acusación por ser el fruto de la malicia de los ladinos y del cura (secular) (Cortés y Larraz 1958: I, 113-15). Quizás el hecho de que la adivinación estuviera ligada a las cofradías y el que no se utilizaran íconos, hizo que ésta representara una amenaza menor. En cambio, las ceremonias de las cofradías atrajeron mucho la atención de los sacerdotes seculares puesto que el trato que se les daba a los íconos durante el ritual era considerado idólatra y porque se consideraba que las ceremonias en sí, llamadas zarabandas de manera despectiva, no eran más que libertinaje y

ebriedad. Al argumento de Van Oss (1986: 140) según el cual la fuerza del sistema de las cofradías habría vencido frente a los intentos de los sacerdotes seculares de erradicar el costumbrismo, podríamos agregar que esta persecución pública podría haber causado que las actividades de las cofradías se volvieran más secretas, lejos de la vigilancia de los sacerdotes y de los castigos del gobierno municipal mayoritariamente ladino. McCreery (1990: 101) también sugiere que la apropiación gradual de los recursos de las cofradías (principalmente tierras agrícolas y ganadería), la cual se desarrolló durante la fase de secularización de la era colonial y se intensificó en el siglo XIX, significó que la iglesia estaba perdiendo interés en la institución de la cofradía. Esto le habría permitido desarrollarse más y volverse más autónoma de maneras que aprovecharon la necesidad de operar a través de las donaciones individuales de los miembros, desarrollando así la organización comunitaria corporativa y cerrada, y la jerarquía cívico-religiosa estudiada por los etnógrafos del siglo XIX y XX. Siguiendo el razonamiento de Scott, estos procesos sugerirían que el costumbrismo se habría consagrado aún más como una subcultura resistente.

Los bailes de festival llegaron entre estos dos polos. Los comentarios de Cortés y Larraz mencionados anteriormente sugieren que los bailes no eran considerados como una amenaza mientras éstos se presentaran fuera de la iglesia, y no se argumenta que las máscaras contribuyan a la idolatría. Esto sugeriría que al permanecer fuera de la vigilancia represiva, los bailes de festival tuvieron más libertad de desarrollarse en público en vez de en secreto y por lo tanto contribuyeron de manera distinta al fortalecimiento de la subcultura resistente del Costumbrismo. A diferencia de los rituales de la cofradía, estos bailes mantendrían la capacidad de ocultar un mensaje de resistencia que la población maya entendía bien, detrás de la fachada de la sumisión consumida con aprecio por el grupo dominante no indígena. Además, como se mencionó anteriormente, todos los bailes tradicionales presentados en los festivales del santo patrón son articulaciones del costumbrismo y en muchas comunidades éstos están estrechamente ligados al sistema de las cofradías, representando su aspecto mejor conocido. Como la historia de la fundación del costumbrismo, el Baile de la Conquista posiblemente habría adquirido un papel prominente no sólo en su continuación sino también en su defensa. El grupo dominante habría interpretado la simple representación del baile como un mensaje público de sumisión con la colonización y la conversión, y la comunidad maya subordinada como un mensaje oculto de resistencia en defensa del costumbrismo.

Como se explicó anteriormente, este mismo punto puede ser planteado con respecto al periodo a partir de mediados del siglo XX durante el cual el costumbrismo fue atacada una vez más, esta vez por la Acción Católica y más recientemente por el protestantismo evangélico y el mormonismo. Estas nuevas presiones tienen mucho en común con la política y la agenda a las cuales habría adherido el autor Franciscano de la Conquista. Tal y como los frailes del periodo colonial temprano, estos fundamentalistas católicos y protestantes consideran que el costumbrismo es una religión pagana e idolatra, entonces éstos buscan convertir a suficientes partidarios para que el costumbrismo desaparezca mediante el desgaste en vez de la reforma, como lo habrían deseado los sacerdotes seculares del siglo XVIII. Para muchos miembros de estas sectas en competencia, la conversión es considerada como una paso hacia la asimilación. Al reflexionar sobre la relación actual del baile de la Conquista, Cook y Offit (2013: 22) escriben que el baile "potencialmente

todavía provee un acta constitutiva para la identidad y la resistencia k'iche', y para la supervivencia de la religión k'iche'". Yo cambiaría ligeramente la gramática de esta frase para indicar que la categoría de la resistencia también aplica a la supervivencia del costumbrismo, puesto que su supervivencia depende de la resistencia frente a las presiones a que se conviertan y a que sean asimilados.

A mediados del siglo XX habían tantos mayas que se habían convertido al catolicismo, especialmente gracias a los esfuerzos de la acción católica o de los protestantes evangelistas, los cuales alcanzaron un punto culminante durante la guerra civil, que la defensa del costumbrismo ya no puede ser caracterizada simplemente como una resistencia por parte de los mayas a la dominación ladina. No obstante, puesto que las presiones a convertirse provienen de religiones asociadas a la sociedad ladina y dominadas por ésta misma, la conversión tiene aspectos *asimilacionistas*, la amenaza no se dirige únicamente al costumbrismo sino también a la identidad maya. Por ende, los tres términos de Offit y Cook—identidad, resistencia y supervivencia—están todos relacionados con la defensa del costumbrismo. Como señala Diana Taylor (1991: 91), la identidad representa un recurso político importante para la acción comunitaria. Hasta hace poco la identidad maya en Guatemala se centraba alrededor de la afiliación a un municipio en específico, como Momostenango o Joyabaj, pero hoy en día el centro de la conservación y de la transmisión es a menudo una identidad maya más generalizada. Muchas veces los mayas han sido víctimas de poderosas fuerzas de asimilación, especialmente durante los tiempos de la conquista, en el periodo de las dictaduras liberales y bajo la globalización y el neoliberalismo actuales, incluyendo a su brazo religioso evangélico, pero estas fuerzas también se han encontrado siempre con una fuerte resistencia por parte de los mayas. La identidad maya es reproducida continuamente, aunque esto represente una lucha. Como ha dicho Krystal (2001: 370) con respecto al Baile de la Conquista, el personaje de Ajitz "habla de la importancia de la conservación de la creencia y la práctica en la supervivencia de la cultura maya". Krystal constata en particular que existen conexiones significativas entre la religión maya prehispánica y el personaje de Ajitz. Esto incluye el hacha, que es el atributo principal de las deidades de la tormenta como Tojil (k'iche'), y el "muñeco" que posiblemente alguna vez representó a un ídolo de Tojil.[12]

Nestor García Canclini (1995: 109) caracteriza brevemente la importante función de la dramatización de los eventos fundacionales, escribiendo que "Para que las tradiciones sirvan hoy de legitimación a quienes las construyeron o las apropiaron, es necesario ponerlas en escena". Canclini señala que el hecho de que el centro dramático necesario se enfoque en aquellos que se consideran como los héroes y en sus papeles en el evento fundacional legitima a estos fundadores como una fuente de autoridad fundamental. Sus actos deben ser reproducidos de manera dramática para mantener el orden establecido por ellos. La puesta en escena de la historia de este modo refuerza también la identidad compartida de la comunidad cuyo origen se remonta al evento que esta siendo

[12] Aunque la asociaciones generales con las creencias y las prácticas indígenas se han mantenido, la relación del muñeco con Tojil en especifico parece haber caducado. En vez, en Momostenango, donde las relaciones con el Baile de la Conquista han sido reinterpretadas como relaciones de familia, el muñeco representa al hijo de Ajitz.

representado. La cohesión que resulta de esto permite que la autoridad de los fundadores sea movilizada como una fuerza política (García Canclini 1995: 110-112).

La preocupación de García Canclini en este pasaje gira alrededor de la dramatización de una autoridad a la cual se debe resistir. Por ende, Canclini escribe que "en los regímenes conservadores, cuya política cultural suele reducirse a la administración del patrimonio preexistente y a la reiteración de las interpretaciones establecidas, las ceremonias son acontecimientos que, a fin de cuentas, sólo celebran la redundancia" (García Canclini 1995: 111). No obstante, la historia del baile de la Conquista, según la reconstrucción tentativa que aquí se hace, complica esta interpretación considerando que el baile fue escrito por un fraile franciscano como parte del teatro de la conversión pero que continuó en manos de costumbristas mayas con otros propósitos. Si utilizamos el modelo establecido por García Canclini, podríamos sugerir que de acuerdo con el punto de vista original del autor, lo héroes que tenían que ser conmemorados por sus actos fundacionales eran Alvarado y Rey K'iche', cuyas acciones combinadas llevaron a la incorporación de la nación k'iche' en el imperio español y la iglesia católica. Pero cuando los mayas tomaron el control del baile de la Conquista y lo mantuvo como parte de sus tradiciones ancestrales, el conservatismo y la redundancia pudieron adoptar roles de resistencia contra la autoridad exterior y las fuerzas de la asimilación. Al llegar el periodo de la secularización a finales del siglo XVIII, el logro de la incorporación al imperio y el de la aceptación del cristianismo se habían separado. Este cambio le permitió a Tekum ser celebrado por haber defendido a su nación contra la invasión y la opresión, al mismo tiempo que Rey K'iche' podía ser celebrado por haber adoptado el cristianismo, fundando así el costumbrismo. Más recientemente, posiblemente en el siglo XX, y particularmente en las comunidades k'iche' del oeste como San Cristóbal Totonicapán y Momostenango, Ajitz ha asumido el papel de determinar el contenido sincrético del costumbrismo y el de defender heroicamente su supervivencia frente a las presiones *asimilacionistas*.

Las amenazas al costumbrismo en Momostenango y en otros partes han sido continuas desde los años 1940, aunque éstas han pasado por dos fases. En los años 1940 la caída de las casi-dictaduras liberales que habían gobernado Guatemala desde 1871 desembocó en la "década de la primavera" progresista (1944-54). En esta época se desarrolló además el movimiento de la Acción Católica, un enfoque militante y en cierto modo fundamentalista del catolicismo, que reclutó sacerdotes para lanzar un ataque directo contra el costumbrismo y particularmente contra la filiación y las actividades de la cofradía. Cook y Offit (2013: 52) reportan que para mediados de los años setentas alrededor de la mitad de la población maya del municipio de Momostenango había sido convertida a la Acción Católica. Un ejemplo gráfico de la militancia católica en este periodo es el ataque del sacerdote de Sololá contra Rilaj Mam en Santiago Atitlán en 1950. Después de un intento infructuoso de dispararle al Mam durante la semana santa, el sacerdote regresó seis semanas después, decapitó a Rilaj Mam con un machete y confiscó dos de sus máscaras antiguas (Christenson 2001: 62). En Momostenango, el sacerdote insistió que la cofradía Santiago debía entregarle a la iglesia cualquier donación costumbrista que se le hiciera al santo (Cook y Offit 2013: 52).

Una excepción temporal a esta actividad anti-costumbrista en Santiago Atitlán fue el Padre Stanley Francis Rother, enviado ahí por una diócesis de Oklahoma para convertirse en un sacerdote residente en 1968. Rother trató de establecer puentes entre los católicos y los costumbristas, asistiendo incluso a ceremonias de las cofradías. Tal y como relata Christenson (2001), después del terrible daño infligido al viejo retablo de la iglesia por los terremotos, el padre Rother contrató a los hermanos Chávez[13] para restaurarlo y agregarle grabados adicionales, alentándolos a que crearan relaciones paralelas entre el costumbrismo y el catolicismo, sugiriendo él mismo algunos paralelismos. Como parte de los ataques al costumbrismo, bajo el gobierno militar represivo de Guatemala, el Padre Rother fue asesinado en 1981 y los hermanos Chávez torturados por haber promovido la cultura indígena maya. El análisis de Christenson de la re-instalación del retablo demuestra su importancia visual, religiosa y política, de modo que resultó desolador enterarse de que en diciembre del 2012, el sacerdote actual planeó retirar los grabados de los hermanos Chávez de la pieza del retablo. Este sacerdote ha lanzado otros ataques al costumbrismo. Cuando asistí a la semana santa de Santiago Atitlán en 2007, la porción del drama que recreaba la última cena con niños pequeños fue cancelada. Me dijeron que la cancelación se debió a que el sacerdote se negó a oficiar en esta ceremonia adoptando el papel de Jesucristo, según el costumbrismo.[14]

Para finales de los años setentas, la presión ejercida por los sacerdotes en conjunto con la Acción Católica estaba siendo sustituida por una presión por parte de una comunidad creciente de convertidos, resultante del proselitismo de la iglesia evangélica norte americana, pentecostal y mormona. El antagonismo entre los costumbristas y los protestantes evangélicos fue considerado como la razón de una crisis que casi resultó en la cancelación de la feria de Momostenango en 2009. Cuando el gobierno guatemalteco empezó a preocuparse por la epidemia de la llamada gripe porcina (el virus H1N1), éste cerró las escuelas y ordenó que se cancelaran las ferias. El alcalde y el consejo de Momostenango, mayoritariamente evangélicos, rápidamente hicieron pasar un acto que canceló la feria. No obstante, la epidemia rápidamente se mostró mucho menos seria de lo esperado, de modo que las escuelas reabrieron y los municipios rehabilitaron sus fiestas patronales; todos, a excepción de Momostenango. El alcalde y el consejo estaban firmes en que la feria no debía ser llevada a cabo y durante unas reuniones con los representantes costumbristas de las cofradías y de los grupos de baile, así como con los vendedores del mercado, se hizo venir a un doctor del gobierno con el fin de que éste exagerara el riesgo para apoyarlos. No obstante, el rumor que circula ampliamente es que se trataba de una cuestión tanto religiosa como económica. La comunidad evangélica estaba en contra de la feria por sus aspectos "paganos" y porque su economía basada en pequeños vendedores competía con las empresas comerciales evangélicas de mayor tamaño. Yo terminé estando involucrado en el conflicto porque Ernesto Ixcayauh, que en ese año era co-autor del grupo de la Conquista, me pidió que jugara el papel de "observador externo" durante las reuniones con el gobernador del departamento de Totonicapán (dentro del cual se sitúa Momostenango) y el alcalde de Momostenango, además de con el procurador de derechos humanos. Mientras la presión para la rehabilitación de la feria fue creciendo, los representantes de derechos humanos elaboraron un acuerdo para salvarles la cara al alcalde y al consejo: la feria fue

[13] Diego Chávez Petzey y Nicolás Chávez Sojuel.

[14] Andrew Weeks, comunicación personal, 2007.

suspendida “oficialmente” pero las actividades usuales podían por consiguiente ser llevadas a cabo “extraoficialmente”.

16.4. Pantomimas en defensa del costumbrismo

He examinado juntos los dos episodios de ataques al costumbrismo por parte de otras sectas religiosas, en el siglo XVIII y en el siglo XX, porque existe poca evidencia para diferenciar las pantomimas pensadas para defender el costumbrismo que se habrían desarrollado en respuesta a cada uno de estos periodos de gran amenaza. A pesar de la falta de evidencia para sustentarlo, para fines de esta discusión podemos plantear la hipótesis que las pantomimas más generalizadas, tales como la divertida escena en la que se afilan y se enderezan las espadas de los embajadores, habrían entrado en el repertorio antes que las escenas más localizadas como la del rescate, que únicamente he visto en Momostenango. Por ende, al analizar las pantomimas más estrechamente conectadas con la defensa del costumbrismo, me focalizaré primeramente en los ejemplos generalizados que quizás se hayan desarrollado a finales del siglo XVIII, para después pasar a ejemplos más localizados que podrían no haber sido introducidas hasta mediados del siglo XX.

Adivinación. San Cristóbal, 2009.

El elemento más generalizado y ciertamente más universal de las pantomimas de Ajitz que conciernen al costumbrismo es la escena de adivinación de la Parte II, la cual en algunas comunidades (por ejemplo Nebaj y Sololá) también conforma una transición entre la primera y la segunda parte. Aunque Ajitz anuncia en la Parte I que consultará a los dioses, no hay nada en el texto que indique que éste realizará algún tipo de adivinación. Esta pantomima ha sido añadida a su papel como centinela de Tekum, mientras se encuentra posicionado fuera del palacio o talvez incluso en la entrada a Quetzaltenango. Puesto que los sacerdotes seculares introducidos en las comunidades mayas a finales del siglo XVIII paracen no haber hecho de la adivinación un blanco de su represión religiosa, la pantomima de la adivinación habría vuelto un tema útil para un mensaje oculto. Mientras que los sacerdotes la habrían considerado como una representación inofensiva de una religión antigua sustituida por el cristianismo, de acuerdo con la intención original del autor, los intérpretes y el público maya habrían reconocido la pantomima de la adivinación de Ajitz como una defensa de la continuidad del costumbrismo, desafiando de este modo la autoridad de la iglesia.

El hecho de que la adivinación sigue siendo particularmente importante para la vida actual en Momostenango es ampliamente demostrado por el estudio exhaustivo de Barbara Tedlock (1992) sobre los procesos y fundamentos de la adivinación. Algunos de estos elementos se ven reproducidos más o menos de manera fiel en la escena de adivinación del baile de la Conquista. Por ejemplo, el que el adivinador y el cliente deban sentarse en lados opuestos de la mesa es un aspecto reproducido en el baile al posicionar a Ajitz del lado opuesto a Chiquito o al Lacandón.

Además, la explicación de Tedlock (1992: 140) sobre el hecho de que el adivinador o la adivinadora se orientan hacia las cuatro direcciones, de modo que su cuerpo se vuelva un microcosmos, podría ponerse relación con la insistencia (en Momostenango) en que la mesa de adivinación sea colocada en el centro exacto de la pista de baile. El proceso principal de adivinación que consiste en tomar un puñado de semillas de adivinación y de dividirlas en montones de cuatro para después utilizar esos montones para contar los días, es representado a través de pantomima en Joyabaj, aunque realizado de manera más precisa en San Cristóbal Totonicapán donde, significativamente, Ajitz (Francisco Rodolfo Hernández) es también un *chuchkajaw.* En Momostenango, el Ajitz se limita por lo general la pantomima de la adivinación a sacar un montón de semillas y masajearlas con un movimiento circular con la palma de su mano. De acuerdo con Tedlock (1992: 158), este gesto representa una acción preliminar basada en el uso en Momostenango tanto de semillas como de cristales de roca, las cuales deben ser revueltas por el adivinador antes de tomar un puñado para hacer los montones que representen los días.

Ajitz muestra donde está saltando el sangre en su pierna. Momostenango, 2009.

Después de esta acción de mezclar las semillas de adivinación, los Ajitz de Momostenango y Joyabaj por lo general extienden una de sus piernas y la señalan. El análisis de Tedlock sobre la adivinación en Momostenango clarifica este gesto también (1992: 133-47). Como parte del proceso de adivinación, o incluso fuera de éste, un adivinador podrá sentir su sangre saltando en alguna parte de su cuerpo. Esta sensación está inspirada de los rayos de nube a nube, los cuales utilizan la sangre para hablarle al adivinador y revelarle alguna información importante a él o ella mediante el lugar en el cual la sensación de la sangre saltando se presenta. El adivinador interpreta la información en función de si la sensación se presenta en el lado izquierdo o derecho del cuerpo, en la parte del frente o la de atrás, dentro o fuera de los miembros, en áreas carnudas o huesudas, y otros criterios. Por ejemplo, Ajitz señala entonces su pierna para indicar que ahí es donde su sangre está saltando. En Momostenango el significado de esto queda claro cuando Ajitz extiende su pierna hacia el lado, del lado más cercano a la fila de españoles y después de señalar su pierna, se dirige con gestos hacia los españoles.

Al incluir estos toques realistas, los miembros del público costumbrista y otros bailadores se sienten identificados con la pantomima de la adivinación de Ajitz como una experiencia en la cual muchos de ellos han estado involucrados, ya sea como adivinadores o como sus clientes. Mediante esta identificación con la acción del drama el público no sólo puede identificar el pasado representado por el drama con su presente, sino también celebrar la fuerza y la importancia continua de este procedimiento ceremonial en vez de su desaparición inminente como el autor podría haber esperado. La escena de la adivinación ejemplifica por lo tanto el proceso a través del

cual las pantomimas agregadas cambian el significado del baile subvirtiendo así las intenciones del autor.

A la conexión que la adivinación crea entre los mayas del pasado y los del presente se suma otro vínculo entre la presencia humana y la sobrenatural. En Momostenango en particular, Ajitz es identificado con un ser sobrenatural conocido como K'oxol. Los análisis de K'oxol de Tedlock (1983; 1986; 1992) y de muchos otros sugieren que el término ha llegado a ser asociado con dos contextos diferentes. Por un lado, K'oxol puede ser un *Mam* y por ende una deidad de la tierra que es el guardián de los animales. Dentro de este contexto vemos aparecer un K'oxol Blanco (*Zaqi K'oxol*) en el Popol Vuh y un K'oxol Rojo (*K'ak'i K'oxol*) que figura una historia de los orígenes publicada por Tedlock (1986: 133-35; 1992: 147). De igual manera, se ha reportado que hay sacerdotes que entran en la cueva-túnel de Q'umarcaaj para encontrarse con K'oxol y su corral de pequeños animales de piedra (Tedlock 1986: 134).

El otro contexto consiste en la asociación de K'oxol con los relámpagos, el cual es respaldado por la interpretación del nombre de K'oxol por Dennis Tedlock (1985: 368) como "aquel que solta chispas", el cual se refiere al método de golpear piedras unas contra otras para producir chispas y comenzar así una fogata.[15] Barbara Tedlock (1985: 134-35) reporta que K'oxol le da al adivinador la habilidad de predecir el futuro y de conocer porciones perdidas del pasado al golpear el cuerpo del adivinador con su hacha de piedra. Esta acción despierta la sangre del adivinador para que el rayo de nube a nube pueda comunicar con él mediante los saltos que da su sangre. El adivinador también puede recibir la vara de K'oxol, es decir la bolsa que contiene su material de adivinación. Las conexiones entre el hacha de piedra de K'oxol y los relámpagos derivan de creencias antiguas en el área maya y en Mesoamérica, en donde el hacha de piedra es la herramienta de las deidades de la tormenta utilizada para crear relámpagos, y se cree que varios tipos de cuchillas con mango han sido creadas por relámpagos (Staller y Stross 2013: 173-75). Los mayas diferencian varios tipos de relámpagos, que distinguen en función de su color. El relámpago rojo es el más poderoso de éstos, y fue el relámpago rojo el que finalmente logro partir una montaña para liberar al maíz durante la última creación (Staller y Stross 2013: 187). Finalmente, Tedlock (1992: 147-48) y Cook (1986) identifican a K'oxol como un enano vestido de rojo. Su baja estatura también está asociada con el relámpago, puesto que como lo demuestran Staller y Stross (2013:144), en Mesoamérica por lo general se considera que los relámpagos y la lluvia son producidos por seres que son enanos o que tienen asistentes que son enanos.

De estas dos variantes de K'oxol, únicamente la segunda, es decir el que crea los relámpagos, puede asociarse con Ajitz en el Baile de la Conquista. Al igual que K'oxol, Ajitz viste de rojo y lleva consigo un hacha. Puede que su máscara roja también tenga hachas grabadas sobre la frente. La adivinación de Ajitz se inspira claramente de K'oxol porque éste demuestra que siente su sangre saltando en su pierna. En este contexto es posible que parte de la inspiración para la invención maya de Ajitz Chiquito es el hecho de que éste cumple con el papel del asistente enano de una de

[15] Thomas Hart (2008: 244) señala que los k'iche' ya no pueden recobrar el significado de K'oxol, el cual reconocen únicamente como un nombre propio.

las deidades del relámpago-tormenta. No puede ser coincidencia que la región k'iche' del oeste, incluyendo los municipios de Quetzaltenango, San Cristóbal Totonicapán y Momostenango, donde la creencia en el K'oxol Rojo es la más fuerte y donde se le ve regularmente durante la noche en lugares aislados, es precisamente el área en la cual el papel de Ajitz en el baile de la Conquista se ha expandido al punto que ha adquirido la misma importancia que Tekum o recibe incluso un énfasis superior al de éste personaje.

Lo más común es que la conexión entre el personaje de Ajitz y el ser sobrenatural K'oxol se expresa a través de la referencia mutua al término *Tzitzimitl*. *Tzitzimitl* (en plural: Tzitzimime) es un término nahuatl que en el tiempo de los aztecas se refería a seres sobrenaturales femeninos que se acompañaban de abundantes imágenes de muerte. Estos seres sobrenaturales están asociados con varias diosas de la muerte y algunas veces también con mujeres que murieron durante el parto. Tal y como lo demuestra Klein (2000: 3-4), el clero español reinterpretó a las *Tzitzimime* de acuerdo a los conceptos cristianos. Éstos asociaron las imágenes de destrucción y de la muerte con el diablo, por un lado identificando a las Tzitzimime con el ser azteca Mictlantecuhtli (Señor del reino de los muertos), cambiándoles el género a las Tzitzimime además de asociarlas específicamente con Lucifer. En el texto del Baile de la Conquista, se muestra que Ajitz está asociado con el diablo puesto que se refiere a él como su "amigo Lucifer". Por ende, es posible que el término Tzitzimitl haya llegado a ser aplicado a Ajitz debido a su asociación con el diablo, ya sea por los frailes que habían hecho labores de proselitismo en el centro de México, o por personas que hablaban náhuatl en Guatemala, descendientes de la mayoría de los ejércitos españoles invasores. El nombre Ajitz probablemente fue inventado mediante una colaboración entre el autor Franciscano y una familia de caciques con el fin de presentar la actividad sacerdotal maya como obra del diablo. El nombre ha sido traducio como "aquel que hace brujería"; Cook (1986: 143) también lo traduce como "aquel del mal", indicando que Ajitz es un brujo. También es posible que haya sido bajo la influencia del autor Franciscano que el vestuario de Ajitz haya llegado a ser rojo, puesto que este el color asociado con diablo cristiano. En efecto, en el baile guatemalteco de los diablos, los bailadores todavía utilizan máscaras y vestuarios rojos. No obstante, los sacerdotes católicos también visten con túnicas rojas.

Ajitz baila como el K'oxol. Momostenango, 2009.

Yo sugiero por lo tanto que a lo largo de los siglos, Ajitz como Tzitzimitl llegó a ser identificado con el K'oxol Rojo y por último a fisionarse con éste, lo cual tuvo como resultado una interpretación muy diferente y autóctona que se ve expresada a través de su vestuario rojo y de su hacha. El grado de esta fusión resulta evidente en los reportes que dicen que cuando el K'oxol es visto en algún lugar aislado durante la noche, éste va vestido de rojo y bailando con un hacha—tal y como se le ve a Ajitz en el Baile de la Conquista. Al menos algunos costumbristas entienden el proceso histórico de una manera un

tanto distinta. Ernesto Ixcayauh considera que Ajitz fue el verdadero sacerdote que estuvo al servicio de Tekum, el cual se convirtió en un encanto después de los eventos de la conquista narrados en el baile, como también se convierten Tekum y Rey K'iche'.[16]

Aunque en general se considera a K'oxol con gran ambivalencia, el ser en específico que se ha mezclado con Ajitz, Tzitzimitl, y el K'oxol Rojo es visto de manera mucho más positiva. Tal y como señala Cook (2000: 120), puede que Ajitz siga siendo un brujo para los católicos pero éste se ha convertido en un héroe de la cultura costumbrista. Más allá de esto, el proceso de fusión ha transformado a Ajitz en un encanto, un ser sobrenatural sagrado y poderoso, la encarnación visible del K'oxol activada y cuya presencia es posible a través del baile. Ernesto Ixcayauh explica esta relación de manera explicita, diciendo que cuando él baila en la plataforma elevada, se encuentra sobre un volcán, invocando, activando y encarnando al K'oxol.[17] Algunos espectadores consideran a Ajitz como el encanto K'oxol. Yo he visto a miembros más ancianos de la comunidad de Momostenango interactuar con Ajitz sobre la pista de baile de la misma manera que se consideraría apropiado interactuar con el K'oxol al encontrarse con éste en un sitio aislado en el que habita. Estos hombres[18] buscan a Ajitz y le hacen una ofrenda de dinero, muy posiblemente con la esperanza de que el K'oxol les corresponda trayéndoles prosperidad. Don Ernesto también explicó que cuando baila Ajitz, el público lo percibe como si fuera el K'oxol Rojo y que en ocasiones ha habido mujeres que se han sentido encantadas por el K'oxol y se le han insinuado. Le pregunté sobre cómo percibiría el público a un Ajitz inferior quien, a diferencia de Don Ernesto, se dejara dominar completamente por los Españoles. Don Ernesto respondió que el público vería tal ocurrencia como parte de la deficiencia del bailador, y no del encanto.[19]

16.5. Malinterpretaciones del papel de Ajitz en la resistencia religiosa

La noción de que después de los eventos de la Conquista Ajitz se convirtió en un encanto que vive en el bosque y en las colinas, lejos de donde viven los humanos, ha sido deformada en alguna de la literatura reciente. A partir de 1983, en varias ocasiones Barbara Tedlock ha publicado un interpretación que consiste en decir que Ajitz fue al bosque para evitar el bautizo y de este modo conservar la religión nativa de los mayas (Tedlock 1983: 343; 1986:134; 1992: 149-50). Esta interpretación se ha vuelto popular entre lo seguidores de la espiritualidad maya y otro activistas mayas, quienes rechazan el costumbrismo a cause de sus elementos cristianos. Para Tedlock, quien no ha separado los dos complejos de K'oxol como yo lo he hecho, la acciones del K'oxol Blanco en el Popol Vuh proveen un precedente para su interpretación, puesto que éste huyó al bosque cuando el sol saliente transformó a muchos dioses y animales en piedra.

Matthew Krystal (2012: 60, 73) también ha interpretado las acciones de Ajitz como un rechazo del Cristianismo, señalando que Ajitz no aparece en la escena final del bautismo. No obstante, la

[16] Ernesto Ixcayauh Alvarado, comunicación personal, 2011.
[17] Ernesto Ixcayauh Alvarado, comunicación personal, 2010.
[18] Únicamente he visto a hombres haciendo esto.
[19] Ernesto Ixcayauh Alvarado, comunicación personal, 2011.

Ajitz en la fila de bailadores en el baile de clausura en Cunén, Joyabaj, Momostenango y Nebaj.

ausencia de Ajitz en realidad se limita a San Cristóbal. En todos los otros sitios en los que he visto el baile de la Conquista, Ajitz está presente para el bautismo y el baile de clausura. Una explicación para la excepción de San Cristóbal, tal y como se mencionó anteriormente, es que al texto le faltan las ultimas paginas, de modo que los bailadores desconocen los discursos de Ajitz y de Quirijol con los que concluye la obra en otros textos del linaje de Cantel. Puesto que a este texto le falta una parte, y puesto que Ajitz no tiene un solo en esta sección, y como éste no actúa en esta parte de ninguna manera que afecte el curso de la historia, Ajitz toma la oportunidad para retirarse cuando sigue el ataúd de Tekum mientras éste es cargado a la plataforma, que es el escenario para su entierro.

Podemos también examinar textos y presentaciones de la Conquista con el fin de investigar este problema de la conversión de Ajitz o de su negación a convertirse. En los textos antiguos del Baile de la Conquista así como en los del linaje de Tecpán, la religión que Ajitz ha elegido no es un problema puesto que este no habla en la última escena en la cual Rey K'iche' y los caciques optan al unísono por el bautismo. En alrededor de la mitad de los textos, se añadieron dedicaciones a la Virgen María y al santo patrón local en las cuales cada personaje contribuye con un cuarteto. En estos cuartetos Ajitz y Quirijol hablan con el mismo fervor cristiano.

En los textos del linaje de Cantel, al igual que en el grupo Dioses Inmortales, compuesto a finales del siglo XIX y modificado hasta mediados del siglo XX, Ajitz y Quirijol comparten un epílogo en el cual reflexionan sobre la conclusión del drama y se despiden del público. En estos epílogos, el rechazo de Ajitz o la aceptación del cristianismo sí se vuelve un problema y éste explica su decisión. El epílogo básico del linaje de Cantel involucra a Ajitz, quien comenta que toda la población fue bautizada, y Quirijol agrega que uno de ellos se volvió un diablo, así que la gente debería tener cuidado. Aquí se sugiere que Ajitz se habría retirado al bosque, pero no que habría rechazado el cristianismo. El último comentario que advierte sobre el peligro más bien sugiere que Quirijol se refiere a la fusión de Ajitz con el K'oxol Rojo quien, si uno se encuentra con él, puede traer bien o infortunio. En cambio, Rey K'iche' y Tekum también se volvieron encantos pero éstos no son peligrosos puesto que no están asociados al K'oxol, ni tampoco pueden traer beneficios. En el texto de Joyabaj, también del linaje de Cantel, se ha sustituido el discurso de Ajitz por uno distinto, que también aparece en los textos del linaje de Cunén. En esta versión, Ajitz rechaza explícitamente su religión nativa y adopta el cristianismo. Durante la presentación en Joyabaj, Ajitz se muestra reticente a someterse al bautismo, pero una vez que el acto ha sido llevado a cabo, éste se uno alegremente a los demás para los bailes de clausura. Los discursos del epílogo en el linaje de Dioses son más variados. En la versión de Rabinal, Ajitz rechaza el cristianismo explícitamente, diciendo "Yo me voy a retirar con mi amigo Lucifer", pero en la versión de

Ajitz tira al piso su hacha. Momostenango, 2010.

Momostenango esta línea es alterada para decir "Haré tirar mi Lucifer".[20] Durante la presentación en Momostenango, el significado de esta línea se vuelve explicito gracias al gesto que la acompaña, puesto que Ajitz tira al piso su hacha. Considerando el hecho de que el trabajo de campo de Tedlock se centra en Momostenango, resulta sorprendente que ignorara o malinterpretara la intención del final del baile en esta comunidad.

Al considerar el texto y la interpretación juntos, queda claro que las versiones más recientes del linaje de Cantel y de Dioses reconocen la complejidad implicada en el hecho de que el sacerdote de Tekum acepte la nueva religión después de que él, al igual que Tekum, la habían rechazado. El contraste de las versiones del linaje de Dioses de Rabinal y de Momostenango, así como la discordancia entre las palabras y las acciones de Ajitz en Joyabaj demuestran una ambivalencia lógica. No obstante, también se debe señalar que sólo en el texto de Rabinal se rechaza el cristianismo de manera abierta y entre los cinco municipios en los cuales he visto el baile, únicamente en Joyabaj existe una ambivalencia en los gestos de Ajitz.

Sin duda, el punto de vista de Krystal y Tedlock sobre le hecho de que Ajitz representa el modelo de la resistencia a la cristianismo es sincero. En el caso de ambos autores, yo considero que su punto de vista podría haber surgido de sus primero contactos con activistas mayas k'iche'. El argumento de Tedlock de que Ajitz se retira al bosque para preservar la religión se encuentra dentro del contexto de una discusión de una historia sobre el origen de algunas de las instituciones religiosas momostecas que le fue narrada a finales de los años 1970 por Vicente de León Abac (1992:149; 1986:134). Como se mencionó anteriormente, Tedlock describió a León Abac como un activista en pro de las tradiciones mayas incluyendo el costumbrismo, razón por la cual Ajitz (Tzitzimitl) figura fuertemente en la historia relacionada del origen del costumbrismo que León Abac le narró a Cook. En cambio, la fuente de información de Krystal sí tiene sentido en relación a su afirmación sobre el hecho de que Ajitz rechazó el cristianismo. Krystal (2001:156-68) describe el compromiso de la morería Nima K'iche' en Totonicapán en la que fue aprendiz y del morero Chepe (José Yax Talo) con el activismo cultural maya, y señala que esta orientación afectó profundamente las interpretación de sus informantes a menudo esencialistas. Parece ser que para este tipo de activistas, Ajitz se ha vuelto un emblema de la "autenticidad" maya. Se prefieren los elementos religiosos indígenas mayas, mientras que el cristianismo se vuelve el instrumento negativo de la "aculturación". Este punto de vista resuena con el movimiento de la espiritualidad Maya, el cual surgió del activismo cultural maya y el cual busca suprimir todos los elementos cristianos de sus rituales.

Aunque entiendo y aprecio el punto de vista activista de León Abac, de Yax Talo y de otros, resulta incorrecto afirmar esta posición como si ésta fuera fundamental al Baile de la Conquista, o como si fuera de alguna manera la intención del autor original o de los interpretes actuales. En vez, Ajitz y el Baile de la Conquista recrean la historia de la fundación del costumbrismo y por ende de la aceptación del catolicismo en lugar de su rechazo por parte de los participantes costumbristas quienes se definen a sí mismos como católicos. Tal y como Maury Hutcheson (2003: 212) escribe,

[20] El texto de San Andrés Xecul es una versión compuesta: Ajitz declama la versión de Dioses como en Rabinal, rechazando el cristianismo, mientras que Ajitz Chiquito declama la versión de Joyabaj/Cunén, adoptando la nueva religión.

“la reescritura dialógica de los bailes no siempre fue, o incluso principalmente, un esfuerzo para subvertir y socavar lo tropos de la fe cristiana, sino de relacionarse con ésta de manera creativa y de llegar a entender estos nuevos modos de pensamiento”. La resistencia de Ajitz, por consiguiente, reposa sobre su preservación de la religión maya “catolizada” conocida como el costumbrismo, y no sobre su rechazo.

Como personaje pensado para representar a un sacerdocio indígena maya, Ajitz encarna tanto la oportunidad como la obligación de modelar el comportamiento apropiado para un sacerdote. Este comportamiento ha pasado de la perspectiva negativa del autor del periodo colonial temprano a una perspectiva sumamente positiva en el contexto del costumbrismo, de la historia de su origen y de la necesidad de su persistencia. Aunque ninguno de los Ajitz que he visto en Momostenango esta calificado para ser un sacerdote (*chuchkajaw*) en su vida cotidiana, éste es llamado para llevar a cabo esta función para el grupo del Baile de la Conquista además de su papel en el drama. Por ende, Ajitz y Chiquito no se quitan sus máscaras para las procesiones como los demás bailadores. También se espera que Ajitz prenda una vela en la iglesia antes de cada presentación de baile como parte de su responsabilidad de asegurar la seguridad del grupo de baile y de ese modo que el baile sea completado con éxito como una ofrenda al paton Santiago. A continuación, ya sea que suba a la elevada plataforma o que proceda al centro de la pista de baile, Ajitz tendrá que rezar hacia las cuatro direcciones antes de participar en el baile drama. Estas acciones son paralelas a las costumbres realizadas por el chuchkajaw en la cima de la montaña para el grupo de baile antes de que la feria comience. Por consiguiente, el hecho de llevar puesto el vestuario y de presentarse en el baile de festival durante la feria le otorga al interprete de Ajitz los poderes de un sacerdote, los cuales éste utiliza directamente para el beneficio del grupo, aunque indirectamente para el beneficio de la comunidad , en parte mediante su identificación con el K’oxol.

Ajitz reza antes de la representación. Momostenango, 2009

Al mismo tiempo que Ajitz ejerce el papel de sacerdote en el presente para el beneficio de su grupo, éste también revive los eventos de la invasión española, puesto que como parte de su responsabilidad sobre la elevada plataforma consiste en utilizar un cristal de roca para buscar hacia la cuatro direcciones y adivinar la dirección por la cual avanzará el ejercito invasor. Estos gestos no sólo demuestran el mantenimiento de la práctica religiosa indígena del costumbrismo mientras aceptan elementos cristianos, sino que también combinan las acciones históricas de Ajitz con el oficio del *chuchkajaw* en el presente, demostrando de este modo aún más la continuidad de este religión desde sus etapas prehispánicas hasta hoy en día. Durante el periodo de la feria y especialmente durante la duración del baile, Ajitz es simultáneamente el sacerdote del siglo XVI y el del siglo XXI. Yo creo que esta nexo ocurriría incluso donde no se le identificara con el K’oxol, debido a la capacidad de cualquier drama ritual de fusionar el pasado y el presente. No obstante, mi punto aquí

consiste en decir que mediante esta identificación combinada del pasado y el presente, de Ajitz con K'oxol, el interprete de Ajitz se convierte en el arquetipo del sacerdote costumbrista, responsable del origen de esta religión, de su desarrollo y de su perseverancia.

Tal y como se señaló en la narrativa del baile en Momostenango, las plegarias de Ajitz para el grupo de baile incluyen a la vez gestos cristianos introducidos tales como arrodillarse con los manos levantadas y sus palmas juntas, y gestos indígenas mayas tales como la acción de bailar para encarnar y activar al encanto. Además, cada uno de estos gestos es repetido hacia las cuatro direcciones. Ajitz repite ambos gestos de alabanza para volver a santificar su mesa de adivinación. He notado otras maneras a partir de las cuales se yuxtaponen elementos de origen católico y de origen indígena en la práctica costumbrista, como en el caso el calendario de adivinación maya de 260 días y el calendario litúrgico católico, o con el diseño de azúcar situado debajo de la ofrenda de la fogata sobre el monte Kanchavox con vista a San Cristóbal Totonicapán, el cual se compone de tres cruces además de un elemento que representa el día en el calendario maya durante el cual la ofrenda es llevada a cabo. Me he preguntado si los distintos orígenes de estos gestos religiosos y otras prácticas son reconocidos por los costumbristas o si semejante distinción es meramente el fruto de un punto de vista exterior. Aplicando este modelo de la historia compuesta por distintas capas a la sociedad maya Jakaltek, Thompson (2001: 84, 91) argumenta que estos distintos orígenes son reconocidos por los mayas como aspectos de una historia de las relaciones conflictivas entre las personas pertenecientes a los mayas y aquellos que no pertenecen, y que por lo tanto no se puede considerar que el costumbrismo sea sincrética. Uno podría llevar más lejos la aplicación de su modelo de las historias con varias capas y de los símbolos *multivalentes* para sugerir que los gestos duales de Ajitz representan un tipo de coexistencia pacifica de las dos tradiciones religiosas, en vez de un conflicto producto de la tensión entre la dominación y la resistencia que se ven expresadas en otros símbolos y prácticas, como parte de la variedad de mensajes que el Baile de la Conquista es capaz de transmitir. Este enfoque no entra en conflicto con el análisis anterior del costumbrismo como una religión que habría surgido de la adopción de elementos católicos por la religión maya indígena, pero sí es contraria a la manera en la que los costumbristas se identifican a sí mismos como católicos. Las perspectivas ajenas de Thompson y las mías son el resultado de una preocupación por la evolución histórica de la sociedad y de la religión maya desde las invasiones españolas, mientras que para muchos costumbristas la historia se colapsa en una oposición entre una religión impropia antes de la conversión al catolicismo y los seguidores del verdadero camino a partir de ese momento.

16.6. Continuidades con la religión maya prehispánica

La identificación de elementos prehispánicos en el costumbrismo contemporánea es una tarea que vale la pena realizar como un medio para contradecir la perspectiva de la población ladina, también aceptada por muchos mayas, que los mayas "antiguos" tienen poco que ver con los "indios" actuales. Pero esta tarea se ve afectada por el peligro de hacer ecuaciones ahistóricas entre los mayas antiguos y los contemporáneos, borrando a veces más de mil años de historia; un proceso que consiste en negar la evolución cultural que Peter Hervik (1999) ha llamado "el tropo de la

continuidad". En vez de contentarse con encontrar similitudes entre el pasado lejano y el presente, es necesario trazar los desarrollos históricos.

Máscaras de Tekum, Tzunun y Ajitz. San Cristóbal.

Por ejemplo, Matthew Krystal (2001) ha argumentado que el baile de la Conquista sirve como un repositorio de conocimiento religioso prehispánico. Entre la evidencia convoca para sostener su teoría, Krystal cita el uso de imágenes religiosas prehispánicas en las máscaras del baile de la Conquista—específicamente el quetzal de Tekum, el colibrí de Tzunun y el hacha de Ajitz. No obstante, el sugerir que estos elementos de diseño contemporáneos representan una continuidad desde los tiempos prehispánicos resulta problemático cuando las historias de su uso en el baile de la Conquista no pueden ser demostradas. Más bien, la poca información histórica que tenemos sobre el baile y las máscaras de estos tres personajes podría argumentar en contra de la interpretación de Krystal.

Para empezar, la representación de un quetzal sobre la máscara de Tekum y sobre su tocado no puede ser documentada antes que 1900. Tal y como se mencionó en un análisis anterior, las descripciones del duelo de Tekum con Alvarado en los tres títulos especifican que el nawal de Tekum tenia la forma ya sea de un águila o simplemente de un ave. Fue Fuentes y Guzmán quien a finales del siglo XVII introdujo la posibilidad de que el nawal era un quetzal en vez de un águila y los cronistas posteriores también permanecieron indecisos con respecto a esto. Antes de 1887-1888, no existe documentación alguna de una conexión forjada entre Tekum y el quetzal.

Otras imágenes de la máscaras citadas por Krystal surgen de historias diferentes. El colibrí de Tzunun corresponde al significado de su nombre en k'iche'. Los rayos que rodean su máscara resuenan con las asociaciones solares del colibrí en la épocas prehispánicas, especialmente por parte de las poblaciones de lengua Nahuatl como los Tlaxcaltecas, quienes vinieron con los Alvarados, y de quienes probablemente le dieron a Tzunun su otro nombre; Huitzitzil. Eric Thompson (1970) reunió un gran número de historias mayas registradas etnográficamente del sol tomando la forma de un colibrí para cortejar a la luna, pero no hay evidencia de esta historia en las

imágenes pre-hispánicas. En cambio, el hacha de Ajitz sí resuena con muchas representaciones de deidades del relámpago y de la tormenta de lluvia. Lo más probable es que Ajitz haya adquirido el hacha cuando se fusionó con el K'oxol Rojo, un ser con la capacidad de crear relámpagos. Por consiguiente, el argumento de Krystal de que el baile de la Conquista sirve como un repositorio de conocimiento prehispánico se vuelve especulativo por no tener suficiente evidencia histórica.

En cambio, considerando que el papel de Aijtz en el baile de la Conquista ha llegado a representar la religión maya como continua existiendo bajo la forma del costumbrismo, sus pantomimas que han sido introducidas proveen una oportunidad para la transmisión de elementos más profundos que han mantenido su lugar en la creencia y en la práctica religiosa maya desde principios de los tiempos prehispánicos. En el análisis del desarrollo del personaje de Tekum, hice una amplificación del argumento de Cook sobre el mensaje oculto del regreso cíclico de Tekum para resistir a la opresión. Dicho argumento estaba estructurado de acuerdo a un paradigma de la transformación generalizado y profundamente arraigado en el cual la destrucción o la muerte de un personaje masculino es seguida por un renacimiento o renovación en un estado más poderoso gracias al cual éste es capaz de vencer a sus adversarios. Cook se inspiró correctamente de la saga de los Héroes Gemelos en el *Popol Vuh* para analizar este paradigma y vincularlo con la relación conflictiva entre Tekum y Alvarado, y yo argumenté que el mismo paradigma estructuraba la dramatización costumbrista de la semana santa en Santiago Atitlán. Como se señaló anteriormente, la saga de los Héroes Gemelos es muy posiblemente una transcripción de un baile-drama, lo cual la acerca al análisis del Baile de la Conquista. Otra comparación sería el B'alam Keej o Jaguar Venado, un baile-drama en lengua k'iche' presentado en Rabinal. La narrativa de Maury Hutcheson (2003: 475-89) de la acción en este baile puede ser analizada para revelar una estructura paradigmática similar: unos cazadores que son destruidos por la magia de un jaguar son después revividos por una mujer y una vez en su estado reforzado y renovado son capaces de vencer al jaguar y cazar con éxito al venado.

En su investigación sobre los libros del Chilam Balam escritos en Yucatán durante el periodo colonial, Timothy Knowlton (2010) ha mostrado que los autores mayas lograron mantener mejor los conceptos religiosos prehispánicos bajo la dominación colonial cuando éstos podían ser entendidos en paralelo a los conceptos religiosos católicos recientemente introducidos. La historia católica de la muerte de Cristo, su estancia de tres días en el inframundo y su resurrección subsecuente habrían provisto una comparación evidente para el paradigma indígena de la transformación del sol-maíz, tal y como se ilustra por ejemplo en la saga de los Héroes Gemelos en el Popol Vuh. El drama de la semana santa en Santiago Atitlán se basa en este paralelismo. Aquí yo argumento que una pantomima realizada por Ajitz, que únicamente he visto en Momostenango, emplea este mismo paradigma con un propósito dramático ligado a la conquista Española y a sus reverberaciones a lo largo de la historia maya posterior a ésta y hasta el presente. Quizás no sea sorprendente que Ajitz sea quien representa este paradigma en Momostenango, considerando que el papel de Tekum es secundario al de Ajitz en este municipio.

La transformación de Ajitz de su destrucción a su renovación no es evidente en la Conquista de Momostenango; más bien, ésta se ve expresada a través de su mesa de adivinación, puesto que como se mostró anteriormente, este objeto actúa como un sustituto o como la personalidad

distribuida de Ajitz durante la segunda parte del drama. Tanto en Momostenango como en San Cristóbal, los embajadores combaten los poderes de Ajitz destruyendo su santidad y por ende la función ritual de su mesa y su equipo de adivinación. Concluyen amontonando las sillas sobre la mesa, haciendo imposible su utilización. En San Cristóbal, las acciones de la restauración de la mesa de Ajitz que se hace limpiando la basura, poniendo la mesa derecha y organizando las sillas y el mantel, son representadas con pantomimas humorísticas. No obstante, en Momostenango, la pantomima de la re-santificación es cosa seria y está marcada por la continuación de la música que acompañó el baile del regreso de Ajitz de su breve diálogo con Tekum.

Santificación de la Mesa. Momostenango.

En Momostenango, cuando Ajitz descubre la profanación de su mesa al regresar de su audiencia con Tekum, Ajitz empieza a representar con pantomima que está rehaciendo la mesa. Primero utiliza su hacha para pegarle a la mesa en sus cuatro esquinas como si estuviera martillando clavos; un acto que, tal y como señala Cook, es cosmológicamente significativo por su referencia a las cuatro direcciones cardinales.[21] Ajitz baila a continuación frente a la mesa recompuesta y después salta sobre ella de este a oeste, para después volver a bailar y saltar sobre la mesa de oeste a este. Nótese que en otras comunidades, Ajitz salta sobre la mesa cuando los embajadores se encuentran con el por primera vez, puesto que en el texto éstos le dicen que deje de saltar (como una cabra). Pero en Momostenango, este acto de saltar se ha pospuesto y se le ha cambiado el significado para representar parte del proceso de re-santificación. Sus saltos obviamente siguen el trayecto del sol, tanto diurno como nocturno. Ajitz también se arrodilla sobre la mesa re-santificada con las manos levantadas y las palmas juntas, adoptando la postura cristiana de oración. Después de esto, se pone de pie y baila con el hacha en alto, utilizando métodos indígenas de comunicación y de activación de los sobrenatural, y por lo tanto reflejando también la combinación de los gestos de oración cristianos y mayas realizados sobre la plataforma elevada. Tal y como se señaló anteriormente, se hace mucho énfasis en mantener la mesa en el centro exacto de la pista de baile. Por consiguiente, yo sugiero que cuando está parado sobre la mesa, Ajitz ocupa la posición del eje del mundo entre los cuatro puntos cardinales. Al utilizar su cuerpo para crear este eje del mundo, Ajitz reordena el

[21] Comunicación personal, 2009.

cosmos, un acto que Cook (2000:107-108) considera una componente esencial de lo que llama la transformación del "amanecer", y que yo he conectado con la visita de Jesucristo a los santuarios situados en las cuatro direcciones después de vencer a Rilaj Mam en Santiago Atitlán. Esta reorganización completa la re-santificación de la mesa, de modo que cuando Ajitz se baja de ésta, la música se detiene y la narrativa estándar de Conquista continúa.

Ajitz defiende el ataúd de Tekum. Momostenango, 2009.

La evidencia de que Ajitz ha sido transformado mediante la renovación de su mesa de adivinación se ve reflejada en la manera en la que su relación con los embajadores ha cambiado. Como se señaló en la discusión final sobre los textos para el baile de la Conquista, la adaptación de la obra Franciscana a los gustos mayas incluyó, entre otras cosas, la representación consistente de personajes que son llevados a tener interacciones que a la vez definen aún más sus caracterizaciones y hacen avanzar la narrativa. La relación entre Ajitz y los embajadores ha sido modificada durante la presentación para realizar estas tareas. En su reunión inicial con los embajadores, Ajitz es atacado, y en Momostenango éste incluso se queja con Tekum de que lo han golpeado severamente. Ajitz y los embajadores recrean por lo tanto una relación de poder fuertemente asimétrica y polarizada, en la cual los españoles dominan, proporcionando una muestra de lo que pasará si los k'iche' son derrotados. Si embargo, después de la renovación de su mesa, Ajitz domina y humilla a los embajadores. Este cambio resulta evidente en otra localidades también, a pesar de la ausencia de esta pantomima de re-santificación. Por ejemplo, en algunas presentaciones en Joyabaj, cuando los embajadores se encuentran con Ajitz, éstos lo atacan y lo arrastran jalándolo por los brazos, mientras que después de su entrevista con Tekum, Ajitz los toma por los brazos y les da un empujón. La humillación generalizada de los embajadores mediante el proceso de hacer apestar la venda para los ojos amarradas sobre sus caras también muestra que la relación de poder sigue estando polarizada, pero esta vez con los k'iche dominando. El énfasis general en hacer que personajes contrastantes entren en conflicto, y el énfasis específico que se hace al usar la interacción de Ajitz con los españoles para demostrar una diferencia extrema en términos de poder, también explica la desviación del texto en la escena de los embajadores. Mientras que las líneas de los embajadores demuestran una sumisión voluntaria frente a la exigencia de que se les venden los ojos con el fin de cumplir su misión, en San Cristóbal los embajadores son literalmente arrastrados a su entrevista con Tekum. En Momostenango, la importancia de la renovación espiritual de Ajitz continúa afectando el drama, puesto que los españoles siguen poniendo a prueba los poderes de Ajitz, como con la búsqueda de la vara escondida en la segunda parte y con la protección del ataúd de Tekum en la cuarta parte.

Esta escena de santificación-transformación revela otro cambio de la construcción más estándar de Tekum como el defensor principal en el Baile de la Conquista en Momostenango. En el texto

colonial, la entrevista de Tekum con los embajadores en la cual éstos le comunican los términos de la sumisión de acuerdo al documento legal conocido como el requerimiento, representa el pivote de la acción. La elección de Tekum de resistir en vez de someterse pone en marcha y predetermina el curso del resto del drama. No obstante, las modificaciones del siglo XX, especialmente en los textos del linaje de Cantel y posiblemente a través de las pantomimas, incluso independientemente del uso de estos textos, expanden la representación del heroísmo de Tekum introduciendo su firme compromiso en resistir desde principios del drama, de modo que su rechazo de las exigencias de los españoles se vuelve predecible y nada sorprendente. En Momostenango, la entrevista de los embajadores con Tekum se ve aún más opacada por la pantomimas improvisadas de Ajitz en las cuales humilla a los españoles, tratando a Tekum como su "asistente" en la creación de comedia, o juntando el rescate de Chiquito. Además, en el segmento de la batalla en Momostenango, el duelo entre Tekum y Alvarado, indicado por el formato de la cruzada, es eliminado. En vez, Alvarado y Tekum simplemente son emparejados durante las escaramuzas puesto que se encuentran a la cabeza de sus ejércitos respectivos. Con esta disminución del papel de Tekum como el adversario y opositor de Alvarado y de otros Españoles, se abre un espacio no sólo para magnificar el papel de Ajitz sino también para cambiar el punto de pivote del drama. Yo argumento que el pivote es ahora la transformación simbólica de Ajitz y su renovación a través de la re-santificación de su mesa de adivinación, y que la importancia central de esta pantomima es marcada por la continuación excepcional de la música a lo largo de la secuencia—una combinación que no ocurre en ningún otro momento de la presentación de Momostenango y que no he visto en ninguna otra comunidad.[22]

En Momostenango, el Baile de la Conquista es en gran parte el espectáculo de Ajitz, otorgándole abundantes oportunidades para hacer comedia y sátira, además de poder interactuar con el público. Puesto que actúa como una sinécdoque del costumbrismo y representa la religión de la cual es practicante, el significado de Ajitz se ve ampliado. Por consiguiente, podemos considerar que Ajitz no simplemente renueva y refuerza sus propios poderes mediante la re-santificación de su mesa de adivinación; sino que por estos medios renueva y refuerza el costumbrismo. Al asumir la función de Tekum como el personaje que resiste a Alvarado y es antagónico a éste, Ajitz hace pasar el papel del defensor k'iche' de la defensa del reino a la defensa de la identidad y la tradición maya puesto que éstas están inextricablemente ligadas al costumbrismo. Si la transformación de Ajitz se convierte entonces en el pivote del baile-drama, quizás ésta también predetermina el resto de la acción. El significado de este mensaje oculto seria por ende que no es el destino de los k'iche' el que ha sido determinado sino el de los invasores: la tradición maya y la religión del costumbrismo, tal y como la representa Ajitz, triunfarán y sobrevivirán mientras que los forasteros no tendrán la capacidad de borrarlas.

16.7. Conclusiones

[22] La música también es tocada a lo largo de las escaramuzas de la batalla, pero éstas están normalmente coreografiadas de modo que funcionan como bailes. En Momostenango, la coreografía de la batalla es ciertamente más flexible que en otros lugares.

Tal y como se analizó en el Capítulo 9, la presentación del baile de la Conquista incluye el uso de dos cronotopos, es decir construcciones de tiempo y espacio. Uno de los cronotopos deriva del texto e involucra una lógica de progresión. Para su lógica espacial, los tres lados principales de la pista de baile representan tres sitios distintos, lo cual requiere que los personajes realicen circuitos de baile para moverse de uno de estos sitios al otro. La lógica temporal según la construcción que provee el texto original consiste en una secuencia narrativa que cuenta la historia de un evento del pasado (la victoria de Alvarado sobre el ejercito k'iche') que está pensada para ayudar a la realización de un resultado en el futuro (el bautismo universal). Este cronotopo, o progresión, también afecta el desarrollo de la personalidad, y en el Baile de la Conquista la personalidad de los personajes importantes evoluciona a medida que se revela más información y que diferentes grupos interactúan de acuerdo a una secuencia histórica de acciones.

Ajitz afeita a Tekum. Momostenango, 2009.

El segundo cronotopo posiblemente no era parte de la intención del autor Franciscano de la obra y ha sido más bien formulado a lo largo de los siglos por contribuciones mayas en forma de pantomimas. Este cronotopo involucra una co-presencia, articulada mediante la fusión o allanamiento del espacio, del tiempo y de la personalidad. En términos del espacio, los personajes pueden caminar libremente entre los diferentes sitios para interactuar con otros, quienes de acuerdo al cronotopo textual no estaría visibles o accesibles sin hacer un viaje a través del espacio y de tiempo. Como se mencionó anteriormente, en Momostenango esta puesta en escena de la co-presencia le permite a Ajitz tomar la espada del embajador en la posición del mirador, caminar con Tekum para afeitarlo, y después caminar de vuelta para insultar a Alvarado con los restos de la afeitado. O en la escena de la batalla en Joyabaj, esto le permite a Tekum esconderse de Alvarado detrás de Rey k'iche' o con los músicos. En San Cristóbal la diferencia entre los dos cronotopos se muestra en la relación del templo de Ajitz en la plataforma y la plataforma del palacio de Tekum. En el prólogo, de acuerdo con el cronotopo de la progresión, Ajitz debe bailar del templo al palacio. No obstante, cuando Ajitz discute con Tzunun en la tercera parte, de acuerdo con el cronotopo de la co-presencia, estos se hablan de un lado a otro de las dos plataformas. Además de la pantomima, el cronotopo de co-presencia también ha tenido un efecto limitado el uso del baile para las travesías, puesto que esto les permite a los Españoles respetar el protocolo mediante la visita al palacio real de Q'umarcaaj "en camino" al cuartel general de Tekum en Quetzaltenango. Una fusión temporal, o se podría decir también un colapso del tiempo, le permite al intérprete de Ajitz volverse un sacerdote antiguo y contemporáneo a la vez dentro de espacio-tiempo de la presentación. Para Don Ernesto, esto les permite a los bailadores hacer que los ancestros estén presentes, y en Momostenango le permite a Ajitz usar esta historia del pasado para unir al público alrededor de un propósito común en le presente. La combinación de la fusión

temporal y espacial le permite a Ajitz confrontar furiosamente a los músicos por responder a la solicitud de Alvarado de que se hagan sonar los instrumentos marciales.

Este colapso temporal también afecta la relación de la personalidad con el drama. Como lo aclaran las modificaciones al texto después de 1870 que consisten en "ponerse al corriente" con pantomimas que ya eran convencionales, el colapso temporal resulta en el hecho de que toda la información está disponible desde el principio, de modo que el desarrollo de la personalidad de los personajes en el texto original son aplanadas. La narrativa se revela no a través de la evolución de la personalidad, sino a través de una serie de acciones e interacciones que involucran a personajes cuyo papel es hacer resaltar la personalidad de otro. Este deseo de presentar el resultado del drama como si este estuviera presente desde el principio podría explicar también por qué las máscaras de piel clara utilizadas a lo largo del baile por la corte real anticipan su conversión en la culminación del baile.

El colapso temporal no es simplemente una técnica formal para estructurar un drama sino también una importante herramienta funcional que es básica para muchos comportamientos rituales y particularmente para la dramatización de eventos fundacionales del pasado. Es este tipo de drama ritual, el antiguo evento transformativo no esta siendo *re-creado* sino de hecho *creado,* puesto que los bailadores no *representan* a actores antiguos sino que los *encarnan* o se transforman en ellos mismos.

Para explicar por qué las representaciones rituales pueden funcionar mediante la fusión del tiempo pasado y presente, podemos movilizar una vez más la teoría de Gell sobre el ser distribuido. La representación de una historia tal como la de la confrontación fatal de Tekum y Alvarado, funciona como una "imagen" o una "apariencia" de esos eventos, aunque ésta se despliega a través del tiempo y del espacio.[23] Cualquier imagen de una cosa le permite funcionar como el ser distribuido de dicha cosa. Además, a través de la *paciencia* distribuida[24], esto podría verse afectado por la creación y la manipulación de su imagen. Mediante esta relación de *paciencia* distribuida, la representación de un evento antiguo se vuelve ese evento. No obstante, al mismo tiempo esto abre el evento sea susceptible a ser manipulado, no sólo a nivel de sus elementos específicos sino también de sus significados. Por ende, como el Baile de la Conquista recrea la derrota militar de los k'iche' y su conversión, también permite que se dibuje una variedad de significados de estos eventos que permiten que el significado del baile se mantenga de actualidad.

---

[23] Aplicando los términos de Gell a las componentes del nexo del arte, los eventos de 1524 serían identificados como el prototipo y la presentación actual como el índice. Estos términos se apoyan sobre la distinción entre el prototipo y el índice que la teoría del iconismo de Gell subsecuentemente colapsa. No obstante, aunque yo argumento en el capítulo 12 que durante la presentación los bailadores son íconos de los primeros, es decir de los ancestros que establecieron la cimientos de la sociedad humana, no argumentaría que el baile es un ícono del evento de 1524. En vez, recalcaría que el uso de la "apariencia" como un medio de construir el ser distribuido (personalidad distribuida según la terminología de Gell) es la base no sólo del iconismo sino también de otras practicas, y especialmente de prácticas rituales.

[24] En este contexto, paciencia viene de la idea de "paciente" como el opuesto de "agente". El agente realiza una acción, y al paciente se le hace algo.

Mediante esta manipulación y mediante el proceso de fusionar el pasado y el presente, es posible establecer múltiples niveles de significados. Hemos visto estos múltiples niveles a detalle, como con el sonajero (plato) que también sirve como escudo y que se puede volver además un monedero para una pantomima cómica en Joyabaj. No obstante, estos significados expansibles y con múltiples capas trabajan de manera más importante a un nivel más amplio con el fin de resolver la potencial contradicción de la historia que surgió de las circunstancias históricas cambiantes. Mientras que inicialmente éstos habrían sido formulados para justificar la invasión y fomentar la conversión, la historia ha llegado a ser entendida como la narración del origen y de la continuación de las condiciones de opresión a las cuales se debe resistir, mientras que al mismo tiempo ésta narra la fundación del costumbrismo, es decir de la religión de aquellos que interpretan el Baile de la Conquista, y la necesidad de defenderla continuamente. Esta flexibilidad y polivalencia de significados les ha permitido a las comunidades mayas encontrar una pertinencia continua en el Baile de la Conquista durante siglos y han podido articular de este modo una resistencia frente a las circunstancias cambiantes de amenazas y de opresión.

Esta resistencia debe ser construida sobre los cimientos de una identidad de grupo compartida, la cual se ve reforzada y renovada a través del relato continuo de una historia común. El hecho de que en Momostenango la figura religiosa de Ajitz asuma el papel principal de Tekum de resistir a la opresión muestra que tan importante puede ser la religión para construir una identidad maya unificada a partir de la cual se puede lanzar la resistencia. Esto se ve demostrado por el opuesto de Ajitz, es decir el movimiento de la espiritualidad maya actualmente en expansión que repudia todos los aspectos cristianos y formó una base religiosa para el activismo maya en los últimos años de la guerra y en el periodo posterior a ésta. Como se mencionó anteriormente, algunas personas que pertenecen o que expresan simpatía hacia el movimiento de la espiritualidad maya han intentando rehabilitar a Ajitz afirmando que éste rechazó el cristianismo al igual que ellos. Sin embargo, hemos visto que Ajitz articula la resistencia maya a la asimilación y la adhesión al costumbrismo como una continuidad de un patrimonio, de la creencia y de la práctica entre tiempos pre-hispánicos y el presente—una continuidad que a menudo los no mayas niegan intensamente por razones igualmente políticas.

Mediante las pantomimas de la adivinación, y la re-santificación de su mesa de adivinación, Ajitz demuestra que la religión maya conocida como el costumbrismo es indígena, verdadera y continua. Este mensaje es posible porque el costumbrismo también ha adoptado elementos católicos hasta el punto que los costumbristas se consideran a si mismos católicos y en algunos casos incluso los verdaderos católicos. Mientras que el texto original es proselitista y busca fomentar el bautismo a futuro, esta adaptación subsecuente maya es fundacional y mira hacia los orígenes del costumbrismo a través de las acciones de los ancestros. Ajitz demuestra de este modo que los términos de la religión (además de otros aspectos de la religión), la intrusión española y la imposición del catolicismo no supone una ruptura sino una continuidad. La civilización maya no se perdió después o durante la invasión española, como se pretende a menudo—aunque sí cambió y sigue cambiando.

Por lo tanto, en lo que concierne a los tres mensajes fundamentales del Baile de la Conquista – la aceptación del cristianismo en la forma del costumbrismo, el rechazo a la opresión, y la identidad común—Ajitz se ha vuelto el nexo.

Mientras que el autor Franciscano del baile de la Conquista basó gran parte de su historia en la historia de la guerra con los k'iche', según el registro que se hace de ésta en la carta de Alvarado de mayo 1524, y en los títulos de mediados del siglo XVI, el autor inventó a los dos gracejos: Quirijol y Ajitz. Éste concibió el personaje de Quirijol como un ejemplo directo del "gracioso" del teatro del siglo de oro. No obstante, también construyó a Ajitz como un personaje dual. Por un lado el personaje de Ajitz continúa con la tradición del gracioso mediante su representación como un personaje cobarde y servil. Por otro lado, para cumplir con la función del baile-drama como un "teatro de la conversión", el autor utilizó a Ajitz para representar una religión pagana vinculada con el diablo; una religión que el autor supuso que desaparecería cuando la población se hubiera convertido al catolicismo. La condena del autor de la religión maya aparece en el nombre escogido para el personaje—Ajitz en k'iche' significa "brujo"— así como en la caracterización Ajitz como una cabra, es decir uno de los secuaces del diablo. El autor y otros misionarios contemporáneos posiblemente asumieron que estos bailes de evangelización también desaparecerían a medida que la población se convirtiera y que el proselitismo dejara de ser necesario. No obstante, las comunidades mayas han tomado el control del Baile de la Conquista como una tradición que debe ser defendida para mantener las prácticas establecidas por sus ancestros y que ha sido santificada de este modo.

Como mayas, y particularmente como k'iche', las comunidades han representado el baile de la Conquista por más de cuatro siglos. Éstas han guiado su evolución hacia la resistencia en vez de la sumisión, incluso si la resistencia ha sido por mucho tiempo un mensaje encubierto y oculto. Durante los siglos anteriores a la revolución liberal de 1871, los maestros e interpretes mayas han adaptado esta obra española para fines mayas, principalmente mediante el desarrollo y expansión de las acciones de Ajitz. La narrativa de Ajitz representada con pantomimas le ha añadido varias capas de significados a esta historia que hoy en día resulta anticuada. Por ende, se le ha otorgado a Ajitz la tarea de comunicar una variedad de mensajes, algunos abiertos y otros ocultos, que aseguran la pertinencia para los mayas en su posición en constante evolución dentro de la sociedad guatemalteca. Esta amplificación de la importancia de Ajitz para el baile-drama varía dependiendo de la localidad, y en mi experiencia ciertamente limitada, su extrema prominencia en Momostenango representa la excepción.

Anteriormente se mencionó que el baile de la Conquista involucra una utilización simultanea de comedia y tragedia, impecablemente entretejidas. A este punto debería quedar claro que la componente trágica surge del texto y de su cronotopo de las progreciones espaciales, temporales y de personalidad, mientras que la componente cómica surge de la pantomima y de su cronotopo de co-preencia espacial, temporal y del carácter de los personajes. Mientras que la componente trágica se centra en Tekum y en el guion provisto para éste por el autor Franciscano, la componente cómica se centra en Ajitz y surge de una evolución de la pantomimas de varios siglos. Este contraste ocurre en todos los municipios estudiados, de modo que la diferencia reposa sobre en

dónde se ha colocado el énfasis en cada localidad. Por ejemplo, en las presentaciones en Joyabaj, la resistencia heroica de Tekum carga con el mayor peso, mientras que en Momostenango la agresión cómica de Ajitz es el centro de atención.

En lo que respecta a la intención original de que Ajitz representara una religión pagana condenada, estas pantomimas, a diferentes niveles según la localidad, han invertido su personalidad. Ajitz ha sido transformado de un cobarde a un valiente, de un personaje servil a uno noble, y de un devoto del diablo condenado a un costumbrista triunfante. Mediante los desafíos, el hostigamiento y la degradación de los españoles, Ajitz recibe la tarea de modelar una resistencia agresiva a la opresión, ya sea que ésta esté impuesta por los españoles del pasado o por el gobierno nacional y por empresas extranjeras del presente. En Momostenango, la resistencia frente a los españoles a través de la pantomima incrementa también, lo cual lleva unas escenas expandidas que incluyen la violenta confrontación de Ajitz con los embajadores y el rescate de Chiquito de Alvarado. El mensaje de resistencia de Ajitz sigue siendo expresado con una comedia considerable, como resulta típico en los mensajes subordinados ocultos. No obstante, a partir de la firma de los acuerdos de paz en 1996, las condiciones de las comunidades mayas han sido alteradas al punto que esta resistencia puede ser presentado de manera más abierta, e incluso de manera más violenta, aunque todavía con cierto grado de capacidad de negación.

La formulación inicial de la personalidad de Ajitz por el autor Franciscano desconocido llevaba dentro de sí las semillas para esta transformación subsecuente. Aunque éste llena el nicho dramático del gracejo, o bufón, el autor hizo de Ajitz un sacerdote maya con el fin de hacer que representara los males y la supuesta condena de una religión pagana. A pesar de ser un personaje de segundo nivel en términos del número de líneas y de su influencia en la acción del drama, esta combinación de sacerdote y bufón le dieron a Ajitz la misma complejidad y tridimensionalidad que la personalidad de los personajes de primer nivel (Tekym, Rey K'iche', Alvarado) y que podía ser desarrollada aún más a través de la pantomima. Además, aunque los dos gracejos, Ajitz y Quirijol también recibieron el papel de centinelas en el texto original, Ajitz cumplió con esa función en el punto culminante del drama y durante una interacción crucial entre los k'iche' y los españoles que permitió una inversión del poder, de modo que a pesar del texto corto de esta escena, ésta se extiende durante una hora completa durante las presentaciones en Momostenango. Esta inversión también proporcionó la fundación para transformar a Ajitz de un bufón cobarde a un defensor valeroso de su sociedad y de su religión. La capacidad de Ajitz de interactuar con el público le ha permitido expandir sus funciones a la vigilancia del público.

La valentía de Ajitz y su representación de la obligación religiosa de la adivinación no resulta igualmente importante en todas partes. A partir de mi experiencia de presenciar el baile de la Conquista en cinco municipios, los sitios en los que el papel de Ajitz como un practicante religioso se enfatiza menos son Joyabaj, Cunén y en Nebaj, donde el heroísmo de Tekum es puesto en primer plano mediante la secuencia doble del combate. En cambio, el papel de Ajitz como la encarnación del costumbrismo se detalla más y representa un foco de atención más importante en San Cristóbal Totonicapán y en Momostenango, donde éste también adopta un papel más heroico al dominar a los embajadores españoles durante una escena que es a la vez expandida y exagerada

para efectos cómicos. La complejidad del personaje de Ajitz es expandida aún más en Momostenango donde Ajitz no sólo es el personaje que representa al sacerdote del siglo XVI, sino que también actúa como el sacerdote del grupo de baile actual, rezando por su seguridad y éxito en la iglesia, en la pisa de baile y sobre su plataforma elevada.

A lo largo del tiempo y especialmente en el área k'iche' del oeste que incluye a Momostenango y a San Cristóbal Totonicapán, la importancia de Ajitz ha incrementado a través de su identificación con el poderoso encanto conocido como el K'oxol Rojo; un ser que muchos se imaginan precisamente como Ajitz en el Baile de la Conquista. Para los momostecos, cuando Ajitz baila, ondeando su hacha sobre la elevada plataforma que representa su templo sobre la montaña, éste es simultáneamente y completamente Ajitz y K'oxol, lo cual representa otra de la muchas fusiones que multiplican los mensajes del baile. La expansión del papel de Ajitz en estos dos municipios puede deberse a la gran importancia del K'oxol, con quien Ajitz es identificado, en la región k'iche' del oeste. Sin embargo, esto también se puede deber a que el costumbrismo se encuentre bajo una mayor amenaza de disminución, tal y como lo revelan el numero reducido de contribuciones de las cofradías en la feria, en contraste con las contribuciones mucho más prominentes de las múltiples cofradías en aquellos municipios donde Ajitz es menos importante. Si en efecto el papel de Ajitz ha sido magnificado en los municipios del oeste en respuesta a las amenazas crecientes contra el costumbrismo, esto corroboraría mi interpretación de que el mensaje subordinado oculto de la contribución de Ajitz en las presentaciones de la Conquista tiene la intención de expresar una fuerte defensa del costumbrismo contra los practicantes de aquellas otras religiones que están ideológicamente comprometidas con su desaparición.

Ernesto Ixcayauh como Ajitz/K'oxol. Momostenango, 2009.

En 2009, Ernesto Ixcayauh me comentó que "el corazón de la fiesta es la Conquista; y el corazón de la Conquista es Ajitz….". Aunque reconozco que Don Ernesto habla desde el punto de vista de un Momosteco que interpreta a Ajitz, yo creo que su punto tiene una pertinencia mayor por dos razones. Por un lado, el Baile de la Conquista es el corazón de la feria, la celebración costumbrista anual, porque narra, o de hecho recrea, el origen del costumbrismo. Y Ajitz es el corazón del Baile de la Conquista porque éste ejemplifica el costumbrismo, no sólo en su origen y en su continua pertinencia e importancia, sino también en la necesidad de defenderla agresivamente de amenazas exteriores. Independientemente de si la cancelación de la feria en Momostenango en 2009 se haya debido o no a las lealtades evangélicas del alcalde y del congreso, los costumbristas así lo percibieron, articulando de este modo su conocimiento del peligro que representan las religiones proselitistas para las tradiciones del costumbrismo. Por otro lado, y en términos más amplios, Ajitz es central para el Baile de la Conquista porque éste es el centro de la pantomima y la pantomima es el elemento que lo ha indigenizado, permitiéndole

expresar valores, creencias y resistencia mayas, y permitiéndole permanecer actual y significativo. Particularmente en Momostenango, aunque también en otros sitios en menor medida, Ajitz es el corazón de la resistencia. Esto es probablemente la razón por la cual los partidarios del movimiento de la espiritualidad maya, igualmente resistente, han intentado apropiarse de Ajitz y reconfigurarlo como el antagonista del cristianismo.