

Algunos Apuntes Sobre los Bailes de Guatemala y de Rabinal

Las danzas y representaciones rituales llamadas "bailes" y ejecutadas tanto por los ladinos como por los naturales en las plazas, calles y patios de las poblaciones de Guatemala, son en realidad una forma litúrgica de honrar al santo patrono, a la Santísima Virgen, o de celebrar los días de fiesta de la Iglesia, tales como Navidad o Corpus Christi. Los actores se disfrazan con trajes y máscaras, usan parlamentos memorizados o improvisados y danzan durante los intermedios musicales. Algunos bailes carecen de diálogo, pero todos son acompañados con instrumentos musicales tales como las marimbas, sonajas, chinchines, chirimías, tambores y flautas indígenas. Tal como lo hacían antes de la Conquista, los actores en el *Rabinal Achí* todavía danzan lentamente en un círculo al son melancólico de largas trompetas y un *tun*, el tambor bitonal hecho de un tronco hueco y al que llaman *teponaztli* en México.

Por lo menos setenta tipos distintos de bailes son representados en Guatemala. Algunos, los más populares, se producen en unos sesenta municipios, otros en sólo dos o tres. Estos bailes presentan una variada gama de temas y argumentos, ya que se han desarrollado a lo largo de varios siglos. Unos pocos se remontan al tiempo de antes de la Conquista y otros han sido compuestos tan recientemente como a principios del siglo XX, pero la mayor parte son o de la época colonial o del siglo XIX, y las representaciones son hoy día, en su mayoría, en español. Las producciones más populares son las de *Bailes de toros*, *El Baile de la conquista* y las distintas versiones de *Bailes de moros*, *Bailes de venado*, *Mexicanos*, y *Diablos*, posiblemente en ese orden de popularidad.¹ La mayoría de los bailes son ejecutados o sólo por los ladinos o sólo por naturales, pero hay unos cuantos, por ejemplo *Moros* y *Bailes de toros*, que son representados por ambos grupos. Si un pueblo no puede darse el lujo de montar uno de los grandes bailes como *Moros* o *Conquista* para festejar al santo patrono o a la Virgen (cuyas imágenes contemplan

El Dr. Mace, de nacionalidad estadounidense, sacó su doctorado en Literatura Hispanoamericana en Tulane University. Actualmente es Director del Departamento de Lenguas de Xavier University.

1 He basado mis comparaciones y estadística en los diagramas del útil trabajo de 38 páginas publicado por el Departamento de Arte Folklórico Nacional de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, *Danzas Folklóricas de Guatemala* (Guatemala: Editorial Martí, 1971).

el espectáculo desde el pórtico de la iglesia o desde una enramada de pinos en el patio de una cofradía), se conforma con un pequeño *Baile de toro*, pero aun estas representaciones sencillas son bellas. Es un placer inolvidable contemplar cualquiera de estas producciones, elaborada o sencilla. La música de marimba, tambores y flautas, el estruendo de petardos y cohetes, la suntuosidad y el colorido de los trajes y máscaras, la alegría y fervor del pueblo, los gritos y las risas de los niños, que van corriendo agitados por la plaza, el calor del sol, el cielo azul y el aire diáfano de las montañas, todos se combinan para hacer de esta forma de teatro al aire libre unos de los espectáculos más encantadores del mundo.

Los trajes y las máscaras ofrecen un aspecto muy interesante de los bailes. (Que yo sepa sólo *Los negritos* de Rabinal se representa sin máscaras.) La mayor parte de los naturales van hasta Totonicapán para alquilarlos en una *morería*, el nombre que se da a los talleres que alquilan trajes y máscaras, ya que una gran parte de los que se fabrican allí son para los *Bailes de moros*. Los hay de todos los precios. Una *Conquista* completa para veinticuatro bailadores, por ejemplo, puede costar desde \$26 hasta \$2,400.² Una *morería* en Cobán sule de disfraces a los pueblos de Alta Verapaz. Pero en Rabinal (Baja Verapaz) las máscaras han sido hechas, tradicionalmente, por la familia Sis, aunque en la actualidad algunas son adquiridas en otras partes. Muchos trajes son también hechos en el mismo pueblo. Los naturales que poseen máscaras se consideran afortunados. Son parte valiosa del patrimonio familiar y, como existe la creencia de que tienen vida, reciben ofrendas de *copalpom* y *guaro*. Las hay de todos los tipos, con formas tanto humanas como de animales, y recorren toda la gama desde la del bello rostro y la barba dorada de Alvarado hasta la de demonios o la de la fisionomía retorcida con bocio gigantesco de los actores del *Patzcá* de Rabinal. Las máscaras de toros, venados y monos son las más comunes entre las que representan animales. En Rabinal se cree que las rasgaduras o agallas de las severas y nobles máscaras de los protagonistas del *Rabinal Achí*, recuerdan el poder mítico de "las gentes de antes" de respirar bajo el agua.

El montaje de los bailes está a cargo de cofradías o grupos independientes, y cada uno tiene su director que asume la responsabilidad por la producción. Es el director quien planea los

² Mario Alfonso Guzmán Anleu, "Danzas de Guatemala," *Folklore de Guatemala*, 1(1956): 30.

ensayos de los bailadores, se asegura de que todos sepan sus papeles, contrata a los músicos, y está al tanto de que las máscaras y los trajes estén en orden. A veces él también toma parte como músico o bailaror. A esta persona se le llama *maestro* en los Altos, pero en Rabinal se le conoce como el *encargado*. Entre los indios lo ideal es que este puesto pase de padre a hijo, pero con frecuencia se rompe la cadena. Por ejemplo, el *Rabinal Achí* ha pertenecido por lo menos a tres familias durante este siglo, y una de ellas, los Alvarado, a veces alquilaban el tun y el manuscrito a otros que querían montarlo. Desde 1940 ha sido propiedad de la familia Xolop. El *Patzcá* fue traspasado de la familia Díaz a Valeriano Gómez alrededor de 1950. Gómez tiene gran veneración por el ritual de la danza y está convencido que si no se representa el día del Corpus Christi, dejará de llover.

Como el *holpop* maya, los directores indígenas son muy reverenciados, ejercitan autoridad espiritual y dirigen oraciones y rituales conectados con las producciones. Proveen de casa y comida a sus bailadores durante las últimas semanas o días de ensayos y son responsables de su bienestar. Los directores indios de Rabinal son asesorados y asistidos por curanderos conocidos localmente como *abogados*. Son ellos los que conocen viejas oraciones y ritos, y cuando es necesario, tienen la potestad de hacer nuevas oraciones, tal como sucedió alrededor de 1940 cuando Esteban Xolop resucitó al *Rabinal Achí*, que no había sido representado por muchos años. Ante la imposibilidad de recordar la oración usada por el director anterior, Xolop y su abogado, Meregildo Sarpec Tun, compusieron una nueva en Quiché, de la cual tengo una copia. Entre sus dísticos hay dos que le llaman a Rabinal Achí como "Rey Tigre de la selva del cerro, Rey de la selva del valle."

Los textos son llamados *originales*. Cada uno de ellos es guardado celosamente, pues la integridad del baile depende de ellos, pero sólo unos cuantos originales anteriores a 1850 han sobrevivido. Como es natural, al hacerse copias nuevas se introducen errores, con el resultado final de textos espurios o viciados. Se ven algunas palabras "españolas" enteramente desconocidas y empleadas ahora como palabras sagradas del rito. Pocos bailes en lengua indígena tienen *originales*. Estos dependen de situaciones estereotipadas, tramas tradicionales, y diálogos repetitivos que se prestan a la improvisación limitada, siempre dentro de un marco sencillo. Tal es el caso de *Los negritos* en Rabinal, el *Patzcá*, y quizás en los *Bailes de culebra* de los Altos. Tales bailes están sujetos a cambios, sobre todo cuando el interés disminuye, y si el diálogo es olvidado las obras son representadas como pantomimas, "a lo mudo,"

como por ejemplo el *Mam Pa Ke*, un baile de venado de Baja Verapaz, o el *Nima Xajoj* de Rabinal. De hecho, es muy posible que algunos siempre hayan sido representados como pantomimas.

En algunas obras en español los actores no tratan de actuar. Después de danzar poco más o menos al compás de la música, sólo dan pasos al frente y atrás para recitar sus partes en una voz monótona, con palabras que apenas se entienden al salir de detrás de las talladas y pintadas máscaras. Sin embargo hay otras, por ejemplo *El baile de la conquista*, el *Rabinal Achí*, algunos *Bailes de moros* y algunas comedias quichés de Rabinal, en las que tratan seriamente de que haya caracterización y realismo. Yo he visto a actores en "El juicio" (uno de los entremeses de la sátira navideña de Rabinal llamada *Los negritos*) golpear la mesa demandando justicia, y al protagonista del *Rabinal Achí*, su voz ronca de ira, lanzarse contra su enemigo en una actuación muy realista. Una buena producción de cualquier baile es buen teatro.

Los actores son voluntarios que han hecho una promesa a un santo o a la Virgen. También disfrutan del prestigio y la euforia de la actuación, y algunos aparecen en el mismo papel año tras año. Sin embargo, no es fácil el tomar parte aun para los ladinos, y para los indios puede exigir un verdadero sacrificio. Si la obra es en español, tienen que memorizar largas estrofas en poesía en una lengua que algunos apenas hablan. Aun después de trabajar todo el día, tienen ensayo hasta altas horas de la noche. Tienen que dormir separados de sus esposas en la casa del director por lo menos unos días antes de las representaciones y algunas veces hasta por espacio de un mes. La duración varía de acuerdo con el baile y las costumbres del pueblo.

Como los indios dedican bailes a los cerros, dioses de la lluvia y a otras deidades mayas lo mismo que a santos católicos, tienen que llevar a cabo innumerables ritos de oraciones en sus casas y en la iglesia, y a veces tienen que escalar montañas para encender velas y quemar incienso de resina de pino (copalpom) en grutas o en las cimas. A estos ritos los llaman *costumbres* y tienen por objeto el obtener los favores de seres sobrenaturales y al mismo tiempo proteger a los bailadores de todo mal si se equivocan durante la representación. En las representaciones del *Rabinal Achí* el temor de los actores de olvidarse de su parte es más serio. Un fallo puede desencadenar represalias de los protagonistas de la tragedia que, según la creencia, viven dentro de Caj Yup, una montaña al norte del pueblo. De acuerdo con las leyendas locales tanto ellos como una raza anterior, "las gentes de antes,"

buscaron refugio allí y debajo de la iglesia cuando amaneció por primera vez.

En la víspera del primer día del festival los indios en Rabinal se dirigen a la iglesia a media noche para colocar en fila sus máscaras a la puerta de la iglesia. Después de encender velas y orar regresan a la casa del encargado para danzar, ritual conocido como *cosonic*, y a la mañana siguiente comienzan su actuación con todo brío. Llamados por el repicar de las campanas y el estrépito de petardos y cohetes, marchan al son de la música de tambores y flautas hasta la plaza para la primera representación frente a la iglesia, y de ahí siguen a las Cofradías o a casas particulares. Por horas estos actores danzan y recitan sus líneas bajo un sol inclemente, sudando e incómodos en sus trajes y en unas máscaras que apenas les permiten ver a través de las rendijas de los ojos, exhaustos y algunos más o menos ebrios hacia el fin del día, pero felices de poder danzar, de poder cumplir la promesa hecha al santo y conmovidos genuinamente por la belleza del rito. Un joven en Rabinal, miembro del reparto del *Rabinal Achí*, explicaba que se sentía feliz al tomar parte en el baile: "Estaba contento el cuerpo de bailar." Un hombre más viejo, que ha hecho con frecuencia el papel de Quiché Achí, confesó que a veces sentía ganas de llorar al recitar las líneas del malhadado príncipe: "Ganas tiene uno de llorar, botar lágrimas dentro de la máscara, cuando dice yo, 'cuando paso comiendo, tomando miel de los azahares.'" Una anciana, ya difunta, danzó cuando niña el papel de la princesa y describió con ternura cómo llevaba su pichelito y su pañuelito mientras bailaba despacio con el príncipe enemigo.³ Ella se conmovía con el recuerdo de su danza y de la música, y él con la tristeza poética de la tragedia, de la misma manera que nosotros nos conmovemos con un pasaje de *La Pasión Según San Mateo* de Bach o con un poema preferido. Para los indios (y lo mismo para muchos ladinos) estos bailes, ejecutados en calles y patios polvorientos, son su teatro, su poesía, su música, su danza y parte de su oración — o sea, una de sus expresiones estéticas y religiosas más importantes.

La producción de estos bailes no es, desde luego, un fenómeno moderno, sino que se remonta a siglos antes de la Conquista. A la llegada de los españoles a México y a Guatemala, ya éstos encuentran allí un teatro indio floreciente, en su mayor parte de carácter ritual-religioso. Todos los cultos públicos y los sacrificios incluían espectáculos dramáticos. En los *mitotes*, cientos de hombres danzaban lentamente en círculo mientras contaban versos acerca de los dioses y

los reyes, historia y mito. En las solemnes tragedias llamadas por los españoles *bailes de tun*, los "cautivos" eran castigados por sus delitos. En pequeños escenarios o en patios se representaban comedias que probablemente combinaban música y danza con diálogos satíricos. Los amigos disfrutaban recitando poemas en diálogo. Bufones entretenían a los reyes. Los indios celebraban ritos de la fertilidad y danzas de la lluvia, algunas de ellas en forma de comedia. Eran excelentes como acróbatas y en imitar batallas. Las crónicas y cartas más antiguas dan sólo un concepto limitado de lo que debía de ser un teatro de riqueza extraordinaria.

De un interés especial para mí son las comedias, seis de las cuales todavía se representaban en Rabinal hasta hace unos quince o veinte años. (Sólo dos quedan.) En las crónicas de Guatemala no se hace mención del teatro cómico de los indígenas, pero en cambio se lo menciona frecuentemente en las de México, donde se encuentran muchas referencias a las obras que Durán llama "entremeses de mucho contento y alegría" y Acosta "muy graciosos entremeses."³ Algunos párrafos escritos en México y Yucatán en los siglos XVI y XVII, juntamente con las pocas comedias que todavía se representaban en Guatemala en el siglo XX, revelan algunas de las técnicas de producción y también los tipos de humor y trama que gozaban de más popularidad. En sus comedias los indios hacían mofa de conducta estúpida o irracional y disfrutaban imitando la deformidad, la vejez y la sordera. Algunos actores se ponían máscaras de viejos y fingían jorobas. Los sirvientes y los viejos creaban situaciones chistosas fingiendo ser sordos o estúpidos: nos podemos imaginar los golpes e insultos a los que eran sujetos. Los niños desobedientes eran reprendidos y castigados. Los actores remedaban la conducta errática de los borrachos y los locos. Se disfrutaba de humor fálico y erótico. Los actores se disfrazaban con los trajes de otras regiones e imitaban las costumbres y el lenguaje de los extranjeros para deleitar al público. Se burlaba de los oficiales corruptos. Se reían con las triquiñuelas y aplaudían al vencedor si obtenía una victoria sobre el poderoso. Los disfraces, las danzas, y aun los diálogos a veces servían

3 Los papeles de mujeres en los bailes indígenas son representados, casi siempre, por hombres con disfraces y máscaras de mujeres. Que yo sepa, las únicas excepciones son las princesas del *Rabinal Achí* y del *Baile de San Jorge de Rabinal*. Es posible que haya otras.

4 Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* (México, 1880), t.2, p.192; Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (México, 1940), n. 442.

para imitar animales, o en plan de comedia o como magia. Otras obras, según documento de Yucatán, usaban como argumentos los tratos comerciales entre mercaderes y sus clientes, y casi seguro eran farsas en las que la fuerza cómica residía en el diálogo,⁵ posiblemente una combinación de arengas tradicionales e improvisadas, al estilo de algunas comedias de Rabinal y de la *commedia dell'arte* de Europa.

Las enfermedades eran también una fuente de humor. Entre las aflicciones imitadas por los actores figuraban las inflamaciones, enfermedades de los ojos, las bubas, el bocio, los catarros y la tos. Las comedias con tramas de enfermedades se presentaban con frecuencia en templos de Quetzalcoatl, un dios al que se atribuían ciertas enfermedades, y posiblemente tenían como objeto hacerle reír y aplacarse, en un conato para alejar esas enfermedades y aliviar el sufrimiento de los que las padecían. Esa idea de la enfermedad debe de haber inspirado también al extraordinario *Patzcá* de Rabinal, en el que los bailadores todavía fingen padecer de bocio y ejecutan cabriolas exageradas para dar a entender su malestar y sufrimiento. Titulado también "El baile que hizo reír el Divino," este ritual fue, sin duda, concebido mucho antes de la Conquista. No sólo se presentaba para hacer reír a los dioses de las montañas y recabar su compasión; también se bailaba (y todavía se baila) para pedir la lluvia.⁶

Después de la Conquista los naturales empiezan a observar y a ridiculizar a los españoles. Las únicas descripciones de este proceder son de Yucatán. El Obispo Landa escribe ya en el siglo XVI que los españoles hasta pagaban a los actores indios para que trabajaran de criados en sus casas y así pudieran imitar en sus comedias las situaciones domésticas de los españoles.⁷ Estos parecían disfrutar estas sátiras de sí mismos, sátiras posiblemente más cortantes de lo que percibían. Como dice Sánchez de Aguilar en 1615, los actores cómicos criticaban a los oficiales públicos, tales como jueces, si eran demasiado severos, y

5 Alfredo Barrera Vásquez, "El teatro y la danza entre los antiguos mayas de Yucatán," en *El libro de los cantares de Dzibalche* (México, 1965), p. 11.

6 Carroll Edward Mace, "The Patzcá: El baile que hizo reír al Divino," en *Two Spanish-Quiché Dance-Dramas of Rabinal* (New Orleans: Tulane University, 1970), pp. 19-152. El "Charamivex," descrito más adelante, se estudia en las páginas 155-184. El Doctor Eric Thompson, en una carta fechada el 2 de agosto de 1972, me escribió que en su opinión es más probable que el *Patzcá* no se bailaba para evitar o curar el bocio, sino que los que padecían de esa enfermedad se creían bajo la protección de los dioses de la lluvia que les habían enviado la dolencia, y que el *Patzcá* se bailaba sólo para pedir la lluvia.

7 Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán* (Mérida, 1938), p. 39.

más adelante en el mismo siglo Cogolludo recoge la información valiosa de que los indios ridiculizaban a los oficiales avariciosos, "representando los sucesos que con ellos les pasan," y que hasta de los sacerdotes hacían burla.⁸ Estos temas seguramente tenían sus raíces en el período anterior a la Conquista y aparecen aún en las comedias de Rabinal, como veremos más adelante.

Como ya se ha dicho, la documentación de Guatemala no menciona las comedias y, de hecho, dice poco del teatro indígena. Pero si combinamos los pocos datos que se conservaron allí con los provenientes de México y Yucatán podemos formar un concepto de los tipos de bailes y teatro que disfrutaban. Igualmente los bailes indígenas que aún se producen en Rabinal y en otros pueblos nos permiten reconstruir con cierto grado de seguridad lo que se representaba antes e inmediatamente después de la Conquista.

Las descripciones más antiguas de los bailes de Guatemala aparecen en el *Popol Vuh* y en los *Anales de los Cakchiqueles*, dos libros de mitos e historia compuestos por naturales en el siglo XVI. Los Cakchiqueles ejecutaban una danza ritual, el *Ixtzul*, en honor de un héroe mitológico que les trajo el fuego. Los bailadores llevaban máscaras pequeñas y bailaban de un modo violento. El *Popol Vuh* de los Quiché describe (junto con otros bailes) el *Hunahpu Qoy*, un baile cómico acompañado por la música de flautas y ejecutado por dos hermanos quienes por su orgullo y arrogancia han sido convertidos en monos. Un ritual antiguo y espectacular relacionado con esta historia y presentado todavía en Chichicastenango, Joyabaj, y Cubulco (por lo menos antes del terremoto) es el *Palo volador*. En la versión de Cubulco, que se representa el 25 de julio, fiesta de Santiago, dos naturales, sentados en unos estribos de sogá, se desprenden desde arriba en espirales centrífugas mientras que otro, disfrazado y con máscara de mono, hace piruetas en una pequeña plataforma montada en la punta del palo. Original de México, el *Palo volador* simbolizaba los ciclos del tiempo y servía como rito de la lluvia y de la fertilidad. Fue adaptado por los Quichés quienes le añadieron un nuevo significado como representación de la leyenda de los monos del *Popol Vuh*.

Los naturales de Guatemala hacían muchas imitaciones, cómicas o serias, de animales. El *Popol Vuh* cuenta que en Xibalbá, Hunahpú e

8 Pedro Sánchez de Aguilar, "Informe contra idolorum cultores del Obispado de Yucatán," *Anales del Museo Nacional de México*, 6 (1900): 98. Diego López de Cogolludo, *Historia de Yucatán* (Mérida, 1867), t.1, p.300.

Ixbalanqué bailaron el *Puhuy* (*El baile del bujo*), el *Cux* (*La comadreja*), el *Iboy* (*El armadillo*), y el *Xtzul* (*Ciempies*). En la actualidad tanto ladinos como naturales bailan disfrazados de monos, toros, venados, y una gama variada de animales.⁹ De los dos grandes ciclos de *bailes de venado* y *bailes de culebra*, a la vez obras cómicas y plegarias a los dioses de la tierra y la lluvia, se hablará después. Basta decir por ahora que a pesar de que apenas se los menciona en la temprana documentación, se representarían constantemente. Ahora nos toca analizar la tragedia indígena de Guatemala, que en aquellas regiones adoptó formas especiales de trama, música, e indumentaria.

Sin duda los españoles se encontraron con que los naturales de Guatemala presentaban los mismos tipos de *mitotes*, comedias, y ritos religiosos que habían presenciado en México, pero otro género de teatro que encuentran allí, de enorme importancia en la historia de la cultura indígena de Mesoamérica, es la tragedia, representada con música y danza en los *bailes de tun* que preocupaban tanto a algunos sacerdotes y a la Inquisición por sus apariencias de sacrificio. Las descripciones de cuatro han sobrevivido: el *Quiché Vinac*, el *Tum Teleche*, el *Loj Tum* y el *Oj Tum*. Otro más, el *Rabinal Achí* (también llamado en Rabinal *Xajoj Tun*, *Baile del tun*, *Baile de los chuntos*, y *Baile de las canastas*), fue desconocido hasta 1855, cuando Brasseur de Bourbourg lo descubre en Rabinal. No se han encontrado descripciones anteriores a esa fecha, lo cual ha convencido a unos pocos eruditos de que es una falsificación de Brasseur, pero sin embargo yo estoy persuadido de que antecede a la Conquista, quizás algo cambiado en los últimos 450 años, pero conservando aún mucho del argumento original y las mismas danzas circulares.¹⁰ El *Quiché Vinac*, el *Tum Teleche* y el *Loj Tum* (especialmente el primero) deben de haberse parecido bastante al *Rabinal Achí*, que, como es bien conocido por los que estudian el teatro indígena, presenta con diálogo, música y danzas la captura, juicio y ejecución de un príncipe enemigo. Las descripciones de las tres primeras obras, hechas en los siglos XVII y XVIII, son fragmentadas, parciales y posiblemente

9 Tales imitaciones son llamadas "ajaselquash" según David Vela, "Danzas y primeras manifestaciones dramáticas del indígena maya-quiché," *América Indígena*, 32 (1972): 516.

10 Carroll Edward Mace, "New Information about Dance-Dramas of Rabinal and the *Rabinal Achí*," *Xavier University Studies*, 6 (1967): 1-19, y "Nueva y más reciente información sobre los bailes-drama de Rabinal y del descubrimiento del *Rabinal Achí*," *Antropología e historia de Guatemala*, 19(1967): 20-37.

incorrectas en algunos detalles (a los autores les interesaba solamente convencer a todos que los *bailes de tun* representaban sacrificios y que debían prohibirse), pero aun así revelan rasgos familiares, con tantos parecidos en la música, trama, caracteres, desarrollo, diálogo y desenlace que nos hacen pensar que hubo un tiempo en que los cinco formaron parte de un ciclo de tragedias que se representaban en muchas comunidades. Otros títulos de obras desaparecidas son *Trompetas Tum*, *Tum Tum* y *Tum Ni Uleutum*, pero no existen descripciones de ellos ya que sólo se nombran en edictos que prohibían su representación. Me parece probable, sin embargo, que estuvieran relacionados con los otros.

Las descripciones del *Tum Teleche*, *Loj Tum* y *Quiché Vinac* muestran claramente que, como el *Rabinal Achí*, trataban de la captura y ejecución de un enemigo. El parecido entre el *Rabinal Achí* y el *Quiché Vinac* es especialmente sorprendente. El *Quiché Vinac* también trata de la suerte de un príncipe enemigo, hechicero como Quiché Achí en el *Rabinal Achí*, que perturbaba la ciudad de Utatlán con sus insultos y alaridos nocturnos.¹¹ En sus descripciones el P. Francisco Ximénez cuenta que, según se decía, el príncipe había saltado de monte en monte, y leyendas en Rabinal le siguen atribuyendo la misma proeza a Quiché Achí, el príncipe cautivo del *Rabinal Achí* (el texto sólo dice que él "fue" a muchas cumbres). En el *Quiché Vinac* el cautivo fue atado con "cordeles," y en las presentaciones actuales del *Rabinal Achí* su muñeca izquierda es atada con una larga cinta a la muñeca derecha de su aprehensor. En ambas obras los cautivos confiesan sus delitos en una especie de juicio y ambos son ejecutados. Hasta comparten un nombre. Uno de los títulos dados a Quiché Achí es "Quiché Vinac," que traduce Ximénez "señor del Quiché" y Brasseur "chef de Quiché" pero que los naturales de Rabinal actualmente traducen con "gente de la selva" (al hablar del baile lo llaman "Rey Quiché").¹² Ximénez oyó que el *Quiché Vinac* conmemoraba un hecho histórico, y lo mismo puede ser verdad del *Rabinal Achí*. Por lo menos Brasseur (posiblemente influenciado con la lectura de Ximénez) estaba convencido de ello.

11 Francisco Ximénez, *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores*, 2 tomos (Guatemala: Biblioteca Goathemala, 1929), t.1, p. 78.

12 Según Marco Aurelio Alonso, en "El Paabanc," *Flor de occidente*, 3 (1972): 12, una *Danza de los guacamayos* representada en Santa Cruz, Verapaz, se tituló en un tiempo *Quiché Guinak* y trata de un príncipe perseguido hasta dentro de la selva por hechiceros que quieren sacrificarlo. Es posible que se trata aquí de otra tragedia parecida a las que vamos describiendo.

Se usaba diálogo en el *Tum Teleche*, *Loj Tum* y *Quiché Vinac* como se usa hoy en el *Rabinal Achí*. Es hasta posible que el *Quiché Vinac* y el *Rabinal Achí* hayan compartido arengas parecidas. Leemos lo siguiente en la descripción de Ximénez del *Quiché Vinac*: "Le dijo el Rey que si él era el que daba gritos de noche, y díchole que sí, díjole, ahora verás qué fiesta hacemos contigo." Estas palabras son como un resumen de varios discursos de Quiché Achí y del Rey Jobtoj, y a la vez de los careos que han tenido lugar entre Quiché Achí y el Príncipe de Rabinal. Tan es así que nos preguntamos si, en realidad Ximénez no estará describiendo el baile conocido hoy día por *Rabinal Achí*. Hay que recordar que él escribió estas observaciones en 1715, sólo un año después de abandonar Rabinal, donde había vivido desde 1704 hasta 1714, su estancia más prolongada en un pueblo de naturales.

En realidad Quiché Achí es el verdadero protagonista del *Rabinal Achí*, pero hay que señalar que el nombre que él lleva en el baile no es Quiché Achí sino Cavek "Quiché Vinac," el mismo nombre dado por Ximénez al baile que él describió. Ni una sola vez lo llaman "Quiché Achí," un nombre inventado por Brasseur y que aparece sólo en la lista de personajes y en las acotaciones. El título del *Rabinal Achí* también es moderno. Fue inventado por Brasseur cuando él descubrió la obra en 1855. No sabemos como se llamaba antes de esa fecha. Lo más lógico sería que se llamara *Tun de Quiché Vinac*, o tal vez *Quiché Vinac* a secas. En otras palabras, me parece muy probable que el *Rabinal Achí* y el *Quiché Vinac* sean el mismo baile.¹³

El *Tum Teleche* y el *Loj Tum* ofrecen menos parecidos al *Rabinal Achí* (por lo menos en las descripciones que tenemos), pero los protagonistas, aunque no identificados ni como hechiceros, se decía por lo menos que personificaban hombres capturados en la guerra.¹⁴ Nada

13 Antonio Fuentes y Guzmán, *Recordación florida* (Guatemala: Biblioteca "Goathemala," 1935), t.1, p.20.

14 René Acuña, *Introducción al estudio del Rabinal Achí*, (México, 1975), pp. 137-38, también cree probable que los dos bailes son el mismo. En efecto él está seguro que Ximénez encontró un antiguo manuscrito del *Rabinal Achí* en Rabinal, pero yo no puedo compartir su certeza. Sin duda el Fraile hubiera traducido y se hubiera valido de un documento de tanta importancia, tal como lo hizo con el *Popol Vuh*. Más aún, tales expresiones como "según ellos mismos refieren en el mismo baile," "dicen," y "aun dicen," implica que estaba limitando a registrar lo que él había oído en representaciones o en consejas locales. Las diferencias en el argumento entre el *Quiché Vinac* y el *Rabinal Achí* sugieren asimismo que Ximénez no había leído un texto. El príncipe cautivo del *Quiché Vinac* era un Cakchiquel de Ximché. Había sido capturado cerca de Utatlán, y antes de morir profetizó la

sabemos ni de los caracteres ni de la trama del *Oj Tum*. Todo lo que dice Fuentes y Guzmán es que todos los bailadores tenían "traje y figura de demonios" y que hacían "cosas increíbles."¹⁵ Sólo sabemos los nombres de *bailes de tun* que se llamaban *Trompetas Tum*, *Tum Tum* y *Tum Ni Uleutum*, pero, como ya he dicho, creo muy probable que estuvieran relacionados con los otros. Lo único cierto es que el melodioso golpe del tun era común a todos.

Otra semejanza entre el *Rabinal Achí*, el *Quiché Vinac*, el *Tum Teleche* y el *Loj Tum* se ve en los verdugos que le dan la muerte al malhadado cautivo. En las cuatro obras los verdugos son bailadores que representan Guerreros Aguilas y Jaguares. Hoy día en Rabinal los dos bailadores que representan el Aguila y el Jaguar no se disfrazan para parecerse a estos animales, sino que sobre sus espaldas llevan unas armazones en forma de herradura y adornadas con tiras de tela y

destrucción de esa ciudad a manos de invasores vestidos y armados. Estos detalles no aparecen en el *Rabinal Achí*, por lo menos en el texto que nos dejó Brasseur de Bourbourg, y por lo tanto podemos argüir que Ximénez no consultó un texto de la obra. A menos que el *Rabinal Achí* no fuera cambiado enormemente entre 1714 y 1856 (cuando fue descubierto por Brasseur), una versión escrita no hubiera sacado a Ximénez de la pista de una manera tan seria. Pero aunque estas diferencias parecen indicar claramente que él no consultó un texto, sin embargo no prueban que los dos bailes no fueran el mismo. Posiblemente el Dominio no entendió todo el diálogo y consecuentemente tenía una idea confusa acerca de la trama, o en 1715, lejos de Rabinal y escribiendo apresuradamente, puede haber sustituido descuidadamente personajes y localidades de un baile presenciado en otras partes o de leyendas oídas en otras comunidades. La misma falta de precisión es aparente en su inaceptable generalización de que en sus festivales los naturales sólo bailaban el *Quiché Vinac*. Los naturales bailaban muchos tipos de bailes. El mismo Ximénez escribió que había visto bailes de culebras y habrá visto todos los distintos bailes de Rabinal, por lo menos nueve veces. Es obvio que él no estaba realmente interesado en detalles de este o ningún otro baile. No el baile sino la profecía, que él creía de inspiración divina, constituía el "caso tan memorable" del que él quería dejar constancia para la posteridad. Casi la mitad de su descripción está dedicada a esto. No es imposible que una especie de profecía apareciera en algún momento en el *Rabinal Achí*, pero lo más probable es que aquí él no se refiere a un parlamento del baile, sino a una leyenda que los naturales le contaron. Los invasores armados, a los que Ximénez convirtió ansiosamente en españoles, son claramente el producto de la imaginación de los naturales, posiblemente con la intención de complacerle a él o a un predecesor en Rabinal. Tales historietas eran corrientes y les gustaban a los clérigos. Es dudoso que Ximénez hubiera mencionado el *baile de tun* que él llamó *Quiché Vinac* si no la tuviera.

15 Ernesto Chinchilla Aguilar, "La danza del Tum-Teleche o Loj-Tum," en *La danza del sacrificio y otros estudios* (Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1963), p. 15.

plumas.¹⁶ En el centro de esta armazón fijan una placa de madera, parecida a un escudo, con tallas en alto relieve de jaguares y un águila. La del Bailador Jaguar muestra dos jaguares rampantes y vigilantes (ver Figura 1) mientras que la del Bailador Águila exhibe un águila de dos cabezas y con un corazón, al parecer humano, tallado en su vientre (ver Figura 2). En el centro de cada placa hay tubos verticales en los que se insertan varas de unos noventa centímetros rematadas con unas cestas grandes, más altas que anchas, y también con tiras de tela y plumas en lo más alto. En la placa del Bailador Jaguar los dos jaguares sostienen el tubo con las manos. A estos bailadores les llaman Cot y Balam, Cot y Tigre, los Chuntos, y también "los cargadores" por las cestas, varas y armazones que llevan. Como Quiché Achí, el Rey Jobtoj, y Rabinal Achí llevan manteletas, mangas largas, y pantalonetas, pero mientras ellos llevan máscaras, los Cargadores, como la princesa, cuyo papel siempre interpreta una niña, se cubren la cara con velos blancos.¹⁷ La Muy usa máscara y un vestido largo.

Ximénez no dejó ninguna descripción de los trajes del *Quiché Vinac* ni se hizo ninguna de los disfraces de *Loj Tum* o el *Tum Teleche*. De los bailadores del *Oj Tum*, Fuentes y Guzmán, como ya he dicho, sólo escribe que tienen "traje y figura de demonios." Creo posible, sin embargo, que en esos *bailes de tun* como en el *Rabinal Achí*, los verdugos también llevaban armazones, placas y canastas. Esto parece haber sido una indumentaria tradicional. Lo digo por el hecho de que han sobrevivido otros bailes que también usan placas, armazones o canastas, de los cuales se hablará más adelante.

El príncipe cautivo muere ejecutado en el *Tum Teleche*, *Loj Tum*, *Quiché Vinac* y el *Rabinal Achí*, pero en las tres primeras obras no aparece claro cómo tiene lugar la ejecución y en la última ha sido tergiversada. Ximénez escribe que el cautivo del *Quiché Vinac* fue primero desgarrado, y que después "lo sacrificaron," pero por el contexto parece probable que sólo está repitiendo una leyenda que le habían contado y no describiendo una producción actual del baile, de modo que en realidad no tenemos ninguna idea de la forma de la ejecución que se simulaba. Lo único cierto es que no pudo haber terminado con la representación de un sacrificio de estilo azteca,

16 Según Thomas Gage, *A New Survey of the West Indies* (New York, 1929), p. 267, bailadores de *Toncontín*, en el siglo XVII, se ataban también a la espalda armazones doradas adornadas con plumas.

17 Se hizo un cambio triste y radical de los trajes para el Festival Folklórico de Cobán de 1970, pero los bailadores se visten ahora como antiguamente.

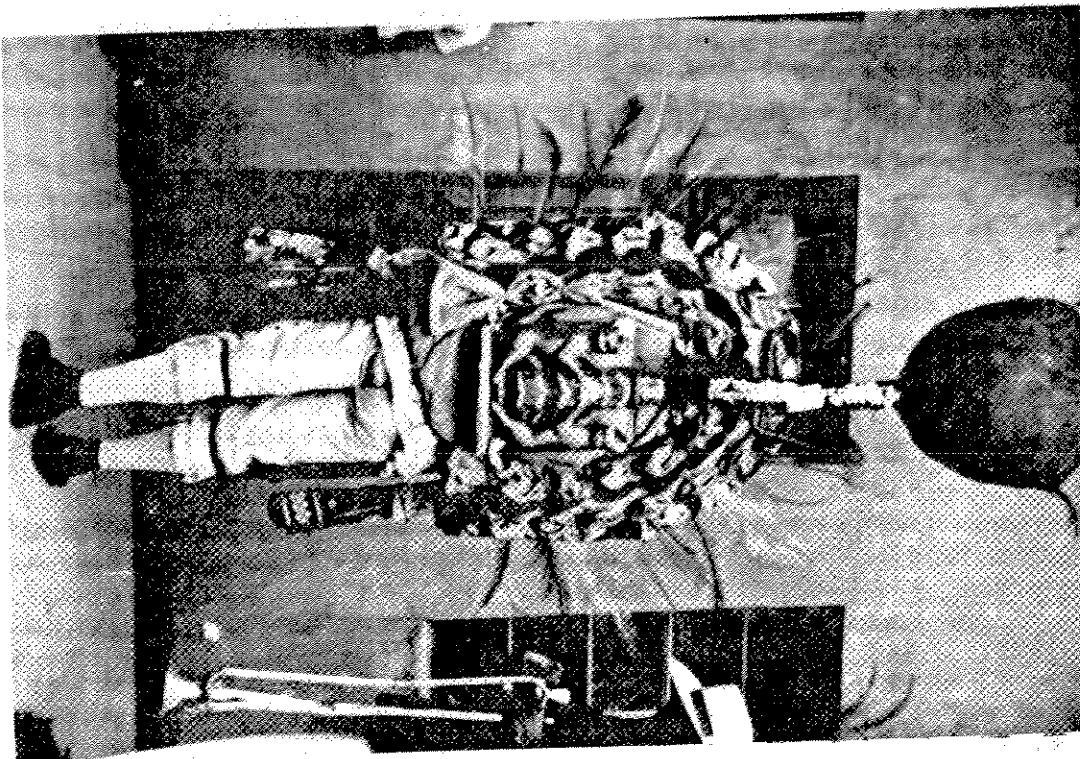
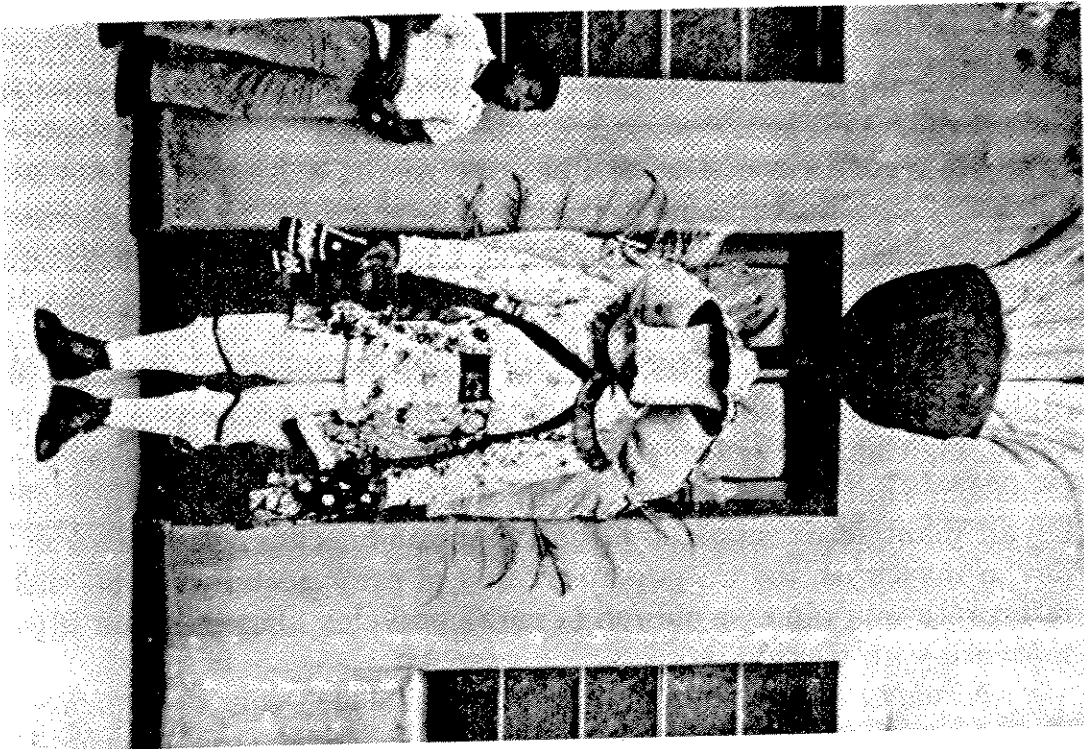


Figura 1. Ballador jaguar (a, de frente; b, de espalda). Fotografías de Francisco Rodríguez Rouanet, 1955.

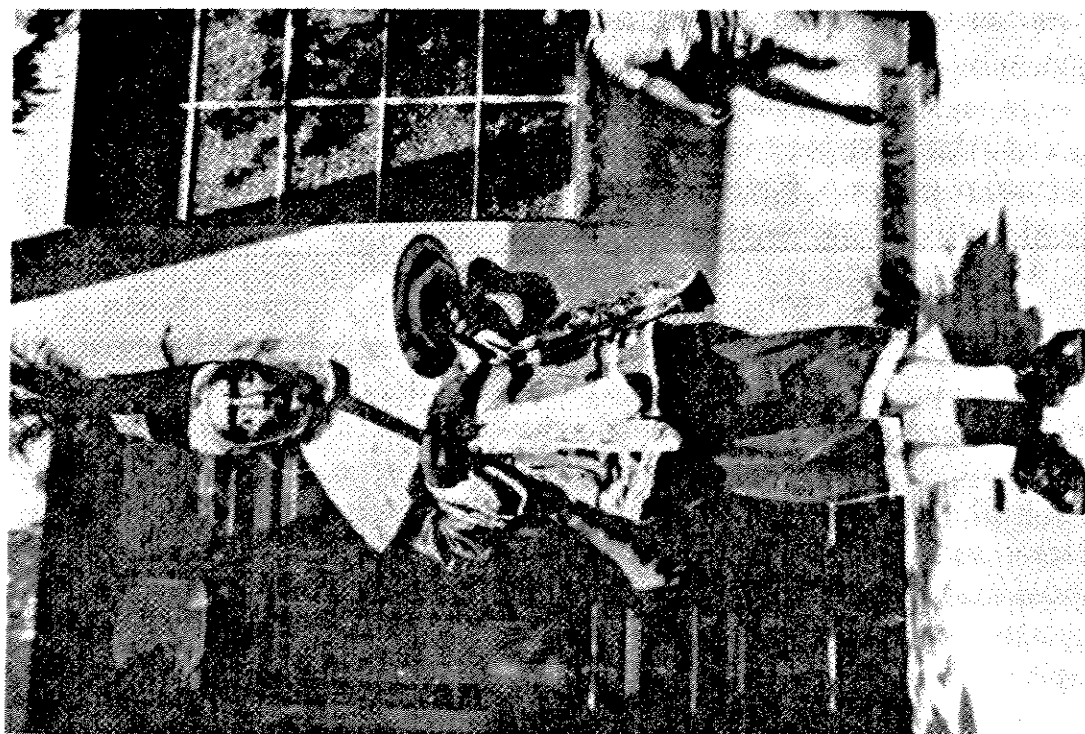
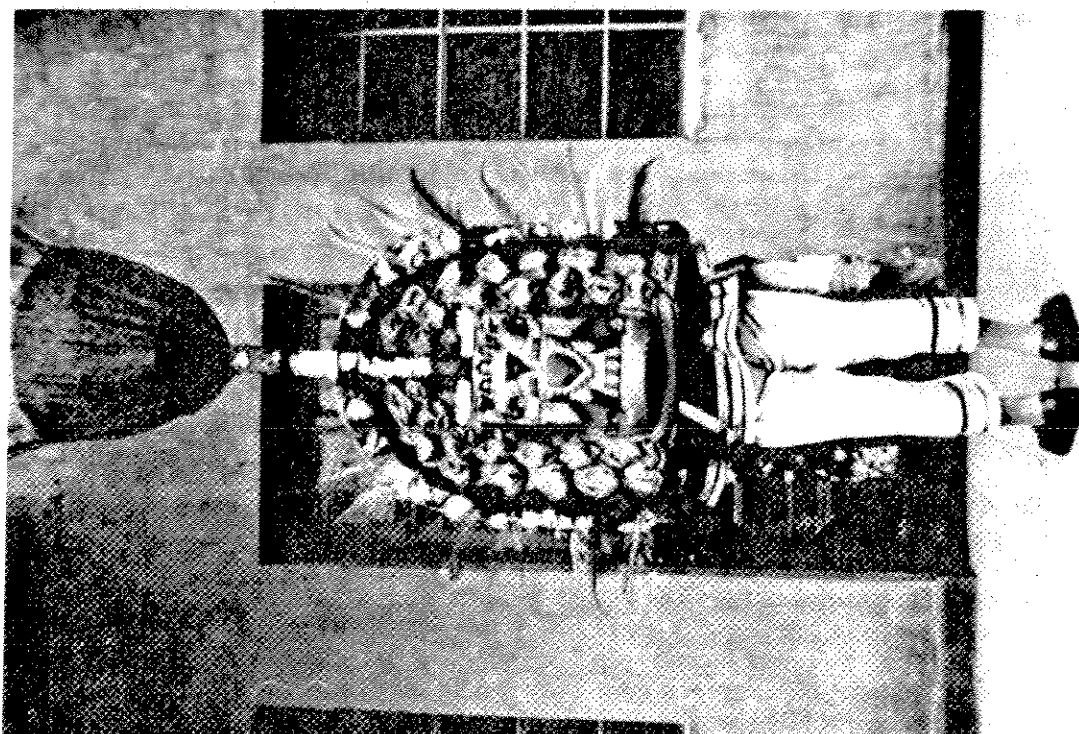


Figura 2. Bailador Aguilá. Fotografía de Francisco Rodríguez Rouanet, 1955.

Figura 3. Rabinol Achí. Fotografía de Francisco Rodríguez Rouanet, 1955.



porque de ser así los sacerdotes lo habrían prohibido. El final del *Rabinal Achí* ha sido desfigurada en la versión de Brasseur. La muerte de Quiché Achí en la piedra del sacrificio, según la romántica descripción hecha por el Abate en 1862 en su *Grammaire de la langue quiché*, no la podemos tomar en serio. En mi opinión esto fue una fabricación suya, y de hecho ni siquiera aparece en su primera traducción de 1885 donde sólo escribe: "Ils le mettent à mort."¹⁸ En tiempos modernos (excepto por unos años después de 1970 cuando la conclusión, los trajes y hasta el número de actores fueron cambiados para el Festival Folklórico de Cobán) Quiché Achí muere arrodillado en el patio donde los dos guerreros le tocan la cabeza y la nuca con un hacha de madera. (Rabinal Achí y Quiché Achí también llevan hachas en la mano derecha, y según Narciso Teletor el hacha de Rabinal Achí era de plata a comienzos del siglo XX.¹⁹) Es perfectamente posible que las representaciones de la época de antes de la Conquista también terminaran con un simulacro de la decapitación del cautivo. Tenemos un precedente en el *Codex Tro-Cortesianus* (54b y 55b), donde aparecen decapitaciones de cautivos.²⁰

18 Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, "De Guatemala à Rabinal; Episode d'un séjour dans l'Amérique Centrale pendant les années 1855 et 1856," *La revue européenne*, 1 (1859): 298. En 1957 ni uno de los naturales tenía memoria ni había oído hablar de que tal ritual se usara en el baile. La ausencia de un final con "sacrificio" fue causa de gran desilusión cuando el *Rabinal Achí* fue presentado en la ciudad de Antigua en 1955. Todo el mundo esperaba que se hiciera la producción según la descripción de Brasseur y no fue así. Lilly de Jongh Osborne me dijo durante una entrevista: "No hicieron nada de lo que se esperaba." Por suerte Esteban Xolop y su pequeño grupo artístico regresó satisfecho a Rabinal en compañía del Señor Francisco Rodríguez Rouanet, sin sospechar jamás que su representación, austera y tradicional, no había sido lo que el público esperaba presenciar.

19 Celso Narciso Teletor, *Apuntes para una monografía de Rabinal y algo de nuestro folklore* (Guatemala: Ministerio de Educación, 1955), p. 79. El padre escribe lo siguiente: "Dicho sea de paso, he visto un folleto, venido de Buenos Aires, del Rabinal Achí y lo primero que choca es ver en las manos del actor en la portada, una paleta; lo cual es falso porque sabemos que Rabinal Achí traía una hacha en la mano y así recuerdo haberlo visto en mi niñez, y esta hacha era de plata." Esto sería alrededor de 1900, ya que Teletor nació en Rabinal en 1890.

20 De acuerdo con Ximénez, un "señor principal" capturado en batalla era sacrificado y comido; "Escolios a las historias del origen de los indios," *Las historias del origen de los indios de esta provincia de Guatemala* (San Salvador, 1926), p. 125. Las dos órdenes militares mexicanas, los Jaguares y los Aguilas, se encargaban de conseguir cautivos para sacrificar, y en el *Rabinal Achí* aquellas órdenes aparecen personificadas en los dos guerreros, uno de los cuales, el Bailador Aguila, tiene un corazón humano tallado en la placa que lleva en la espalda. Por lo tanto sería perfectamente lógico concluir que antes de la Conquista el baile terminaba con el

Tampoco sabemos qué modo de ejecución se simulaba en el *Tum Teleche* y el *Loj Tum*, ya que conocemos estos dos bailes únicamente por las breves descripciones de celosos sacerdotes que sólo se interesaban en extirparlos. En 1620 el Presbítero de Mazatenango, R.P.D. Antonio de Villegas, denunció el *Tum Teleche* al Comisario de la Inquisición en Guatemala, pero aparentemente sin haberlo presenciado, ya que alegó sólo lo que le habían contado: "Algunas personas han denunciado de algunos indios que han usado de supersticiones antiguas, en que parece hay alguna especie de idolatría."²¹ El Comisario le contestó que no se hiciera nada porque el asunto dependía de los eclesiásticos ordinarios. Al parecer muchos de estos no venían nada dañoso en el baile, ya que siguieron permitiendo sus presentaciones durante cuatro años más. Pero en 1624, ya Comisario de la Inquisición en Mazatenango, Prieto de Villegas dictó un auto riguroso prohibiendo presentaciones del *Tum Teleche* "por ser cosa mala y supersticiosa y ... siendo tan al vivo como es, pues no les falta más en el dicho baile que matar y sacar el corazón al hombre que allí traen bailando, como realmente, antiguamente, hacían los idólatras, sus antepasados." Pero al mismo tiempo nos sorprende al confesar que estos bailes "los representan en las fiestas de religión cristiana." Su afirmación de que "siendo tan al vivo como es ... no les falta más ... que sacar el corazón al hombre" ha dado la impresión de que se trataba del simulacro de un sacrificio de tipo azteca, pero ya veremos que no pudo haber sido así. Su celo le llevó a emplear palabras que nos han sacado de pista.

El auto fue enviado a varios pueblos de habla Quiché, y también a algunos de habla Tzutujil, donde el baile se llamaba *Loj Tum*. (Al parecer los padres creían que se trataba del mismo baile, pero a lo mejor sólo existían rasgos familiares.) En contestación al auto el Vicario

simulacro de un sacrificio de tipo azteca, pero me resisto a creerlo. De ser así los Dominicos no sólo habrían cambiado la conclusión sino que habrían prohibido el baile por completo, lo cual no tuvo lugar. Lo cierto es que ya en el siglo XIX Quiché Achí moría arrodillado y que la piedra de sacrificio fue una fabricación de Brasseur. En mi opinión lo más probable es que haya sido así antes de la Conquista también. Además del sacrificio y de la decapitación, existían también otras formas de ejecución en Guatemala. Ximénez nos cuenta que los hechiceros, especialmente si habían dañado o hechizado a un rey (lo cual ocurre tanto en el Quiché Vinac como en el *Rabinal Achí*) eran ahorcados o estrangulados; *Historia de Chiapa y Guatemala*, t.I, p. 95. Escribe Las Casas, *Apologética historia de las Indias* (Madrid, 1909), p. 617, que los enemigos capturados cazando y pescando en territorio ajeno eran matados inmediatamente, reservados para sacrificio, o reservados como esclavos.

21 Chinchilla A., *Danza del Sacrificio*, p. 10.

Bartolomé Recinos de Cabrera en San Antonio de Suchitepéquez, pueblo donde se bailaba el *Loj Tum* hasta 1607, apareció ante Pedro de Luna, Notario del Santo Oficio, y declaró que cuando llegó a Suchitepéquez alrededor de 1607, él no sabía que cosa era un *baile de tun*. Cuando "algunos religiosos y otras personas de experiencia en la dicha lengua" le dijeron que el *Loj Tum* era representación de un sacrificio, el padre (sin haberlo visto) lo prohibió. Sin embargo lo vio bailar en otros pueblos, donde al parecer los sacerdotes locales no tenían ningún inconveniente en permitir representaciones. Pedro de Luna escribió de esta manera la descripción que hizo el Padre Bartolomé de aquellas representaciones: "... era muy justa cosa se prohibiese y quitase: por cuanto todo él era representación de un indio que, habido en guerra, sacrificaban y ofrecían los antiguos al demonio, como lo manifiestan y dicen al mismo indio, atado a un bramadero, y los que le embisten para quitarle la vida, en cuatro figuras, que dicen eran de sus nahuales: un tigre, un león, un águila, y otro animal, de que no se acuerda ... las veces que le ha visto bailar en otros pueblos, así como tocan las trompetas, se alborota todo el pueblo, sin faltar hasta las criaturas, viniendo con mucha agonía y priesa a hallarse presentes, lo que no hacen en otros bailes del *tum* que suelen acostumbrar."²² Habla con indignación de "sacrificio," pero no precisa en qué consiste. De hecho, de los comentarios del Comisario y del Vicario se saca en claro sólo que el *Loj Tum* y el *Tum Teleche* eran bailes importantes, que se presentaban para fiestas católicas, que usaban danza, tun, trompetas y diálogo, y también que trataban de la ejecución de un cautivo por verdugos disfrazados de jaguar y águila. Como en el *Rabinal Achí*, el cautivo también bailaba. Sólo se notan dos diferencias entre el *Loj Tum* y el *Rabinal Achí*: los verdugos del *Loj Tum* son cuatro, y en cierto momento el cautivo es atado a un poste, lo cual no ocurre, por lo menos en la actualidad, en presentaciones del *Rabinal Achí*. Tal vez le desataban para que muriera arrodillado como Quiché Achí. Creo probable que el Padre Recinos de Cabrera se haya equivocado al hablar de "otro animal," y que los verdugos representaban dos Guerreros Águila y dos Guerreros Jaguar.

Es muy importante notar que el mismo Vicario dijo que había visto bailar el *Loj Tum* en otros pueblos. Así comprendemos que no es posible que los verdugos hayan simulado sacarle el corazón al cautivo, ya que los sacerdotes de aquellos lugares ciertamente no hubieran dado permiso para representaciones de un rito que imitara la ofrenda de

22 Chinchilla A., *Danza del Sacrificio*, p. 15.

corazón humano. No se sabrá nunca cómo terminaba la obra, pero por lo menos queda claro que el celoso Comisario y el Padre Recinos de Cabrera exageraban mucho y que a lo mejor el *Loj Tum* (y por lo tanto el *Tum Teleche*) no era más que un baile-tragedia sobre la captura, el juicio y la ejecución de un enemigo y en muchos detalles parecido al *Rabinal Achí*.

Con estas descripciones hemos visto que los Mayas de Guatemala habían desarrollado un ciclo de bailes-tragedias sobre la captura y muerte de un enemigo. El tema fue aparentemente tan popular y de tanto efecto emotivo entre ellos como lo fue el tema de la destrucción de un gran hombre en las tragedias de Grecia. Al parecer se bailaban en varias lenguas y en todo el país. Los documentos precisan solamente ocho comunidades en las que se representaban el *Tum Teleche*, el *Loj Tum* y el *Oj Tum*, pero a la vez afirman que estos bailes se presentaban también en otras. El *Tum Teleche* o el *Loj Tum* se bailaba en los pueblos de San Bartolomé Mazatenango, San Martín Zapotitlán, Zamayaque, San Bernardino, San Juan de Nagualapa y San Antonio Suchitepéquez; probablemente se usaban en otros también. En Alotenango se presentaba el *Oj Tum*, y en Retalhuleuh obras llamadas *Loj Tum* y *Trompetas Tum*. Un baile llamado *Trompetas Tum* también se bailaba en San Juan Milpas Dueña, el *Tum Tum* en Patulul, y en lo que es ahora Verapaz el *Tum Ni Uleutum*, posiblemente dos bailes. Ximénez escribe que el *Quiché Vinac* se presentaba en en todas partes ("No bailan otro en sus fiestas sino este que llaman *del quiché vinac*"), pero ya hemos visto que el padre, sin darles mayor importancia, agrupó todos los *bailes de tun* bajo el nombre de uno que él había presenciado varias veces y sobre el que, según parece, había hecho algunas indagaciones. Así es que su afirmación revela que bailes parecidos al *Quiché Vinac* tenían lugar en muchas localidades. Antes de la Conquista el baile conocido hoy como el *Rabinal Achí* se representaba en Tzamaniel, un sitio localizado entre el Cubulco de hoy día y Joyabaj, pero en el siglo XVI los naturales de Rabinal fueron trasladados por los Dominicos al Valle de Urrán y con ellos fue trasladada la tragedia.²³

23 Yo introduje el problema de la toponimia del *Rabinal Achí* en 1967, pero sólo René Acuña lo ha estudiado a fondo y él es el primero en ofrecer la valiosa información de que sólo siete de los toponímicos mencionados en el *Rabinal Achí* (cada uno de ellos nombrado sólo una vez) se encuentran cerca del pueblo moderno, mientras que otros trece, mencionados un total de treinta y cuatro veces, están o estaban localizados en la región de Zamanab entre Cubulco y Joyabaj. También Acuña opina que sólo una fantasía de Brasseur hizo de Caj Yup el escenario del drama. *Introducción al Rabinal Achí*, p. 114.

Desde los primeros años de la colonia, muchos clérigos luchaban por extirpar estos bailes. En 1555 Tomás López, probablemente refiriéndose a ellos, escribió al Rey Carlos que en adelante no se debía permitir a los indios sus bailes, "cantando sus antiguas historias e idolatrías,"²⁴ y en 1593 Lope Mayén de Rueda prohibió específicamente todos los *bailes de tun*, estableciendo sanciones tanto para los bailadores como para los españoles que permitiesen las representaciones.²⁵ Es evidente, sin embargo, que no todos los sacerdotes acataron la orden, porque siguieron representándose por muchos años. En 1624, como hemos visto, la Inquisición suspendió las presentaciones del *Tum Teleche* y del *Loj Tum* en las cercanías de Suchitepéquez y Mazatenango. En 1625 el Licenciado Juan Maldonado ordenó a los Dominicos en Verapaz que pusieran límite al número excesivo de bailes y específicamente prohibió más representaciones de un *baile de tun* que él llamó *Tum Ni Uleutum*.²⁶ Al parecer los padres hicieron caso omiso. El *Oj Tum*, prohibido anteriormente pero restablecido al parecer con la anuencia de España, es de nuevo vedado en Alotenango alrededor de 1660.²⁷ Los dos bailes llamados *Loj Tum* y *Trompetas Tum* son prohibidos en Retalhuleuh sólo en 1679, pero el *Tum Tum*, prohibido en Patulul en 1748, se sigue bailando allí posiblemente hasta 1770.²⁸ Brasseur escribe en 1862 que el *Quiché Vinac* todavía se presentaba en Santa Cruz Quiché y en Quezaltenango, pero es muy posible que esta información no sea

24 "Carta a S.M. del Licenciado Tomás López," en *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía* (Madrid, 1875), t.29, p.548. Debo hacer notar aquí que no todos los *bailes de tun* eran "tragedias desarrolladas por medio de la danza," sino que en algunos casos se reducían a simples danzas con la entonación de poesía y cantos religiosos. El *Toncontín* descrito por Gage (véase nota 18) descende de este tipo de baile.

25 Ricardo Toledo Palomo, "Los bailes del tun en los siglos XVI y XVII," *Folklore de Guatemala*, 1 (1965): 66.

26 Martín Alfonso Tovilla, *Relación histórico-descriptiva de las provincias de la Verapaz y de la del Manché* (Guatemala: Biblioteca "Goathemala", 1960), p. 139.

27 Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida*, t.1, p.40.

28 Pedro Cortés y Larraz, *Descripción geográfico-moral de la diócesis de Goathemala* (Guatemala: "Biblioteca Goathemala," 1958), t.2, p.260. *Trompetas Tun* también se bailaba en San Juan Milpa Dueñas, donde fue prohibido en 1678; Toledo P., "Bailes del tun," p. 64.

correcta.²⁹ De todos los bailes mencionados más arriba sólo el *Rabinal Achí* parece haber sobrevivido. En vez de extirparlo, los Dominicos lo utilizaron como un instrumento de conversión, añadiéndole plegarias cristianas, cambiándolo para la festividad de San Pablo en enero, y convirtiéndolo en uno de los acontecimientos centrales de la celebración. Sin duda eliminaron algunos ritos y transformaron otros. (Es interesante que a este respecto Ximénez escribió en 1615 lo siguiente del *Quiché Vinac*: "Ya no lo hacen con tal superstición y brujería como antiguamente."³⁰ Como ya he dicho, es posible que aquí él se haya referido al *Rabinal Achí*).

Es posible que unos *bailes de tun* que no se describen hasta ya entrado el siglo XX estén emparentados con los analizados más arriba. Por lo menos tienen parecido en los disfraces y en los argumentos. En 1927 Lothrop informa que en San Juan Ixcay, Nebaj, Chajul, Cotzal y Chichicastenango los *bailadores de tun* se enlazaban en pares con arcos hechos de vástagos, decorados con plumas e insertados en una placa de madera que llevaban en la espalda.³¹ Una fotografía publicada por él muestra una placa parecida a la que usa el Guerrero-Jaguar del *Rabinal Achí*. En 1946 Yurchenco grabó en Chajul la música de un *baile de tun* (posiblemente el mismo reseñado por Lothrop) titulado *El baile de las canastas*, el mismo título que le dan algunos ladinos en Rabinal al *Rabinal Achí*. Se decía que describía la muerte de Oyeb, un hombre con el poder de transformarse en pájaro. Los bailadores dialogaban en Ixil y también usaban placas y pértigas rematadas con cestas más altas aún que las del *Rabinal Achí*.³² Me dijeron a mí en Nebaj (yo nunca vi el baile) que otro nombre de la obra era *Tzunún Tijbal*. Seguramente emparentado con él (o quizás el mismo baile) está un *baile de tun* con diálogos tanto en Aguacateca como español titulado *Tzunum (El gorrión)* y representado cada cuatro años en Aguacatán. Harry S.

29 Brasseur de Bourbourg, "Essai sur la poésie et la musique," en la Segunda parte de la *Grammaire de la langue quiché* (Paris, 1962), p. 16. La tendencia de Brasseur a exagerar e inventar llevó con frecuencia a conclusiones sospechosas. Ver mi artículo: "Brasseur de Bourbourg," en *Handbook of Middle American Indians* (Austin: University of Texas Press, 1973), t.13, pt. 2, pp.298-325.

30 Ximénez, *Historia de Chiapa y Guatemala*, t.1, p.78.

31 Samuel K. Lothrop, "A Note on Indian Ceremonies in Guatemala," *Indian Notes*, 4 (1927): 70-72. La unión de los bailadores de esta manera parece fuera de lo corriente y al mismo tiempo casi imposible por lo desmañada. Es posible que en este detalle alguien le haya informado mal a Lothrop.

32 Henrietta Yurchenco, "Taping History in Guatemala," *The American Record Guide*, 25 (1958): 139-52.

McArthur ha hecho un estudio muy valioso de la obra.³³ Dos de los bailadores llevan sobre sus espaldas placas de madera con dos muñequitos esculpidos en bajo relieve que, como los jaguares de las placas del *Rabinal Achí*, sostienen con las manos una barra de madera, insertada en un hueco de la placa y que sube por arriba de la cabeza del bailador como media vara, pero éstas, en vez de terminar en cestas, están rematadas con aros donde cuelga un pedazo de tela roja que baja en forma de farol. La parte superior está adornada con plumas, y encima aparece un pájaro de trapo. Los otros bailadores, de vez en cuando, fingen dispararle. Como los Guerreros Jaguar y Aguila del *Rabinal Achí*, los bailadores con las pértigas llevan hachas de madera y una pequeña rodela. A ellos como a los bailadores de *Rabinal* también se les llama "cargadores" por los adornos que llevan en la espalda. Se cuenta en Aguacatán que el baile se originó porque Dios se había perdido en el monte y fue hallado por un gorrión. Los músicos, traídos de Chajul, tocan un tun, una trompeta y una concha de tortuga. En la indumentaria y los instrumentos este baile ofrece parecidos sorprendentes con el *Rabinal Achí* y da muchas señales de haberse desarrollado de otra antigua *tragedia de tun*.

Un *baile de tun* de Santa Cruz, Verapaz, llamado hoy día *Danza de los guacamayos* pero conocido anteriormente con el título de *Quiché Vinac* trataba, según se cuenta, sobre un príncipe que tiene que huir al bosque, ya que se ve perseguido por hechiceros.³⁴ Como se ve, este argumento tiene cierta semejanza con el baile que Ximénez también llamó *Quiché Vinac*. Los bailadores llevan en sus espaldas armazones con flores y plumas, pero en la única fotografía que yo he visto no se ve claro si llevan placas parecidas a las del *Rabinal Achí* y el *Baile de Tzunum*. En San Pedro Soloma, Tectitán, Samayac y San Juan Ixcay todavía hoy se bailan danzas a las que llaman *Tun*,³⁵ pero yo las desconozco por completo. El *Tun* de San Juan Ixcay podría ser el baile descrito por Lothrop.

De todos los bailes de Guatemala el mejor conocido es el *Rabinal Achí*. Publicado por Prasseur de Bourbourg en 1862 en su *Grammaire de la langue quiché*, ha sido traducido por lo menos a seis idiomas y ha despertado interés universal. Sin embargo, su descubrimiento en 1855

33 "Orígenes y motivos del baile del Tz'unum," *Folklore de Guatemala*, 2 (1966): 139-52.

34 Alonso, "El Paabanc," p.12.

35 Depto. de Arte Folklórico, *Danzas folklóricas*.

se vio rodeado de misterio y ha provocado entre los eruditos diversos pareceres, hasta el punto de que por lo menos dos han puesto en duda su autenticidad. Resumamos los hechos. En primer lugar, Brasseur escribe a un amigo en la ciudad de Guatemala y le dice que ha encontrado un manuscrito en posesión de un indio llamado Bartolo Sis, pero cambia esta historia para la prensa internacional e insiste que Sis, en reconocimiento de haberle salvado la vida, se lo ha dictado. Yo estoy convencido de que la primera historia es la verdadera y que Sis y otros naturales sólo ayudaron a Brasseur a leer y traducir el manuscrito. De una cosa no cabe duda: un natural llamado Bartolo Sis vivía en Rabinal en ese tiempo. En los archivos parroquiales, en el *Libro de difuntos adultos que comienza el año 1844 y concluye en el de 1858*, en el folio 167, encontré la siguiente entrada: "En 1o. de Julio de 1856 falleció Bartolo Sis de 50 años casado con María Yboy: se sepultó en el campo santo."³⁶ El manuscrito de Sis ha desaparecido. Posiblemente quedó en poder de Brasseur.

Brasseur envió dos copias de su *Grammaire de la langue quiché* a Rabinal en 1862, y la versión del *Rabinal Achí* incluida en este libro fue la usada en los ensayos hasta 1913, año en el que un natural llamado Manuel Pérez, director del baile, la usa para hacerse su propia copia. Aunque es una copia de la versión de Brasseur, el manuscrito de Pérez revela que éste introdujo muchos cambios. Ignoró el silabeo de Brasseur, cambió la ortografía, añadió y omitió palabras e introdujo dísticos que no aparecen en la versión brasseuriana. Otro aspecto interesante de esta transcripción es el uso de cuatro símbolos fonéticos inventados en el siglo XVI por el padre La Parra. La versión de Manuel Pérez (o una copia de ella hecha por Eugenio Xolop en 1952) es la que usa el actual director, José León Coloch, y la que usaba su predecesor y suegro, Esteban Xolop.³⁷

36 Para un relato de este episodio, véase mi artículo "New Information about Dance-Dramas of Rabinal and the Rabinal Achí," *Xavier University Studies*, 6 (1967): 1-19, o una versión, revisada y aumentada en, "Nueva y más reciente información sobre los bailes-drama de Rabinal y del descubrimiento del Rabinal Achí," *Antropología e historia de Guatemala*, 19 (1967): 20-37. Detalles adicionales se encuentran en Acuña, *Introducción al Rabinal Achí*, pp. 29-47.

37 René Acuña, *Introducción al Rabinal Achí*, p.59, cree que el manuscrito de Pérez no ha sido examinado, pero está en un error. Yo poseo una copia. En 1957 Esteban Xolop me permitió llevarlo conmigo a la Ciudad de Guatemala donde, con la ayuda del Señor Jaime Wylde y equipo de la SFEI pude obtener una copia negativa. Ya en New Orleans la Compañía Southern Microfilm hizo dos impresiones de este "negativo," una de las cuales está en mi poder. La otra pertenece al Dr.

Su examen revela, sin lugar a duda, que Pérez se valió del *Rabinal Achí* de la *Grammaire de la langue quiché* de Brasseur y no de un manuscrito más antiguo. Copió por completo la página 24 de Brasseur, incluyendo las palabras "Are qui vae xaholab" ("Noms des personnages"), el elenco de caracteres y el prólogo de Bartolo Sis. Hizo dos modificaciones en ese prólogo, omitiendo la palabra "chupam" y convirtiendo el "chuxe-qih-zak" de Brasseur en el dístico "ChubeEih chube tzaE." También usó la división de actos y todas las acotaciones en Quiché de Brasseur. Yo no sé Quiché, pero he podido darme cuenta de algunas de las modificaciones que hay en el manuscrito. La mayoría, variantes ortográficas o la combinación de sílabas en una sola palabra, son de poca monta; pero otras son posiblemente de interés. En la primera página, por ejemplo, "ca chau" se convierte en "cachavic" y "cuxere" en "xacuxere". Las otras seis modificaciones en esa página son variantes ortográficas, como "quiche" por "queche." No fragmenta las palabras en sílabas como Brasseur, sino que las escribió en forma completa como lo hizo Celso Sesam al tomar el dictado de varios bailes en Quiché. (De esto hablaré más adelante.) Al parecer cambió algunas palabras para que correspondieran a la pronunciación de Rabinal. "Huyu" por ejemplo se convierte en "huyub." Pérez introduce otro dístico en el séptimo parlamento de Quiché Achí, donde la frase brasseuriana "Chupam u nimal tzak qoxturn" ha sido convertido en el dístico "chupam unimal tzak unimal coxtun." Una comparación de las dos versiones, la de Brasseur y la de Pérez, revela que hay parecidas modificaciones a lo largo de la versión de Pérez. Al final han sido omitidas las acotaciones sobre la muerte de Quiché Achí en la piedra de sacrificio.

No sé si la copia de Eugenio Xolop reproduce todas las modificaciones de Pérez, porque no he examinado el manuscrito; sólo lo he visto. Me contaron en 1957 que en 1913 el libro de Brasseur pertenecía a Guillermo Alvarado Pangán, y que siempre había sido usado para los ensayos. Resulta que cuando Manuel Pérez llegó a ser el nuevo director, él quería su propia copia porque Alvarado (según lo que me dijeron) ya cobraba cincuenta centavos y dos envases de guaro cada vez que se lo prestaba. Así es que Pérez le pagó cierta suma a Alvarado, y éste le prestó la *Grammaire de la langue quiché* para que hiciera su copia. En 1957 el hijo de Alvarado me dijo que para él el libro era sagrado: "Cuando me muero, que me lo echen en mi cajón." El libro está ahora en poder de Acuña, quien lo compró en Rabinal.

Después de hacer su copia y de encargarse del baile, Pérez era

llamado "el maestro del original." Fue director durante algunos años y cuando él dejó el puesto (no sé la fecha) pasaron quizás unos veinte años hasta que Esteban Xolop repuso el Rabinal Achí, alrededor de 1940. El entonces era dueño de la copia de Pérez. No sé si lo compró o si el antiguo director se lo regaló. Lo importante es que para sus ensayos los actores hayan usado no la versión de Brasseur, sino la de Pérez, con todas las modificaciones que pueda tener. Xolop es analfabeto, de modo que otros tenían que leerlo en voz alta. En 1952 Eugenio Xolop hizo una copia del manuscrito de Pérez. No le permitían usar el libro de Brasseur para hacer la nueva copia, porque (según Eugenio y su padre) él no era más que un "patojo" y se creía que a lo mejor no lo trataría con el debido respeto. (Una leyenda local asegura que un hombre lo tomó sin pedir su permiso y se le paralizó un brazo.) Eugenio me dijo que su padre le insistía que trabajara sólo de noche, porque los acontecimientos descritos en el *Rabinal Achí* habían tenido lugar, según se creía, antes del primer amanecer. No sé cuál de las dos copias José León Coloch (el nuevo director) usa en la actualidad. Eugenio Xolop también ha hecho copias parciales para los miembros del reparto que puedan leer. En 1957 Vicente Suyén me mostró una libretita con la copia de sus partes solamente. En el reverso de la cubierta estaba escrito "Copiado por Eugenio X. Ixpanoc en Julio de 1953."³⁸

No veo razón alguna para dudar de las afirmaciones hechas en 1957 por Guillermo Alvarado, propietario en aquel entonces del libro de Brasseur, por la familia Xolop y por otros naturales, de que la *Grammaire de la langue quiché* (llamado "el mero original" y con señales de desgaste por el uso, pero sólo en las páginas correspondientes al baile) se había usado para los ensayos desde 1862 hasta 1913.³⁹

Munro Edmonson, catedrático de Antropología de Tulane University. Para hacer su copia, Pérez usó una libreta de estudiante con una lámina de dos barcos de vela y las palabras "Cuaderno Fino" y "América" en la cubierta de frente. La cubierta de atrás contiene las tallas aritméticas. En el reverso de la cubierta de frente están escritas las siguientes palabras: "Junio 12. 1913. Perez."

38 Me contaron que Pedro Cawek, de cerca de Pichec, tenía un fragmento parecido con fecha de 1889, pero nunca logré examinarlo. Brasseur mandó dos ejemplares de su libro a Rabinal, y en 1957 el segundo estaba en poder de un natural llamado José Tecú de una aldea. Lo vi una vez durante unos treinta minutos. No ofrecía ninguna señal de desgaste ni llevaba ninguna dedicatoria. (El ejemplar de los Alvarado estaba dedicado a Nicolás López.) El año siguiente pedí al señor Tecú que me permitiera verlo otra vez, pero me dijo que se había quemado. No se lo creí y creo posible que el libro todavía se encuentre allí.

39 Acuña, *Introducción al Rabinal Achí*, p. 51, afirma que los naturales son incapaces de leer la versión de Brasseur, pero mi experiencia personal con varios informantes, utilizando las páginas que copié a máquina en New Orleans, difiere de

En 1970, como ya he dicho, se introdujeron otros cambios en el *Rabinal Achí* para una presentación en un Festival de Folklore en Cobán en agosto de aquel año. En primer lugar, como ya se ha mencionado, la conclusión fue cambiada. Quiché Achí siempre muere arrodillado en medio del patio donde los Guerreros Aguila y Jaguar simulan golpearle por el cogote con hachas de madera. Una carta reciente de Eugenio Xolop (9 de noviembre de 1980) me informa que la ejecución también se representaba así hace 80 años: "Mi padre dice que cuando él era niño vió así se hacía al quiche incado con las señas al gogote." No es que le den golpes fuertes, sino que le tocan muy ligerito cuatro o cinco veces. A estos toques los naturales los llaman "señas." Terminada su "ejecución," Quiché Achí se levanta para bailar la danza final con el resto de los actores, confirmando indirectamente la leyenda de que, en realidad, él nunca murió. (Según Brasseur no se sumaba a la danza final.) Pero en 1970, los encargados del Festival Folklórico decidieron que los actores debían ceñirse a la descripción romántica e imaginativa de Brasseur en la escena de la ejecución. No se usó una piedra de sacrificio sino tendieron a Quiché Achí sobre un banco dorado y le tocaron el pecho con las hachas. Otra princesa fue añadida al reparto, y también se diseñaron nuevos trajes, ya que se creía que los viejos eran poco vistosos. Los Guerreros seguían con las armazones y las canastas, pero en vez de llevar pantalonetas y camisas, tuvieron que ponerse faldas cortas y bailar con las piernas y los brazos desnudos, lo cual no fue de su agrado. También les quitaron los velos y les pusieron alrededor de la cabeza una franja con la cabeza del animal que representaban. Quiché Achí, Rabinal Achí y el Rey Jobtoj seguían usando las máscaras tradicionales, pero también andaban con las piernas desnudas (ver Fig. 3). Yo me temía que los cambios fueran permanentes, pero no es así. En su carta ya citada, Eugenio Xolop me dice que han vuelto a la antigua forma de ejecución y me asegura también que de nuevo hay sólo una princesa: "Respecto del Rey quiche, cuando muere es incado y no en banco. La princesa es sólo una como se hacía antiguamente. No estamos de acuerdo con dos." También han vuelto a llevar los antiguos trajes, y los Guerreros y

la de él. Podían leerlo. Para terminar, quiero hacer constar aquí que por descuido introduje un error en mi artículo de *Xavier University Studies* en 1967. Escribí que la nueva versión había sido hecha por Miguel Pérez en 1920, cuando en realidad fue hecha por Manuel Pérez en 1913. Así aparece en mis apuntes de campo y también en una carta que Eugenio Xolop me escribió hace unos años. Corregí este error en la traducción de aquel artículo publicada en *Antropología e historia de Guatemala* en 1967.

Princesa otra vez se ponen los velos en la cara. Es irónico que para el Festival Folklórico de Cobán lo imaginado por Brasseur se hizo realidad, y supongo que muchos turistas y aficionados se habrán ido pensando que el *Rabinal Achí* siempre se ha representado con un sacrificio de tipo azteca, y también con dos princesas.

Volvamos ya al siglo XVI. Para reemplazar los antiguos bailes de tun, los sacerdotes compusieron en las lenguas nativas nuevas tragedias que presentaban la muerte de santos mártires. Según Fuentes y Guzmán se les llamaba *huachibales*.⁴⁰ Dado que estos bailes católicos también describían la captura y muerte de un "enemigo," y ya que los actores seguían bailando en círculo, como en las tragedias de antes de la Conquista, las nuevas obras presentaban un gran parecido con las tragedias indígenas de las que hemos hablado y se hicieron tan populares que las reemplazaron en algunas localidades. El Dominicó inglés Thomas Gage presencié varias entre 1626 y 1636. El las llama "*tragedy enacted by way of dance*" ("tragedia representado por medio de danza") y describe dos relacionadas con la ejecución de San Juan Bautista y la crucifixión de San Pedro en las que, según él, abundaba el diálogo (no aclara si en español o en una lengua indígena) y los actores terminaban con una danza.⁴¹

Una de estas obras, sin duda compuesta en Rabinal, es el *Nima Xajoj* o *Gran Baile*, que dramatizó la decapitación de San Pablo, patrono del pueblo. Una bella máscara del santo aún existía en 1957, pero el diálogo en Quiché, fuera de algunos fragmentos, había sido olvidado. Un cambio curioso había tenido lugar. Aparentemente la obra se había transformado en un *baile de diablos*. Hacia el año 1950, cuando tienen lugar las últimas representaciones (y es posible que aun mucho antes), el personaje más popular no es ya San Pablo, el protagonista concebido para edificar a los indios, sino uno de sus enemigos, Cachú, un demonio

40 Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida*, p. 39: "Así se solemnizaban o celebraban estos sacrificios, y así también celebran hoy las festividades de los santos que llaman *guachibales*; danzando en torno, con el tesón que adelante diremos, adornados de las mismas galas que usaban en aquel engañado tiempo: pero sus cantares se reducen a la alabanza de los santos, refiriendo y representando sus milagrosas historias, compuestas por sus ministros."

41 Thomas Gage, *Survey of the West Indies*, p. 270. También describe una danza de tun titulada *Toncontín* (p. 267), que al parecer no fue un drama sino una danza. Los bailadores se movían en un círculo, inclinándose y volviéndose mientras entonaban poesías en honor de un santo. Estos movimientos posiblemente se remontan a danzas de antes de la Conquista. Inclinaciones y vueltas no son parte de la coreografía del *Rabinal Achí* actual. Su danza circular recuerda una zamba lenta.

que ya para entonces se entregaba a hacer bufonadas golpeando a otros actores y atacando también a los espectadores. Cambios semejantes pueden haber sido la causa de la prohibición del *Baile de Adán* y todos los bailes con diablos en Retalhuleuh en 1679.⁴²

Bailes nuevos, de tipo histórico, también se popularizaron. Hacia fines del siglo XVII un verdadero espectáculo fue creado para conmemorar una batalla de 1526, en la que Portocarrero capturó a dos indios nobles rebeldes. Para las representaciones en Antigua los naturales construyeron una montaña artificial, con árboles y vegetación donde los fugitivos podían fingir ocultarse. Después de una batalla ficticia con un reparto de cientos (tanto naturales como ladinos), los dos rebeldes eran capturados. Primero llamado *La fiesta del volcán* y más tarde *El peñol de la conquista*, dejó de representarse alrededor de 1780 por el elevado costo de su producción.⁴³ Es posible que sea una de las fuentes del actual *Baile de la conquista*. Por lo menos en Rabinal, un "monte" parecido (aunque más pequeño) se solía construir sobre la fuente como trono para Tecum Umán.

En el siglo XVIII sacerdotes y naturales cooperan en la composición en tres lenguas de un complicado baile llamado *El baile de Cortés*, que describe la conquista de Tenochtitlán y la conversión de Montezuma. Brasseur lo presencié en Rabinal en 1855. El texto más antiguo que se conoce (fechado en 1783 y hoy día en la Tulane University) fue compuesto no sólo en Quiché y español sino que también contiene discursos en latín. En Rabinal, donde el texto original se perdió, las partes en latín y la mayoría de las partes en español han desaparecido, y en la última producción, hace unos 30 años, el verdadero protagonista (como sucedió en el *Nima Xajoj*, en el que San Pablo es eclipsado por un diablo) es el indio hechicero, Coxol, cuyos ensalmos y alaridos de ira deleitaban al público. Tan es así que las versiones existentes de esta obra en Alta Verapaz son llamadas *Coxol*. Otras versiones del *Baile de Cortés* han sido populares en muchas partes de Los Altos, pero hoy día son representadas en sólo unos cuantos pueblos. En algunas comunidades de los quichés, hace 50 años, los

42 Cortés y Larraz, *Descripción geografico-moral*, p. 260. Estoy consciente de que la información que yo obtuve sobre el *Nima Xajoj* difiere de la dada por Narciso Teletor.

43 Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida*, pp.367-72, y Domingo Juarros, *Compendio de la historia de la Ciudad de Guatemala* (Guatemala, 1857), t.2, pp.289-91. También en la actualidad la inflación está propinando golpes mortales a los bailes en Rabinal y otras comunidades.

naturales hacían una parodia llamada *Cil Cortés*. Ropa andrajosa, diálogos improvisados y bufonadas caracterizaban estas presentaciones.⁴⁴ (Parodias de grandes bailes no eran raras. Una del *Rabinal Achí*, que discutiremos más tarde, presenta un ejemplo típico.) Un *Cortés* sin diálogo ha sido encontrado entre los Kekchí en Belice, sin duda traído de Alta Verapaz. Todos posiblemente tienen su origen en los bailes y las tradiciones llevados a Guatemala por los Mexicanos que acompañaron a Alvarado.

Parece que después del siglo XVIII no se crearon más bailes en las lenguas indígenas, sino que fueron escritos en español. Hacia finales del siglo XVIII o principios del XIX, un sacerdote de Rabinal escribió *El baile de San Jorge*, una obra basada en la leyenda de San Jorge y el dragón. Representado solamente en dos pueblos, es digno de mención por su monumental dragón hecho de una armazón de madera cubierta con lona pintada. Brasseur presencié también esta obra. Muy popular en Rabinal, es representada por tres grupos diferentes de bailadores y tiene dos versiones, una con relaciones en español y la otra, llamada *San Jorge Mudo*, en pantomina. A los niños les encanta porque el dragón, manipulado por un hombre escondido dentro de su estructura de madera, va de un sitio para otro moviendo su largo cuello de arriba abajo, y tirando mordiscos con sus mandíbulas a los actores y espectadores. Es un ejemplo más de un baile religioso en el que el demonio se convierte en el personaje más popular.

Desde los primeros años de la Conquista, los naturales presenciaban las representaciones de los españoles de los *Bailes de moros y cristianos*, presentados en España desde la Edad Media para dramatizar las victorias de los católicos sobre sus adversarios musulmanes. Al principio no hacían más que tomar parte, pero a medida que versiones nuevas y más sencillas se iban componiendo, los naturales empezaron también a producir estas obras, atraídos por las espadas, la sonora poesía en español, la exaltación religiosa y el colorido de la indumentaria. Aun hoy las escenas de batallas exhiben con frecuencia verdadera violencia. En el pasado cuatro versiones eran presentadas en Rabinal: *Moros Tamurlán*, *La conversión de San Pablo*, *Moros Botarjel*, y *Moros Marcirio*, la última producida por última vez alrededor de 1930. Uno de los cuatro *Moros* (lamento decir que en mis

44 Oliver La Farge y Douglas Byers. *The Year Bearer's People* (New Orleans: Middle American Research Institute, 1931), p. 109.

notas no aparece el título) siempre lo bailaban los ladinos. Los *Bailes de moros* son los más extendidos en Guatemala, siendo producidos en diecisiete de los veintiún departamentos.

De entre las obras del siglo XIX la más llamativa es el *Baile de la conquista*, una dramatización de la derrota de Tecum Umán por Alvarado. El reparto es inmenso, las máscaras y los trajes suntuosos y llenos de colorido, y la producción fastuosa. Al final el rey indio asesinado es transportado a su tumba en un ataúd real, mientras los espectadores y los actores lamentan su muerte. Todavía se representa en, por lo menos, sesenta y tres pueblos, con el mayor número de producciones en los Departamentos de Quiché y Quezaltenango.⁴⁵

Por lo menos en sesenta y seis pueblos y aldeas se tienen los bailes llamados *Toros* o *Toritos*, tanto en español como en lenguas indígenas. Muchos de ellos, como el de Ciudad Vieja, son producciones sencillas, representando en español pequeñas corridas de toros, danzas y plegarias a la Virgen.⁴⁶ Por otra parte, el *Guacax Pop* de Cobán, según Alonso, nos narra la historia de un toro que se enamora de una mujer y la rapta, pero que después es capturado por un vaquero y su perro.⁴⁷ En Alta Verapaz Sapper descubrió textos en Kekchí de *bailes de toros* y también da cuenta de producciones con diálogos improvisados.⁴⁸ Algunos de los *Toros* son sátiras. En San Agustín Acasaguastlán, los hombres solían disfrazarse de una manera ridícula para hacer mofa de los toreros, funcionarios públicos y otros personajes del pueblo. En 1932, en Santa Eulalia, bailadores con máscaras negras improvisaban discursos chistosos en Kanjobal mientras remedaban torear a un "toro" hecho de una armazón cubierta de tela pero con una cabeza de toro auténtica.⁴⁹ Según una reseña de 1942, en un *Baile de torito* presentado en una lengua indígena, el "toro" simulaba matar a un "patrón" ladino; y en Chichicastenango el mismo argumento era representado en español por un reparto de dieciseis bailadores.

45 Barbara Bode pone en la primera parte del siglo XIX el origen de la presente versión de esta obra; "The Dance of the Conquest of Guatemala," en *Native Theater in Middle America* (New Orleans: Middle American Research Institute, 1961), p. 238.

46 Marcial Armas Lara, "Baile de los toritos," *Vocero del folklore guatemalteco*, 38 (1972): 28.

47 Alonso, "El Paabanc," p. 10.

48 Franz Termer, *Etnología y etnografía de Guatemala* (Guatemala: Seminario de Integración Social Guatemalteca, 1957), p. 210.

49 Oliver La Farge, *Santa Eulalia* (Chicago: University of Chicago Press, 1947), p. 84.

incluyendo cuatro "toros".⁵⁰ Hay *Bailes de toros* de muchos tipos y con muchos variantes, y el "toro" es un personaje popular también en otros bailes. En el *Costeño* de Rabinal, un "toro" es puesto en venta y otros bailadores tienen escaramuzas cómicas con él. Aun en algunos *bailes de culebra* aparecen hombres con máscaras de toro.

Los *bailes de venado*, a diferencia de los *bailes de toro*, anteceden con mucho a la Conquista. El venado era considerado animal sagrado para las montañas y los valles (conocidos hoy día como "Dios Mundo"), y es el primer animal mencionado en el *Popol Vuh* y el primero sacrificado a Tohil. Los naturales, con plegarias y bailes, suplicaban el perdón de la tierra y del venado por cazarlo y matarlo. Los sacerdotes componían *bailes de venado* en español, muchos de ellos dedicados a la Virgen, con la intención de substituir los bailes indígenas; pero algunos de estos han sobrevivido y la mayoría de las versiones en español conservan rasgos de las antiguas obras indígenas, tales como plegarias a las montañas y a los valles y la presencia indispensable de un "anciano" en el reparto. El cuadro resulta complejo porque todavía hoy los naturales presentan *bailes de venado* en español, en forma de pantomima y, hasta hace poco, en lenguas indígenas (posiblemente aún quedan algunos). Algunos de los que están en español son adaptaciones de antiguos bailes, pero otros, sin embargo, son totalmente nuevos. Lothrop escribió en 1929 que los *bailes de venado* sólo cedían en popularidad al *Baile de la conquista*,⁵¹ pero es posible que sean representados con más frecuencia. Yo he encontrado documentación de ellos en más de sesenta pueblos y cinco aldeas, pero estoy seguro de que son representados en otras comunidades también. Como los "toros" y los "monos," hombres disfrazados de venado son también personajes populares en otros tipos de baile.

Los que se presentan en Los Altos son todos parecidos y posiblemente preceden de unos cuantos textos primitivos. Por lo visto todos están en español, y las plegarias a los santos y a la Virgen lo mismo que personajes alegóricos tales como Virtud y Fuerza de Voluntad, que aparecen de vez en cuando, apuntan a sacerdotes como autores. En todos ellos un grupo de "cazadores," acompañados por "perros," "monos" y algunas veces "españoles," recalcan la ayuda de un "anciano" para tener buena suerte en la cacería. Inicialmente éste se

50 Erna Fergusson, *Guatemala* (New York. Alfred Knopf, 1942), p. 268, y Flavio Rodas, *Chichicastenango; The Kiché Indians* (Guatemala, 1940), p. 82.

51 Samuel K. Lothrop, "Further Notes on Indian Ceremonies in Guatemala," *Indian Notes*, 4 (1929): 2.

incluyendo cuatro "toros".⁵⁰ Hay *Bailes de toros* de muchos tipos y con muchos variantes, y el "toro" es un personaje popular también en otros bailes. En el *Costeño* de Rabinal, un "toro" es puesto en venta y otros bailadores tienen escaramuzas cómicas con él. Aun en algunos *bailes de culebra* aparecen hombres con máscaras de toro.

Los *bailes de venado*, a diferencia de los *bailes de toro*, anteceden con mucho a la Conquista. El venado era considerado animal sagrado para las montañas y los valles (conocidos hoy día como "Dios Mundo"), y es el primer animal mencionado en el *Popol Vuh* y el primero sacrificado a Tohil. Los naturales, con plegarias y bailes, suplicaban el perdón de la tierra y del venado por cazarlo y matarlo. Los sacerdotes componían *bailes de venado* en español, muchos de ellos dedicados a la Virgen, con la intención de substituir los bailes indígenas; pero algunos de estos han sobrevivido y la mayoría de las versiones en español conservan rasgos de las antiguas obras indígenas, tales como plegarias a las montañas y a los valles y la presencia indispensable de un "anciano" en el reparto. El cuadro resulta complejo porque todavía hoy los naturales presentan *bailes de venado* en español, en forma de pantomima y, hasta hace poco, en lenguas indígenas (posiblemente aún quedan algunos). Algunos de los que están en español son adaptaciones de antiguos bailes, pero otros, sin embargo, son totalmente nuevos. Lothrop escribió en 1929 que los *bailes de venado* sólo cedían en popularidad al *Baile de la conquista*,⁵¹ pero es posible que sean representados con más frecuencia. Yo he encontrado documentación de ellos en más de sesenta pueblos y cinco aldeas, pero estoy seguro de que son representados en otras comunidades también. Como los "toros" y los "monos," hombres disfrazados de venado son también personajes populares en otros tipos de baile.

Los que se presentan en Los Altos son todos parecidos y posiblemente preceden de unos cuantos textos primitivos. Por lo visto todos están en español, y las plegarias a los santos y a la Virgen lo mismo que personajes alegóricos tales como Virtud y Fuerza de Voluntad, que aparecen de vez en cuando, apuntan a sacerdotes como autores. En todos ellos un grupo de "cazadores," acompañados por "perros," "monos" y algunas veces "españoles," recalcan la ayuda de un "anciano" para tener buena suerte en la cacería. Inicialmente éste se

50 Erna Fergusson, *Guatemala* (New York: Alfred Knopf, 1942), p. 268, y Flavio Rodas, *Chichicastenango; The Kiché Indians* (Guatemala, 1940), p. 82.

51 Samuel K. Lothrop, "Further Notes on Indian Ceremonies in Guatemala," *Indian Museum*, vol. 1, p. 100.

resiste, pero por fin acepta, ora al "Dios Mundo" y la partida finge ponerse en marcha. En una escena cómica, la "esposa" del Anciano trae comida y uno o más "venados" son cazados (este componente varía). A continuación todos bailan y ofrecen oraciones y, a veces, flores a la Virgen o a un santo. Los trajes y las máscaras son traídos de Totonicapán. En cada comunidad son bendecidos y recibidos con distintas ceremonias y plegarias. La capa del venado, que llega hasta los tobillos, es amplia, tesa, y ricamente bordada. Es uno de los disfraces más bellos que existe en Guatemala.

En una versión popular en algunos pueblos hace algunos años, catorce bailadores, incluyendo al Anciano y su esposa, atrapan a un venado. Le perdonan la vida y terminan la corta obra con poemas de alabanza. Una copia del texto, publicado por Ramón de Salazar en 1896, se podía rentar en la morería de Miguel Chuc en Totonicapán. En 1963 Lise Paret-Limardo publicó otras versiones en español que se representaban en San Pedro la Laguna, Nahualá, Santa Catarina Ixtahuacán, San Cristóbal Cucho y San Juan Ixcuy.⁵² Todos usan un reparto más amplio que el del texto de Salazar, y en dos de ellos hay hasta veintiseis bailadores (según Guzmán Anleu, la mayoría de los *bailes de venado* en Los Altos utilizan veintiséis).⁵³ Cada pueblo añadía a la producción sus toques característicos, algunos de ellos remontándose posiblemente a antes de la Conquista. En la producción de Santa Catarina Ixtahuacán el Anciano finge ser sordo, rasgo humorístico típico de las comedias de antes de la Conquista. En Nahualá se construía un bosque artificial para la cacería. En San Cristóbal Cucho, en la víspera de la festividad, los bailadores saltaban desde una elevada roca, y durante la producción los hombres disfrazados de animales ejecutaban cabriolas grotescas mientras se deslizaban por una soga tendida desde la torre de la iglesia hasta un poste. En otros pueblos, según Kelsey y Osborne, solamente un "mono" atravesaba hacia el poste, que habían hecho del tronco de un árbol alto, traído de las montañas en medio de ceremonias y plegarias. Sólo cuando el "mono" llegaba al suelo las dos filas de actores, unos con máscaras de cazadores y los otros de animales, comenzaban a bailar.⁵⁴ Los bailadores de venado en Santa Eulalia solían flagelarse

52 Lise Paret-Limardo, *La danza del venado en Guatemala* (Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1963).

53 "Danzas de Guatemala," p. 21.

54 Vera Kelsey y Lilly de Jongh Osborne, *Four Keys to Guatemala* (New York: Funk and Wagnalls, 1939), p. 101.

cruelmente.⁵⁵ El *baile de venado* de Todos Santos solía presentarse durante veinte días.⁵⁶ Se ve que hay una gran variedad. La música también cambia de pueblo a pueblo. Paret-Limardo habla de combinaciones de tambor y tun, tun y flauta, violín y guitarra, marimba y flauta y marimba sola. Ella cree que el tun y el tambor que se usan en Estancia Grande representan la combinación más primitiva.⁵⁷

Los textos y las representaciones en Alta Verapaz son muy distintos de los de los Altos, probablemente debido al aislamiento del resto del país y también quizá a la influencia casi exclusiva de los Dominicos. En algunas representaciones "muchachas" ("malinches") bailan con los hombres vestidos de cazadores. En San Juan Chamelco el "venado," cansado de ser maltratado, propone tirar al Anciano dentro de un volcán. Un ciclo, aparentemente circunscrito a Alta y Baja Verapaz, contiene un argumento de peregrinos. Enmascarados que hacen el papel de cazadores y animales simulan venir de lejos para rendir culto, y cada uno de ellos menciona su peregrinaje antes de declamar sus odas a la Virgen y al santo patrono. Este tipo de *baile de venado* se ha presentado en diversos pueblos. El de San Pedro Carchá, titulado *Caxlan Kej* (*El venado forastero*), fue copiado de un texto de Cobán de 1852 y dedicado a Santo Domingo. Un *baile de venado* en español llamado *Mazate, Kej y Venado*, se presentaba en un tiempo en Rabinal, pero al parecer se abandonó hace años. Me dijeron que era parecido al de Cobán y que también se valía del tema del peregrino. El dueño del texto no quiso que yo lo viera.

Otro ciclo popular es de los *bailes de diablos* en los que los mismos demonios alaban a la Virgen. No sabemos nada de las primeras versiones, pero algunos de los que se representan en la actualidad sugieren que los *bailes de diablos* primitivos describían la destrucción de los demonios o el destino de los pecadores impenitentes. De hecho, es posible que algunos hayan partido de los viejos *bailes de tun* que representaban tragedias de santos. Es muy posible que, dada la inclinación de los indígenas por la comedia, los "diablos" de estos bailes se sobrepasaran en sus gracias y que con sus bufonadas se hicieran más populares que los santos protagonistas, destruyendo así el sentido

55 La Farge y Byers, *Year Bearer's People*, p. 86.

56 Maude Oakes, *Beyond the Windy Place* (New York: Farrar, Straus and Young, 1951), p. 15.

57 *Danza del venado*, p. 17.

resiste, pero por fin acepta, ora al "Dios Mundo" y la partida finge ponerse en marcha. En una escena cómica, la "esposa" del Anciano trae comida y uno o más "venados" son cazados (este componente varía). A continuación todos bailan y ofrecen oraciones y, a veces, flores a la Virgen o a un santo. Los trajes y las máscaras son traídos de Totonicapán. En cada comunidad son bendecidos y recibidos con distintas ceremonias y plegarias. La capa del venado, que llega hasta los tobillos, es amplia, tiesa, y ricamente bordada. Es uno de los disfraces más bellos que existe en Guatemala.

En una versión popular en algunos pueblos hace algunos años, catorce bailadores, incluyendo al Anciano y su esposa, atrapan a un venado. Le perdonan la vida y terminan la corta obra con poemas de alabanza. Una copia del texto, publicado por Ramón de Salazar en 1896, se podía rentar en la morería de Miguel Chuc en Totonicapán. En 1963 Lise Paret-Limardo publicó otras versiones en español que se representaban en San Pedro la Laguna, Nahualá, Santa Catarina Ixtahuacán, San Cristóbal Cucho y San Juan Ixcuy.⁵² Todos usan un reparto más amplio que el del texto de Salazar, y en dos de ellos hay hasta veintiseis bailadores (según Guzmán Anleu, la mayoría de los *bailes de venado* en Los Altos utilizan veintiséis).⁵³ Cada pueblo añadía a la producción sus toques característicos, algunos de ellos remontándose posiblemente a antes de la Conquista. En la producción de Santa Catarina Ixtahuacán el Anciano finge ser sordo, rasgo humorístico típico de las comedias de antes de la Conquista. En Nahualá se construía un bosque artificial para la cacería. En San Cristóbal Cucho, en la víspera de la festividad, los bailadores saltaban desde una elevada roca, y durante la producción los hombres disfrazados de animales ejecutaban cabriolas grotescas mientras se deslizaban por una soga tendida desde la torre de la iglesia hasta un poste. En otros pueblos, según Kelsey y Osborne, sólomente un "mono" atravesaba hacia el poste, que habían hecho del tronco de un árbol alto, traído de las montañas en medio de ceremonias y plegarias. Sólo cuando el "mono" llegaba al suelo las dos filas de actores, unos con máscaras de cazadores y los otros de animales, comenzaban a bailar.⁵⁴ Los bailadores de venado en Santa Eulalia solían flagelarse

52 Lise Paret-Limardo, *La danza del venado en Guatemala* (Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1963).

53 "Danzas de Guatemala," p. 21.

54 Vera Kelsey y Lilly de Jongh Osborne, *Four Keys to Guatemala* (New York: Funk and Wagnalls, 1939), p. 101.

cruelmente.⁵⁵ El *baile de venado* de Todos Santos solía presentarse durante veinte días.⁵⁶ Se ve que hay una gran variedad. La música también cambia de pueblo a pueblo. Paret-Limardo habla de combinaciones de tambor y tun, tun y flauta, violín y guitarra, marimba y flauta y marimba sola. Ella cree que el tun y el tambor que se usan en Estancia Grande representan la combinación más primitiva.⁵⁷

Los textos y las representaciones en Alta Verapaz son muy distintos de los de los Altos, probablemente debido al aislamiento del resto del país y también quizá a la influencia casi exclusiva de los Dominicos. En algunas representaciones "muchachas" ("malinches") bailan con los hombres vestidos de cazadores. En San Juan Chamelco el "venado," cansado de ser maltratado, propone tirar al Anciano dentro de un volcán. Un ciclo, aparentemente circunscrito a Alta y Baja Verapaz, contiene un argumento de peregrinos. Enmascarados que hacen el papel de cazadores y animales simulan venir de lejos para rendir culto, y cada uno de ellos menciona su peregrinaje antes de declamar sus odas a la Virgen y al santo patrono. Este tipo de *baile de venado* se ha presentado en diversos pueblos. El de San Pedro Carchá, titulado *Caxlan Kej (El venado forastero)*, fue copiado de un texto de Cobán de 1852 y dedicado a Santo Domingo. Un *baile de venado* en español llamado *Mazate, Kej y Venado*, se presentaba en un tiempo en Rabinal, pero al parecer se abandonó hace años. Me dijeron que era parecido al de Cobán y que también se valía del tema del peregrino. El dueño del texto no quiso que yo lo viera.

Otro ciclo popular es de los *bailes de diablos* en los que los mismos demonios alaban a la Virgen. No sabemos nada de las primeras versiones, pero algunos de los que se representan en la actualidad sugieren que los *bailes de diablos* primitivos describían la destrucción de los demonios o el destino de los pecadores impenitentes. De hecho, es posible que algunos hayan partido de los viejos *bailes de tun* que representaban tragedias de santos. Es muy posible que, dada la inclinación de los indígenas por la comedia, los "diablos" de estos bailes se sobrepasaran en sus gracias y que con sus bufonadas se hicieran más populares que los santos protagonistas, destruyendo así el sentido

55 La Farge y Byers, *Year Bearer's People*, p. 86.

56 Maude Oakes, *Beyond the Windy Place* (New York: Farrar, Straus and Young, 1951), p. 15.

57 *Danza del venado*, p. 17.

osito de los bailes. Como dije antes, esta transformación tuvo lugar en el *Nima Xajoj* de Rabinal, y es posible que cambios parecidos hayan motivado la prohibición de todos los bailes con diablos en Retaluleuh en 1687. Nos viene a la mente lo sucedido en la España Medieval, donde muchas comedias sacras fueron sacadas de las iglesias y representadas en las calles por motivos semejantes.

Un texto sencillo de Cobán, del siglo XIX, tiene las características de algunos de los *bailes de diablos* modernos. Un diablo principal dialoga con otros bailadores disfrazados de diablos y monos. Todos bailan y le dedican poemas breves a la Virgen.⁵⁸ Otros, posiblemente más antiguos y de un carácter totalmente distinto, capitalizan en el tema de lo demoníaco. En uno de ellos, de Alta Verapaz, bailadores enmascarados como la Lujuria y la Muerte "queman" a un Diablo, encendiendo los voladores que le han sido atados a una armazón sobre su espalda, pero aun en este caso un "mono" proporciona desahogos cómicos. En Olapa, el Diablo es vencido cuando trata de hurtar el poder de la Virgen.⁵⁹ Una magnífica versión de Rabinal, hecha al parecer en este siglo, y que ha sido presentada en años recientes y parcialmente rehecha por un joven ladino, Salvador Sánchez, presenta a un grupo de pecadores modernos, incluyendo a una muchacha que fuma y usa falda corta. Durante una larga y solemne danza, la Muerte los acecha, pero son salvados cuando invocan a la Virgen, que aparece sobre ellos en el atrio de la iglesia. Todo el reparto, aun la Muerte y los diablos, se hincan de rodillas y entonan un cántico de alabanza. Este *Baile de diablos*, hasta en el uso de la música, nos recuerda el comienzo del teatro español.

Otros bailes en español presentan vaqueros, mexicanos, judíos, negros, huastecos, ancianos y ancianitas, flores, gigantes, a Montezuma y Cortés, a indios, cabezudos, convites, cazadores, y todavía más animales, especialmente monos, que por lo general asuman papeles cómicos. Algunos bailes de monos, por ejemplo el *Palo volador*, parecen ser muy antiguos, pero la mayoría no parece remontarse más allá del siglo XIX. En uno, presentado por ladinos del Departamento de Sacatepéquez, un "ángel" les dice a siete "monos" que él los ha traído a la plaza para celebrar la Concepción de la Virgen. Los "monos" se dirigen a varios espectadores y les dicen: "Yo te saco de repente,"

58 El texto se encuentra en *Vocero del folklore guatemalteco*, 24(1965):21-26.

59 Charles Wisdom, *The Chorti Indians of Guatemala* (Chicago: University of Chicago Press, 1940), p. 456.

dedicándole un poema a cada uno de ellos y terminándolo con el nombre de la persona. Esa persona ofrece unas monedas en pago. A continuación los "monos" bailan entre sí, y aun intentan besar a unas cuantas de las muchachas entre las recitaciones de "de repente."⁶⁰

En Rabinal, tanto los naturales como los ladinos presentan bailes en español. De rareza se presenta *El baile de la conquista*, por lo caro del montaje y nutrido reparto, pero varios tipos de *Moros* son representados con frecuencia. Otra obra popular, presentada por naturales y ya descrita, es el *Baile de San Jorge*, también llamada *Sierpe*. En un sencillo baile del siglo XIX titulado *El costeño*, escrito o arreglado para uso local por un natural llamado Felipe Galiego, un grupo de enmascarados aparenta haber venido a Rabinal desde la costa y desde Chichicastenango para vender chocolate y ganado. En la posada se enteran que el pueblo está celebrando la festividad de San Pedro y San Pablo (patronos del pueblo) y se suman a la celebración. Como ya hemos dicho, todos los bailadores toreadan el "toro." Corto, bonito, fácil de aprender y montar, y escrito con un realismo encantador único entre los bailes que yo conozco, es uno de los preferidos de Rabinal y se ha extendido a otros pueblos de Baja Verapaz. Se presenta sobre todo el día de Corpus Christi. En *Los animalitos* actores con máscaras de toros, monos, venados y leones alaban a la Virgen. Esta obra ha sido adaptada para su representación en otros tres pueblos. El *Guaxteco (Maxtecat)* se produce para el Día de Santos en la aldea de Chiticoy. En este baile el Rey Moctezuma, una Malinche, seis Capitanes y dos Micos ofrecen alabanzas a la Virgen, y al final "hay niños con listones que se encadenan y se desencadenan" bailando alrededor de un poste. Un *Baile de los diablos* de los ladinos ya ha sido descrito y el *Baile de los marineros* será discutido después.

En 1715, posiblemente recordando su reciente estancia en Rabinal, escribió Ximénez que los naturales preferían sus bailes tradicionales a los nuevos escritos por sacerdotes en sus lenguas,⁶¹ pero ya no es así. Por lo menos en Rabinal, la mayoría de los naturales prefieren las obras en español del siglo XIX, obras más llamativas debido a la policromía de su indumentaria y a su alegre música de marimba. Algunos hasta se avergüenzan de la ropa raída y las "feas" máscaras que tiene que ponerse en la mayoría de las producciones indígenas. Valeriano Gómez, director del *Patzcá*, en el que se requiere

60 Marcial Armas Lara, "Rezados, convites, y baile de los micos," *Vocero del folklore guatemalteco*, 18(1962), p.7.

61 Francisco Ximénez, "Origen de los indios," p.93.

osito de los bailes. Como dije antes, esta transformación tuvo lugar en el *Nima Xajoj* de Rabinal, y es posible que cambios parecidos hayan motivado la prohibición de todos los bailes con diablos en Retaluleuh en 1687. Nos viene a la mente lo sucedido en la España Medieval, donde muchas comedias sacras fueron sacadas de las iglesias y representadas en las calles por motivos semejantes.

Un texto sencillo de Cobán, del siglo XIX, tiene las características de algunos de los *bailes de diablos* modernos. Un diablo principal dialoga con otros bailadores disfrazados de diablos y monos. Todos bailan y le dedican poemas breves a la Virgen.⁵⁸ Otros, posiblemente más antiguos y de un carácter totalmente distinto, capitalizan en el tema de lo demoníaco. En uno de ellos, de Alta Verapaz, bailadores enmascarados como la Lujuria y la Muerte "queman" a un Diablo, encendiendo los voladores que le han sido atados a una armazón sobre su espalda, pero aun en este caso un "mono" proporciona desahogos cómicos. En Olapa, el Diablo es vencido cuando trata de hurtar el poder de la Virgen.⁵⁹ Una magnífica versión de Rabinal, hecha al parecer en este siglo, y que ha sido presentada en años recientes y parcialmente rehecha por un joven ladino, Salvador Sánchez, presenta a un grupo de pecadores modernos, incluyendo a una muchacha que fuma y usa falda corta. Durante una larga y solemne danza, la Muerte los acecha, pero son salvados cuando invocan a la Virgen, que aparece sobre ellos en el atrio de la iglesia. Todo el reparto, aun la Muerte y los diablos, se hincan de rodillas y entonan un cántico de alabanza. Este *Baile de diablos*, hasta en el uso de la música, nos recuerda el comienzo del teatro español.

Otros bailes en español presentan vaqueros, mexicanos, judíos, negros, huastecos, ancianos y ancianitas, flores, gigantes, a Montezuma y Cortés, a indios, cabezudos, convites, cazadores, y todavía más animales, especialmente monos, que por lo general asuman papeles cómicos. Algunos bailes de monos, por ejemplo el *Palo volador*, parecen ser muy antiguos, pero la mayoría no parece remontarse más allá del siglo XIX. En uno, presentado por ladinos del Departamento de Sacatepéquez, un "ángel" les dice a siete "monos" que él los ha traído a la plaza para celebrar la Concepción de la Virgen. Los "monos" se dirigen a varios espectadores y les dicen: "Yo te saco de repente,"

58 El texto se encuentra en *Vocero del folklore guatemalteco*, 24(1965):21-26.

59 Charles Wisdom, *The Chorti Indians of Guatemala* (Chicago: University of Chicago Press, 1940), p. 456.

dedicándole un poema a cada uno de ellos y terminándolo con el nombre de la persona. Esa persona ofrece unas monedas en pago. A continuación los "monos" bailan entre sí, y aun intentan besar a unas cuantas de las muchachas entre las recitaciones de "de repente."⁶⁰

En Rabinal, tanto los naturales como los ladinos presentan bailes en español. De rareza se presenta *El baile de la conquista*, por lo caro del montaje y nutrido reparto, pero varios tipos de *Moros* son representados con frecuencia. Otra obra popular, presentada por naturales y ya descrita, es el *Baile de San Jorge*, también llamada *Sierpe*. En un sencillo baile del siglo XIX titulado *El costeño*, escrito o arreglado para uso local por un natural llamado Felipe Galiego, un grupo de enmascarados aparenta haber venido a Rabinal desde la costa y desde Chichicastenango para vender chocolate y ganado. En la posada se enteran que el pueblo está celebrando la festividad de San Pedro y San Pablo (patronos del pueblo) y se suman a la celebración. Como ya hemos dicho, todos los bailadores toreadan el "toro." Corto, bonito, fácil de aprender y montar, y escrito con un realismo encantador único entre los bailes que yo conozco, es uno de los preferidos de Rabinal y se ha extendido a otros pueblos de Baja Verapaz. Se presenta sobre todo el día de Corpus Christi. En *Los animalitos* actores con máscaras de toros, monos, venados y leones alaban a la Virgen. Esta obra ha sido adaptada para su representación en otros tres pueblos. El *Guaxteco (Maxtecat)* se produce para el Día de Santos en la aldea de Chiticoy. En este baile el Rey Moctezuma, una Malinche, seis Capitanes y dos Micos ofrecen alabanzas a la Virgen, y al final "hay niños con listones que se encadenan y se desencadenan" bailando alrededor de un poste. Un *Baile de los diablos* de los ladinos ya ha sido descrito y el *Baile de los marineros* será discutido después.

En 1715, posiblemente recordando su reciente estancia en Rabinal, escribió Ximénez que los naturales preferían sus bailes tradicionales a los nuevos escritos por sacerdotes en sus lenguas,⁶¹ pero ya no es así. Por lo menos en Rabinal, la mayoría de los naturales prefieren las obras en español del siglo XIX, obras más llamativas debido a la polícromía de su indumentaria y a su alegre música de marimba. Algunos hasta se avergüenzan de la ropa raída y las "feas" máscaras que tiene que ponerse en la mayoría de las producciones indígenas. Valeriano Gómez, director del *Patzcá*, en el que se requiere

60 Marcial Armas Lara, "Rezados, convites, y baile de los micos," *Vocero del folklore guatemalteco*, 18(1962), p.7.

61 Francisco Ximénez, "Origen de los indios," p.93.

que los bailadores usen máscaras grotescamente deformadas, ejecuten cabriolas absurdas y se vistan de la peor manera posible, tropieza con dificultades en encontrar bailadores, precisamente por esta razón. Gómez ve en los bonitos bailes españoles enemigos de las obras auténticamente indígenas, y los llama "los bailes de sedas." El día de Corpus Christi de 1972, después de la procesión, los bailadores del *Patzcá*, con ropa vieja y raída, bailando grotescamente y gimiendo con su "dolor," se vieron obligados a compartir el pórtico de la iglesia con un grupo que bailaba *El costeño*. Apenas se podía oír la flauta y el pequeño tun del *Patzcá* por encima de la sonora marimba del baile moderno, y los dos grupos bailaban tan cerca el uno del otro que a veces tropezaban, simbolizando así el encuentro de lo viejo con lo nuevo.

Todavía se representan bailes en lenguas indígenas, pero su número ha disminuído en los últimos ochenta años. Los siguientes párrafos darán una idea de algunos de los que aún se producen. En Chajul, el baile conocido por *El baile de las canastas* y también *Tzunún* (ya discutido) es representado en Ixil y español. Entre los Chortís, en un caserío cerca de Chiquimula, un baile titulado *Gigantes* —aunque representado en la actualidad en español— es antiquísimo, como ha demostrado Girard, y conmemora mitos y creencias que se encuentran en el *Popol Vuh*.⁶² Varios bailes indígenas en Kekchí aun hoy día son representados en Alta Verapaz. Por ejemplo, Cahabón presenta el *Son de Chabela*. El Secretario Municipal de Lanquín informó en 1974 que naturales de una aldea cercana se reunían allí para presentar en Kekchí un baile de Navidad, que incluye escenas cómicas sacadas de la vida diaria. Posiblemente esté emparentado con las sátiras de *Los negritos* de Rabinal. Bailes de Alta Verapaz llamados *Recua*, *Jicaques*, y *Coxol* posiblemente tienen partes en Kekchí. Las informaciones que tenemos son contradictorias.

Bailes de Venado también han sido representados en lenguas indígenas, pero esto al parecer se ha descontinuado. Una de las descripciones más antiguas es de Gage, quien habla de una cacería, un bailarador disfrazado de jaguar y un diálogo al que se refiere como "speaking by way of stage play" ("hablando como en una

62 Rafael Girard, "El baile de los gigantes: dramatización del Popol Vuh y exponente de la ciencia maya," en *Los Chortis ante el problema maya* (México, 1949), t.1, pp.351-84.

comedia").⁶³ El de Chichicastenango presentaba seis venados, seis cazadores, la pareja de ancianos, un jaguar, y otros animales; pero no se ha vuelto a presentar desde alrededor de 1915, y en esta última producción fue actuado en pantomima. Como en el *Balam Kej* de Rabinal, el "jaguar" puede haber sido un personaje cómico. Se le ha descrito agarrando a los espectadores.⁶⁴ Dos de los más extraordinarios *bailes de venado* en lengua indígena de los que llegaron al siglo XX son los de Comalapa, representados por última vez alrededor de 1930.⁶⁵ Son el *Chitimazat* (*Venado indígena*) y el *Caxlanmazat* (*Venado grande o extranjero*). Los bailadores del *Chitimazat* usaban las pieles de animales matados por ellos mismos, en vez de ir a Totonicapán a buscar los trajes. En el *Caxlanmazat* aparecía un joven desfachatado y desobediente llamado Saracate, cuyo papel descendió sin duda de tipos de comedia de antes de la Conquista. Provocaba a todos los bailadores, especialmente a su "madre," a la que le ofrecía el pene de un venado, diciéndole sin pudor, según la traducción obtenida por Paret-Limardo: "Te lo regalo, pues no hay cosa más sabrosa en la vida." Al parecer este hijo fue muy parecido a Xurxico, el hijo malcriado del *Charamiyex* de Rabinal. El *Balam Kej* de Rabinal también ofrece el humor escatológico y fálico al parecer típico de los viejos *bailes de venado* y de los *bailes de culebra*, como lo fue de la temprana comedia griega.

El Rabinal *Balam Kej* (*Jaguar y Venado*), cuyo texto en Quiché yo obtuve en aquella población, no se ha representado por muchos años. Una comedia encantadora, la obra cuenta los esfuerzos vanos de un viejo, su esposa y varios amigos por matar un venado. Uno de los cazadores finge padecer de malaria y con sus quejas y dolorosa máscara proporciona gran parte del humor. Este actor, llamado Mayahuá, es derribado por el "jaguar" (quien también, como el del baile de Chichicastenango, simula atacar a la concurrencia) pero es revivido, según informantes, al ser tocado en todo el cuerpo —aun en las partes privadas— por la "esposa" en una escena cómica disfrutada mucho por el público. Cuando las flechas de los cazadores no aciertan ni al venado ni al jaguar, estos "animales" se paran sobre los cazadores y a continuación se unen a ellos en una danza final. Yo no conozco de otros *bailes de venado* en lengua indígena, pero me resisto a creer que todos hayan desaparecido.

63 Gage, *Survey of the West Indies*, p. 269.

64 Flavio Rodas, *Chichicastenango*, p.85, y Ruth Bunzel, *Chichicastenango* (Locust Valley: Augustin, 1952), p. 424.

65 Paret-Limardo, *Danza del venado*, pp. 37-41.

Algunos *bailes de venado* son representados como pantomimas. El *Mam Pa Kej* (*Viejo del Venado*), parecido al *Balam Kej* pero sin el jaguar, según informantes, todavía se representa en aldeas cerca de Rabinal el día 3 de mayo, festividad de la Cruz, delante de una cruz rústica adornada con hojas y flores. Unos cinco grupos de bailarines se reúnen para celebrar *cosonic* en Rabinal, y después regresan a retiradas capillas rurales para bailar. Unos naturales me dijeron que el baile carecía de diálogo, pero otros me afirmaron que se decían algunas palabras en Quiché: "unas palabritas en dialecto." En Estancia Grande presentan otra versión en pantomima y las únicas palabras pronunciadas por los cazadores son "¡Hu, hu, hu!"⁶⁶ Me han dicho que la misma exclamación se usa en un *baile de venado* presentado en el *Paabanc* de Cobán.

Los más dramáticos y llamativos de los bailes indígenas son los *bailes de culebra*, donde se baila con serpientes, las que, según la creencia, tienen que ver con la lluvia y la fertilidad. (De hecho, algunos naturales ponen "serpientes" hechas de raíces pintadas en sus sembrados.) Llamados *Gracejos*, *Baile de culebra*, y *Patzjá*, todos combinan comedia con danzas y ritos de fertilidad y usan diálogos que parece ser en su mayoría improvisados y basados en temas escatológicos. La descripción guatemalteca más antigua parece ser la de Ximénez: "Las llevan vivas a sus bailes, y con ellas en la mano bailan y la culebra se les enrosca por el brazo, y como lleva asegurada la boca, no le tienen miedo."⁶⁷ Los *bailes de culebra* modernas consisten en cuatro episodios. Primero, entre ritos y oraciones, los hombres van al monte a agarrar las culebras. En el baile un grupo de bailarines lucha contra otro grupo o contra un hombre solo por la posesión de una "mujer," que es un hombre con ropa femenina. Después de entablar juegos eróticos con ella, bailan con las culebras y aun las dejan deslizarse hacia abajo por dentro de la ropa y a lo largo del cuerpo. Finalmente las culebras son devueltas al lugar donde fueron capturadas. Cada población donde se presenta este ritual ha creado sus variaciones. En 1926 Termer presenció varias versiones entre los Quiché.⁶⁸ En todas una "mujer" era

66 Marcial Armas Lara, "Baile del venado y el torito," *Vocero del folklore guatemalteco*, 7(1956):7.

67 Francisco Ximénez, *Historia natural del Reino de Guatemala* (Guatemala: "Biblioteca Goathemala," 1967), p. 76.

68 Franz Termer, "Los bailes de culebra entre los indios quichés en Guatemala," en *Proceedings of the 23rd International Congress of Americanists* (Lancaster: International Congress of Americanists, 1930), pp. 661-67.

raptada por hombres que a continuación fingían enfrascarse en actividades sexuales. Los bailadores que la defendían se vestían como naturales de otra población o como españoles. La "mujer" se cubría con un velo en vez de una máscara y, como en el *Patzcá* de Rabinal, llevaba un pañuelo. En Pologuá y San Bartolo Aguas Calientes, los agresores, vestidos con harapos y pieles de puercos en vez de sombreros, le robaban la "mujer" a un "español" solitario y después de una pantomima simulando una orgía se golpeaban mutuamente con látigos. El de Momostenango remedaba una corrida de toro y también parodiaba asuntos domésticos. (Lothrop menciona que en un *Gracejos* en Chiquimula también se gritaban los chismes locales.)⁶⁹ En localidades de cerca de Momostenango los bailadores se colgaban frutas de su cuerpo. Los *bailes de culebra* de alrededor de Quezaltenango eran en español, pero en los de cerca de Totonicapán los actores hablaban en Quiché, diciendo en español solamente las palabras: "¡Ay, qué bonita la fortuna!" Según Schultze Jena, en Chichicastenango sólo se usaba el Quiché y las culebras eran emborrachadas;⁷⁰ pero en 1957, en Joyabaj (según la información que obtuve en Rabinal) los actores hablaban español también. Uno de los actores siempre "moría" después de proferir las palabras sacrílegas: "Ay, qué bonita la culebra / el que ganó a Adán y Eva." Las culebras eran guardadas en una cueva y, según se decía, las cuidaban mujeres en estado: "Les quitan la fuerza." En algunos pueblos los bailadores levantaban las culebras directamente de una vasija hacia sus cuerpos, mientras que en otros las tiraban en el suelo o se ponían en cuclillas para acariciarlas o jugar con ellas. En todos el punto culminante tenía lugar cuando, después de las batallas simuladas y juegos eróticos, los bailadores permitían que las culebras se deslizaran sobre sus cuerpos. Más tarde los bailadores las devolvían a Dios Mundo, claramente tratando de transmitir a la tierra, madre del maíz, su propio impulso reproductivo.

Se representa todavía otro tipo de *Gracejos* el día del Corpus Christi, en seis pueblos cercanos a Sololá y Totonicapán. Alrededor de sesenta actores toman parte, diez personificando toros, uno una mujer, uno que presenta el papel del esposo (el *caxlanquinak* o *extranjero*) y unos cincuenta vaqueros. Dos días antes del Corpus, portando caracoles, trompetas y aciales, los bailadores van por la noche a un pueblo previamente escogido donde bailan unos sones y recogen hojas

69 Lothrop, "Further Notes," p. 9.

70 Leonhard Schultze Jena, *La vida y las creencias de los indígenas quichés de Guatemala* (Guatemala, 1946), p. 121.

de maíz. Vuelven y al día siguiente reparten las hojas entre las diversas cofradías del lugar. El día del Corpus, los "toros" son encerrados en un toril construido en el atrio de la iglesia y los otros bailadores desayunan con pan y chocolate. De repente los "toros" se escapan y van destruyendo las milpas cercanas, pero los vaqueros los persiguen y los encierran de nuevo en el toril. Después todos van a bailar unos *sones* en Cofradías y casas particulares. Más tarde, algunos bailan con una mazacuata que tienen guardada en una calabaza o una caja. Bailan alrededor del reptil y los más arriesgados lo levantan y lo dejan deslizarse entre la camisa y lo sacan por las mangas. El domingo, último día del baile, consiguen un cable de fibra y, separándose en dos grupos, tiran con fuerza de cada extremo.⁷¹

En los *Gracejos* de Santa Cruz Quiché y Chiquilá dos bailadores se disfrazan de mujer. Uno de los actores se pone una piel de zorro en la espalda y les pega a los espectadores que se atreven a acercársele demasiado.⁷² Se podría describir aquí muchas variaciones en los *bailes de culebras*, pero basta decir que existen muchas versiones de este antiguo ritual y que todas ellas comparten ciertas características, por ejemplo: un nutrido reparto; máscaras feas o cómicas; una "mujer" acompañada por un español o por enmascarados que personifican a naturales de otros pueblos; una batalla para ganar su atención; comedia y bufonadas; diálogo que da la impresión de ser en gran parte improvisado; y una conducta exageradamente erótica. El elemento más importante es, desde luego, el de la manipulación de las culebras y el acto de restituir las a los montes y los bosques donde cumplirán la misión de llevar el impulso reproductivo a la tierra. Termer encuentra relaciones entre estas danzas y la fiesta mexicana de Atamalquiliztli, que también se valía de culebras y se celebraba cada ocho años para

71 Rosalfo Saquic Cael, "Baile de gracejos," *Guatemala Indígena*, 5(1970): 203-96. En 1972 el Sr. Saquic me contó en la Ciudad de Guatemala, que los bailadores disfrazados de vaqueros llevan máscaras de cuero con largas barbas. Cuando los "toros" se escapan del toril, tratan de raptar a la "mujer" pero el "esposo" de ésta los aleja a golpe de látigo. Me informó también que el baile estaba desapareciendo entre los Cakchiqueles pero que todavía se representaba en muchas comunidades quichés. En su valioso artículo Saquic también cuenta que hace 130 años, los bailadores sólo llevaban un taparabo y que luego adoptaron indumentaria harapienta, por lo cual se llamaba al baile *Apatzcarib* (ahora se llama *Gracejos* y llevan ropa corriente). Se ve aquí un enlace con el *Patzcá* de Rabinal, donde los bailadores llevan la ropa más vieja y raída que pueden encontrar, simbolizando así su pobreza y su gran necesidad de lluvia y una buena cosecha. Aunque no bailan con culebras, llevan bastones tallados y pintados para representar culebras.

72 Guzmán A., "Danzas de Guatemala," p. 19.

renovar y honrar al maíz.⁷³

Que yo sepa, hoy día no se representan *bailes de culebra* ni en Alta ni en Baja Verapaz, aunque probablemente se tuvieron en el pasado;⁷⁴ pero es obvio que el *Patzcá* está relacionado con ellos. La ropa raída, las feas máscaras, el bailaror disfrazado de mujer, las bufonerías y juegos eróticos de la comedia de Rabinal, son todos rasgos parecidos a elementos encontrados en los *Gracejos* y *bailes de culebra*, y como ellos son a la vez ritos de lluvia y de fertilidad. El uso de bastones pintados y tallados para simular culebras, algunos con raíces también pintados para representarlos, es lo que más se acerca el *Patzcá* al ritual de la culebra. Hay, sin embargo, una diferencia importante. Hace siglos el *Patzcá* estaba también destinado a prevenir una enfermedad —el bocio— y que yo sepa (yo no he presenciado ninguno) nadie ha señalado esta característica en los *bailes de culebra* de los Altos.

Finalmente, bailes con títulos como *Xetones*, *Mamah Num*, *Samakek* y *Max* son representados en Alta Verapaz, y todavía se producen bailes llamados *Tilux*, *Ixcampores*, e *Ixhuites* en Huehuetenango, y *Tzicolaj*, *Ixtanes* y *Sacatunes* en Quiché.⁷⁵ No sé nada de ellos, pero los nombres sugieren origen indígena y posiblemente representaciones en lenguas indígenas. Se ha visto en estas cortas descripciones que además del ciclo de *tragedias de tun* que al parecer gozaban de gran popularidad antes de la Conquista, existían también dos grandes ciclos más, los *bailes de venado* y los *bailes de culebra*, los dos ciclos presentados en forma de comedias que combinaban la sátira humana con plegarias a los dioses y lo que podríamos llamar erotismo de tipo dionisiaco. Como en la antigua Grecia, se cultivaba en Guatemala la tragedia y la comedia.

Estos bailes no son más que las ruinas desperdigadas de lo que en un tiempo fue un pujante teatro indígena. Sólo en Rabinal sobrevivió un grupo nutrido de bailes indígenas. Hasta 1955 siete obras todavía se presentaban en la lengua local, un dialecto del Quiché (también se producían once en español).⁷⁶ ¿Cómo se puede explicar este

73 *Etnología de Guatemala*, p. 666.

74 En 1930 Termer, *Etnología de Guatemala*, p. 566, informaba que una culebra de papel era usada en un baile de Rabinal, pero creo que se equivocó. En 1957 ningún informante en esa población podía recordar que *bailes de culebras* se tuvieran en la localidad.

75 Departamento de Arte Folklórico, *Danzas folklóricas*, pp. 20, 26, 27, 30 y 31.

76 Teletor, *Monografía de Rabinal*, p. 163.

fenómeno? Creo, en primer lugar, que se debe en parte a las circunstancias que rodearon la fundación del pueblo. Los rabinaleb nunca fueron conquistados por las fuerzas de Alvarado, sino que fueron sometidos a la dominación española por los Dominicos, quienes lograron por medios pacíficos lo que la fuerza no obtuvo y se valieron de los bailes nativos como instrumentos de conversión.

Valiéndose de la poesía, la música y la ayuda de naturales ya convertidos, los sacerdotes penetran en la región en 1537, y su presencia es tan decisiva que ya en 1547 se le ha cambiado su nombre de Tierra de Guerra al de Verapaz. Una de sus primeras estrategias fue la de trasladar a los indios a pueblos nuevos para poder adoctrinarlos y "civilizarlos," y la primera "reducción" de este tipo fue Rabinal. Según Ximénez, el pueblo fue fundado en 1538 cuando los Padres bajan de las montañas a unos 48 kilómetros al oeste a la tribu de Rabinal.⁷⁷ Cuando los Dominicos establecieron nuevos pueblos en Verapaz, hicieron que los naturales primero plantaran maíz y construyeran casas en el sitio escogido, y cuando el maíz maduró los condujeron a sus nuevas viviendas entre cantos de acción de gracias, permitiéndoles celebrar la ocasión con varios días de descanso y la ejecución de sus bailes.⁷⁸ Fue así que los bailes de los Rabinaleb fueron traídos a Rabinal, y después de establecerse el pueblo moderno, los Dominicos los trasladaron a festividades importantes del calendario católico que coincidían lo más posible con celebraciones importantes de antes de la Conquista. Parece que no sólo los toleraban y que los utilizaban como medios de conversión, sino que hicieron lo posible para salvarlos de los representantes del Rey y del gobierno que querían acabar con ellos. Aparentemente los Dominicos hicieron caso omiso del Licenciado Juan Maldonado en 1625, cuando les ordenó que pusieran límite al número excesivo de tales producciones ya que (según él) los naturales perdían mucho tiempo en los ensayos, gastaban mucho dinero en disfraces y plumas, y muchas veces terminaban en borracheras.⁷⁹ Específicamente el Licenciado prohibió más representaciones de un *baile de tun* que él llamó *Tum Ni Uleutum* (quizás se encierra aquí una mención temprana

77 *Historia de Chiapa y Guatemala*, t. 1, p. 195. Ximénez tomó esta fecha de Remesal. Los expertos difieren. Bataillon cree que la fundación del pueblo tuvo lugar en 1542, y Acuña cree que fue en 1548.

78 Antonio de Remesal, *Historia General de las Indias Occidentales, y particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala* (Guatemala: Biblioteca "Goathemala," 1932), t. 2, p. 246.

79 Tovilla, *Relación de la Verapaz*, p. 138.

del *Rabinal Achí*).⁸⁰ Ya en 1575 los Dominicos, celosos de su autoridad en Verapaz, le habían informado a Francisco de Montero que en sus bailes los naturales sólo usaban “cantos y palabras cristianas.”⁸¹ Sin duda ellos estaban conscientes de que no era así, pero así; y todos dejaban que los naturales siguieran presentándolos quizás con la esperanza de que evolucionaran paulatinamente hacia el uso de los “cantos y palabras cristianas” que describían a los de fuera. Afortunadamente aquel cambio nunca tuvo lugar. De hecho sólo el *Patzcá* y *Los negritos (Aj Ec)* revelan hoy día trozos de poesía católica posiblemente introducidos por los padres. Las otras comedias y el *Rabinal Achí*, excepto por las plegarias recitadas antes y después de presentaciones, se mantienen más o menos intactos. La poesía y doctrina cristianas aparecían sólo en nuevos bailes en lengua, como el *Nima Xajoj* y el *Baile de Cortés*, y en los nuevos bailes en español como *San Jorge y Moros*.

Además de la tolerancia de los Dominicos, otra explicación posible de la supervivencia de tantos bailes indígenas en Rabinal es la ausencia relativa de españoles y más adelante de ladinos. Por decreto real los españoles fueron excluidos por completo de la provincia por varios años y los ladinos nunca fueron muchos hasta el siglo XIX. Yo ofrecería como una tercera explicación el aislamiento geográfico del pueblo hasta el año 1940 en el que, por fin, una carretera lo une a la capital. Pero estas circunstancias, aunque sin duda importantes, no llegan a explicar de una manera adecuada la supervivencia allí de tantos bailes ni la afición extraordinaria por esta forma de teatro. Después de todo, los Dominicos fundaron también pueblos más aislados aún en lo que es ahora Alta Verapaz, y sin embargo, en ninguno de ellos se representa hoy día, ni siquiera en español, tantos bailes como en Rabinal.

Hay que buscar otra explicación, y es posible que ésta radique en el temperamento de los mismos naturales de Rabinal y en la prosperidad de su pueblo, mayor que la de otras “reducciones” dominicanas de

80 En su valioso artículo sobre los *Bailes de tun*, ya citado, Ricardo Toledo Palomo sugiere al citar Tovilla (p. 63) que hubo aquí un error o de parte de Tovilla o de la imprenta: “...ni hagan el baile que llamán los [sic] *tum ni uleutum*” De ser así (y lo creo probable) la frase podría leerse de este modo: “...ni hagan el baile que llaman *Los Tum* ni [el que llaman] *Uleu Tum*” Una probable traducción de *Uleu Tum* es *Tierra Tun*. Es posible, por lo tanto, que se haya tratado de dos bailes, y es remotamente posible que uno haya sido el *Rabinal Achí*.

81 Francisco de Montero, “Descripción de la Provincia de la Verapaz,” *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, 27(1953): 357. Esta exageración encontró cabida en la *Historia general* de Herrera.

Verapaz. Regado por dos riachuelos, a la sombra de frondosos árboles, fértil y con un clima agradable, Rabinal ofrecía todo lo que se podía desear para una buena vida. Verdadera pobreza debe haber sido desconocida porque la "caja de comunidad" protegía a los ancianos y a los enfermos. Muchos naturales ("son indios principales y se precian de muy políticos"⁸²) poseían caballos y ganado, y los impuestos eran bajos y en especie. Tal prosperidad proporciona esparcimiento, y los de Rabinal aparentemente lo usaban para cultivar las artes, no sólo haciendo los bellos mantos y la cerámica por los que tenían fama, sino también dedicándose a las producciones de bailes. En 1684 Thomas Gage notó la afición extraordinaria que tenían a los festivales y a los pasatiempos.⁸³ Cualesquiera que sean las razones, Rabinal desarrolló por los bailes una pasión que ha perdurado hasta el siglo XX. Hasta hace poco los aficionados, tanto naturales como ladinos, han escrito nuevos bailes y también otras para teatro.

En 1910 un sacerdote local, Dionisio de la Cruz, escribió un baile titulado *Los marineros*. Es el último en valerse del tema de los peregrinos y presenta a varios marineros que han venido de lejos para rezar a la Virgen. Este corto baile es presentado hoy día en cuatro pueblos, y ha sido representado por actores de Rabinal en un pueblo tan distante como es Cobán. En 1940 dos ladinos, Policarpio López y Miguel Ayala, basaron una alta comedia titulada *José Sotomayor* en el *Charamiyex*, una antigua comedia-baile en Quiché que describe los esfuerzos de un padre indio por casar a sus hijos. Esta transformación insólida de un baile indígena en una pieza teatral de ladinos parece ser única, y la obra se ha representado tanto en Rabinal como en Salamá, la capital de Baja Verapaz. El Sr. Ayala escribió numerosas obras y bailes, incluídas en su obra inédita, terminada en 1943 y titulada "Colección de originales de bailes, loas, sainetes, y pastorelas." Este valioso libro ahora pertenece al Sr. Mario Ayala Valdizón de Rabinal. En 1946 un natural de mucho talento llamado Arnulfo Morales Tecú (primo de Celso Sesam, de quien se hablará más abajo) escribió una encantadora obra moralizante titulada *El entremés del brujo castigado*. Presentada en el amplio pórtico de la iglesia con la colaboración del Padre Castillo, contrapuso el destino de un brujo, arrastrado al abismo del infierno, con el de un hombre enfermo quien fue curado por las oraciones y por la intervención oportuna de la Virgen. Voladores y humo precedieron la

82 Tovilla, *Relación de la Verapaz*, p. 207.

83 Gage, *Survey of the West Indies*, p. 226.

aparición de Satanás. El Sr. Morales Tecú es un gran aficionado del teatro y de los bailes ("Soy muy amable a esas cosas") y ha compuesto otras obras también. En 1956 un talentoso joven maestro ladino, Hugo Barrientos, inspirado en el carácter de la princesa del *Rabinal Achí*, escribió y produjo una obra para teatro titulada *La Princesa Xocajam*. Se la presentó tanto en Rabinal como en Chimaltenango con la participación de varios maestros y otras personas, tanto ladinos como naturales.

Siguen presentándose *Costeño*, *Moros*, *San Jorge*, *Los animalitos* y otros bailes en español, pero de mayor interés para nosotros son las comedias en Quiché y el *Rabinal Achí*. Las comedias sufrieron algunas alteraciones, sobre todo *Aj Ec (Los negritos)*, pero conservaron íntegra su riqueza de humor picaresco y satírico. El *Rabinal Achí* todavía ofrece con la austera belleza de sus estrofas paralelísticas y su solemne danza, la tragedia del infortunado príncipe cautivo. Esta magnífica combinación de cinco comedias y una tragedia nos muestra, como un regalo del pasado, como debió ser el teatro maya de la época de antes de la Conquista. Desgraciadamente algunas de las comedias han sido abandonadas durante los últimos quince años, pero parece milagro que hasta por lo menos 1960 todas eran representadas todavía, con la posible excepción del *Balam Kej*. Desde octubre hasta el Corpus Christi, la vida social y religiosa de muchos naturales giraba en gran parte alrededor de los ensayos, la preparación de los trajes y las máscaras, y los muchos rituales y plegarias relacionadas con su representación. A la caída del crepúsculo el sonoro golpear del tun se dejaba oír y los actores del *Rabinal Achí* se dirigían presurosos a la casa de Esteban Xolop, donde José León Coloch les leía las bellas estrofas en voz alta para que los actores veteranos refrescaran su memoria y los novatos las aprendieran por primera vez. Los actores del *Aj Ec (Los negritos)*, las maravillosas sátiras navideñas, empezaban a ensayar en octubre y, ya de noche, se oía la alegre música de sus flautas, tambores y marimbas. Con el correr de las semanas y los meses, *Los negritos*, el *Rabinal Achí*, el *Charamiyex*, el *Patzcá*, *El chico mudo*, y el *Balam Kej*, conjuntamente con cinco o seis bailes en español, eran ensayados y producidos. Un aire de anticipación reinaba en el pueblo ante la proximidad de los grandes festivales y mientras se preparaban los bailes y las procesiones.

La primera de las importantes producciones de naturales era (y aún es) *Los negritos*. Este fantástico baile es tan único y tan refinado que quiero describirlo en detalle. Se presentan dos versiones, una corta y la otra muy larga. La corta presenta solamente una elegante danza y

una breve comedia bilingüe, en su mayor parte improvisada, en la que dos pícaros muchachos (los Negritos) son reñidos por su abuelo por desobedientes. Tienen que bailar —“así es tu mandado”— pero si el abuelo se distrae, corren a la cocina a buscar comida, bailando y haciendo una genuflexión en la puerta. Cuando regresan, él los vapula y exclama: “¡No es tu oficio! ¡No es tu mandado!” Ellos le suplican, oran y danzan de nuevo, como les ha sido mandado, pero a la primera oportunidad se escapan de nuevo para ir corriendo a la cocina. El diálogo incluye comentarios satíricos sobre gente y asuntos locales (una forma popular de humor, como ya notamos), así como plegarias tradicionales, recriminaciones y disculpas. Ninguno de los actores lleva máscara. Esta versión abreviada de la comedia dura unos veinte minutos y se presenta en casas particulares en los días anteriores a las Navidades, pero la noche del 23 de diciembre y la mañana del día 24 los actores presentan la versión larga que abarca once farsas satíricas y dura unas doce horas. Comienza como la versión abreviada. El Tatabuelo manda bailar a los dos Negritos, y la ejecución es encantadora, el único caso que yo presenciara en Rabinal o en ninguna otra parte de una coreografía elaborada. Dan un paso adelante, hacen una reverencia, agitan sonajas al compás de la música, y giran trazando pequeños círculos dentro de un círculo mayor que cubre casi todo el patio, siempre en dirección levógira. Entrelazan los brazos y bailan unidos, brincando hacia atrás en pequeños círculos. Se inclinan para imitar ranas y giran de nuevo sacudiendo continuamente sus sonajas. Salen corriendo hacia la cocina, pero ahora, en vez de volver sin más al baile, comienzan a presentar sátiras de la vida local. Algunas son en Quiché, otras bilingües. Al final de cada una el Tatabuelo se asoma a la puerta del corredor, los golpea y les ordena dejarse de tonterías y seguir bailando. Siempre obedecen, pero a la primera oportunidad cambian de papel y desembocan en otra sátira, otra comedia dentro de una comedia.

En *La gallina muerta* hacen burla de la Iglesia y sus costumbres pretendiendo que una gallina muerta es un santo. Durante el funeral, que tiene lugar en la cocina, uno de los actores remeda al sacerdote, sosteniendo un libro cerca de su rostro y mascullando latinajos. Las mujeres tratan de contener su risa y fingen llorar mientras él relata en Quiché las correrías picarescas de la Gallina Muerta. A continuación la pasean sobre una pequeña camilla alrededor del patio, entonando sus virtudes y lamentando su muerte. Uno de los Negritos le pone un cigarrillo en la boca y discute con el otro. ¿Cómo puede esta gallina

haber sido un santo si está rumando? ¡Los santos no fuman!

En *El Casamiento* una señora india viuda de Rabinal se casa con un ladino de Salamá. El hijo de ella sólo habla Quiché, y como su padraastro sólo habla español, el pobre muchacho no le entiende y es agolpeado alrededor del patio cuando no le obedece. El infeliz muchacho empieza a beber y a tomarse libertades con las muchachas entre el público. Esta corta comedia presenta asimismo dos ceremonias de gran interés: el ritual de barrer el petate sobre el que la pareja se sienta, y la larga preparación de una bebida hecha de maíz y chocolate llamada *atol de chilate*, probablemente una celebración de la cosecha.

En *El juego del molino de caña* los dos Negritos luchan con maquinarias imaginarias hasta que por fin caen al suelo. Con fina ironía repiten que es tanto lo que les gusta el trabajo duro que les gusta la idea de contraer la malaria. Su jornal anual llega a veinticinco centavos, un frijol, ¡pero una cesta completa de pimientas picantes! *El cobanero* nos presenta a un comerciante pobre que viene de Cobán para vender en Rabinal. Está disfrazado de Kekchí y finge hablar esa lengua. (Esto nos recuerda los representantes de antes de la Conquista que hacían reír remedando los trajes y las lenguas de otras naciones.) En *El cubulero*, un entremés cruel y mordaz, uno de los Negritos aparenta ser un ladino mientras el otro le sirve de caballo. El “ladino” le pega al otro y lo humilla dándole nombres insultivos, pero por fin el “caballo” lo tumba y el “ladino” rueda por el suelo. De esta manera, al menos por unos minutos, los naturales se ríen de un problema social y racial.

El juego de la ley presenta a un prisionero llevado ante un juez. En esta sátira cualquiera que desee actuar puede ensayar el papel del prisionero. Sólo se requiere que tenga el don de improvisar diálogos ocurrentes. Tanto los actores como el público disfrutaban en grande este tipo de comedia (los naturales llaman a todas las sátiras “juegos”) y todos aplauden las ocurrencias más acertadas. Este entremés parece ser el preferido del público y se apiñan alrededor de la mesa del juez para oír mejor. En una versión española que le dictó Mateo González a Celso Sesam en 1957, el prisionero es acusado de tener una sola esposa. Si tuviera cinco o seis —¡o aun diez! — sería absuelto, pero por tener sólo una es puesto en la cárcel. Cuando yo presencié la comedia en 1970 y 1973 los actores sólo hablaban Quiché (yo infiero que ambos idiomas son aceptables y que depende del capricho o de la facilidad lingüística del actor) y en 1973, por lo visto, se burlaban de la política. Oí una y otra vez los nombres “Xel y Mario,” consigna política de Kjell Eugenio Laugerud y Mario Sandoval Alarcón.

La más notable de todas las sátiras es una parodia del *Rabinal Achí*. (Resulta que en *Los negritos*, en los días que preceden a las Navidades, los actores pierden el miedo de ser castigados por lo sobrenatural y se sienten libres de hacer burla de cualquier cosa.) La parodia se basa no sólo en la tragedia sino también en un viejo cuento sobre un joven que se acuesta con la esposa de un pitero, y los dos argumentos se entrelazan de un modo ingenioso. En la parodia un pitero tiene que tocar en una producción del *Rabinal Achí* en la que el joven seductor tiene que bailar, pero cuando el pitero llega para la representación, pretende que el bailaror es el pitero y que es él (el pitero) el que ha dormido con la esposa del bailaror. Esta confusión de papeles se prolonga aun mientras se preparan para la representación. ¿Cuál de los dos jóvenes durmió con la esposa del otro? ¿Cuál de los dos es el pitero y cuál el bailaror? ¿Cuál de los dos es, en realidad, Rabinal Achí y cuál es Quiché Achí? Esto me recuerda una comedia inglesa del siglo XVII titulada *The Rehearsal* (*El ensayo*) en la que gran parte del argumento y del humor descansa en la dificultad de asignar los papeles a los actores. Por fin los dos Negritos se organizan lo suficiente para empezar la actuación, pero todo les sale mal. Intentan tocar una calabaza, pero no logran sacarle sonidos y se ven obligados a cantar las melodías. Interrumpen la "tragedia" con discusiones absurdas, siempre sacando a relucir lo de la seducción acusándose mutuamente de haber dormido con la esposa del otro. Y ya en plena "tragedia" sigue la confusión de papeles. No se sabe hasta la conclusión cuál de los dos es Quiché Achí porque se acusan mutuamente, y con las mismas palabras, de haber tocado su pito "delante del cerro, delante del gran corazón del cerro." Es muy posible que las repeticiones y la confusión de personajes sea una parodia muy sofisticada de las repeticiones y los paralelismos del texto de la tragedia. Por fin "Quiché Achí" se desploma en el patio, muerto, y "Rabinal Achí" proclama con cierta petulancia que su compañero lo tenía bien merecido por no haber hecho su mandado (tocado su pito), precisamente el pecado de los dos muchachos bailarores, que ahora son castigados por su abuelo y con gritos de arrepentimiento dejan la sátira y reanudan su danza. De la misma manera que Aristófanes satirizó la tragedia griega, los naturales de Rabinal, llevados del mismo impulso estético y psicológico, parodian el *Rabinal Achí*, la única tragedia maya que conocen. Es posible que en el pasado también hayan existido parodias de otros *bailes de tun*: ya se ha visto que se presentaban en algunos pueblos parodias del *Baile de Cortés*. Los naturales tienen un maravilloso sentido de humor

Los negritos se representa en honor de los Magos, que en Rabinal son en realidad cinco, los tres Magos tradicionales y otros dos que son los Mensajeros. Es a estos dos Mensajeros que va dedicado el baile, y los dos muchachos bailadores los llevan en brazos a correr por las calles "buscando" al Niño Jesús. Las dos estatuillas son talladas de madera, son de color negro y miden unas dieciocho pulgadas de alto. Mientras los tres Reyes tradicionales muestran un semblante sereno y seráfico, los dos Mensajeros tienen la boca abierta en una sonrisa picaresca y encantadora. En realidad ellos son los verdaderos Negritos (a lo mejor descendientes de alguna deidad maya o azteca, tal vez Ixtliltón o Ek Chuah o una combinación de los dos) y los dos muchachos sólo bailan en su lugar. Sacan a las estatuillas de la casa durante la noche de la presentación, dando como explicación lo siguiente: "ya que ellos no pueden bailar, nosotros bailaremos por ellos." Les tienen un cariño campechano y llano. En una ocasión uno de los bailadores besó en la mejilla a uno de los Mensajeros y exclamó: "Este pícaro lo sabe todo." También existe la creencia de que pueden curar enfermedades. Si uno besa a una de las estatuillas y después uno de los actores le da a uno un golpe suave en la mejilla, se alejan los dolores de cabeza. Se pone a los Magos y a los dos Mensajeros Negritos en el Nacimiento de la iglesia en Noche Buena y un representante se para a un lado. Da latigazos en las piernas de los que se lo piden y así evitan cansarse en las largas caminatas. *Los negritos* se representa no sólo antes de Navidad sino también en Epifanía. Es sin duda la comedia de Reyes más interesante de Guatemala.

Sigamos ya con el año litúrgico de las fiestas y los bailes en Rabinal. Cada dos o tres años, el *Rabinal Achí* se presenta en el mes de enero para la festividad de San Pablo, y para el Carnaval los naturales solían presentar el *Charamíyex*, una vieja comedia en Quiché que trata de un viejo testarudo que quiere casar a sus hijos y finge ser sordo y tonto para no pagar el soborno que le exigen tres funcionarios corrompidos. El humor escatológico y fálico abunda en la obra y es además una buena sátira de los oficiales corrompidos. (Ya en 1615 Sánchez de Aguilar había escrito que en sus comedias les gustaba a los mayas de Yucatán criticar a los oficiales, y Cogolludo nos informa que ridiculizaban a los oficiales avariciosos, "representando los sucesos que con ellos les pasan." No tengo duda de que comedias de este tipo se representaban en la época de antes de la Conquista en Yucatán y en Guatemala también.)

Todavía en algunas aldeas representan el *Mam Pa Kej* el día 3 de

mayo, pero el *Balam Kej*, como dije antes, ha dejado de ser presentado. El día de Corpus Christi una pequeña compañía solía presentar el *Caman Ec (El chico mudo)*, un largo baile-comedia totalmente en Quiché que narra en forma de un largo monólogo la historia de un joven desdichado al que nada le sale bien. La obra comienza con el casamiento del joven, y el sacerdote es tan imbécil que el mismo muchacho tiene que officiar en la boda. El y su esposa duermen la primera noche sobre las cenizas de la cocina en vez de en la cama, con desafortunadas, pero al mismo tiempo cómicas consecuencias. Al día siguiente, cuando trata de arar surcos rectos, le salen torcidos, pero cuando ya desesperado los ara torcidos, ¡le salen derechos! Muchos de los temas que sabemos eran populares en las comedias anteriores a la Conquista, han salido ya a relucir en estos pocos bailes.

El festival más importante de Rabinal se tenía el día del Corpus Christi. Yo lo vi por última vez en 1972. Tres grupos de bailadores naturales representaban *El baile de San Jorge* en diferentes partes de la plaza, marchaban juntos en la procesión y proseguían sus bailes después de ella. Los gigantescos dragones inclinaron su cabeza hasta la tierra cuando el Santísimo Sacramento fue llevado de vuelta a la iglesia. Mientras tanto otros naturales enmascarados estaban bailando los *Moros, Costeño, Animalitos, El chico mudo*, y el inolvidable *Patzcá*. Aquel año diez grupos presentaban los seis bailes. Los niños iban en bandadas de uno a otro, ansiosos de verlos todos.

De todas las representaciones del día del Corpus Christi, el *Patzcá* es sin duda la más interesante. Con vestidos andrajosos y máscaras grotescas de las que cuelgan gruesos bocios, los actores vagan por la plaza y las calles mendigando la ayuda que alegan encontrar comiendo frutas y bebiendo. De vez en cuando, a una señal del director, se re-agrupan para bailar. Siguiendo la creencia de que los primeros bailadores trajeron la Custodia desde Jerusalén antes del primer amanecer (sólo ellos podían hacerla mover o reír), entran en la iglesia para "ayudar" al sacerdote a sacarla afuera y la animan a seguir adelante en la procesión con sus gestos, lamentos y música. Esta admirable danza se representa primero en la víspera del Corpus Christi en el cementerio. Mientras uno de los bailadores, disfrazado de mujer, se abanica impasiblemente con un pañuelo, los otros lo rodean, una mitad moviéndose hacia la derecha y la otra hacia la izquierda. Cuando se encuentran, se tocan y acarician mutuamente sus bocios, conmisericordándose y gimiendo de dolor. Se inclinan hacia delante y bailan con un pasillo lento de zamba, meneando las nalgas y apoyándose

pesadamente en bastones que simbolizan palos de plantar maíz. En la parte superior de los bastones dejan las raíces que están talladas en formas de culebras, pájaros, venados, y cabezas humanas, todas con un pequeño bocio. Aun los bastones están pintados para imitar culebras. Los bailadores imploran el auxilio de la mujer y se agrupan ansiosos a su alrededor, pero ella los tira al suelo donde se vuelcan y gimen antes de levantarse y seguir bailando.

Hace unos años recitaban una plegaria tradicional, compuesta en parte (en mi opinión) por los primeros Dominicos en un intento de cristianizar el ritual, pero como los naturales conservaron algunas de las estrofas originales, posiblemente sin que los sacerdotes cayeran en la cuenta; todavía en 1950 la plegaria era dirigida a los Primeros Padres, a las nubes, las montañas, los valles, los lagos y el mar y asimismo a Cristo, la Virgen, el Santísimo Sacramento y ciertos santos y cruces. Cuando alrededor de 1950 un nuevo director asumió la dirección del baile, la antigua plegaria o *cantar* fue descontinuada. En la actualidad el director, Valeriano Gómez, sólo improvisa. Por fortuna en 1957 uno de los hijos del antiguo director, quien había bailado muchas veces, le dictó a Celso Sesam fragmentos del viejo poema, haciendo posible que algunos de sus versos, posiblemente de la poética precolombina, se preservaran. Este ritual único es probablemente muy antiguo y sin duda fue traído de las montañas por los rabinaleños. El bocio no existe en el pueblo actual ni, que yo sepa, ha existido jamás.

El cuadro ha cambiado mucho en Rabinal, así como en toda Guatemala. *Costeño*, *Los animalitos*, *San Jorge* y otros bailes en español han sobrevivido, pero el número de bailes ejecutados en Quiché está reducido a la mitad. Ni el *Charamiyex* ni el *Balam Kej* ha sido presentado en muchos años. El director del *Chico mudo* falleció hace unos años de modo que este baile también ha sido descontinuado. La falta de interés y el elevado costo de las producciones impiden su restauración. Sólo Esteban Xolop y unos cuantos compañeros mantuvieron los bailes vivos después de 1940. El mismo Xolop, con devoción, entrega y considerable sacrificio económico personal, dirigió y actuó en el *Charamiyex* y el *Balam Kej* después que su tío, Pedro Capriel, se vio incapacitado de seguir haciéndolo. Asimismo por casi treinta años dirigió y actuó en el *Rabinal Achí*. También ha tocado una de las trompetas muchas veces. El papel del Sr. Esteban Xolop en la preservación de los bailes de Rabinal ha sido crítico, pero ya la carga es superior a sus fuerzas, y con su retiro y la muerte y envejecimiento de

otros, son pocos los que quedan para guardarla. Los jóvenes se inclinan a lo moderno y la mayoría de los naturales prefieren los bailes en español. En dos cartas Eugenio Xolop describe la situación con estas dolorosas palabras: "Se están muriendo los señores. Nuestras costumbres están acabando."

De los bailes en Quiché sólo tres perduran, el *Patzcá*, *Los negritos* y el *Rabinal Achí*. El último está en buenas manos con la familia Xolop (el hijito de León Coloch ya se sabe de memoria todos los parlamentos y le encanta bailar con los mayores). El destino de los otros dos estuvo en duda últimamente. Durante dos años después que el terremoto de 1976 destruyó el pueblo y la imponente iglesia colonial, ni *Los negritos* ni el *Patzcá* se representaron en su totalidad, pero en 1978 ya se representaron de nuevo las sátiras de *Los negritos* y los de bocios del *Patzcá* bailaron otra vez en honor del Corpus Christi, pidiendo lluvia a los santos, al Divino, a los montes y a las nubes. El *Rabinal Achí* no se presentó en enero de 1979, pero sí se bailó en 1980. Aun en condiciones normales no se presenta todos los años.

El pueblo se está recobrando de la tragedia, y buenas cosechas en 1978 y 1979 le han devuelto una parte de la prosperidad perdida y también su confianza. ("La cosecha, gracias a Dios, estuvo buena y estamos contentos.") Pero dudo que el *Balam Kej*, el *Chico mudo* y el *Charamiyex* sean producidos de nuevo. Una vez que un baile deja de ser presentado por varios años, tal como sucedió con el *Rabinal Cortés* y el *Nima Xajoj*, difícilmente puede ser resucitado. Por lo menos tenemos los textos de estos bailes ya desaparecidos, y por esto somos deudores a Esteban Xolop y a Celso Sesam Tecú.

Cuando yo fui a Rabinal por primera vez en 1957, acompañado por dos días por Francisco Rodríguez Rouanet, miembro entonces del Instituto Indigenista Nacional y ahora Director del Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, para hacer algunas investigaciones sobre el *Rabinal Achí*, oí hablar de las viejas comedias y leí algo sobre ellas en el libro del Padre Celso Narciso Teletor, *Apuntes para una monografía de Rabinal (B.V.) y algo de nuestro folklore*. Me enteré de que nunca habían sido puestas por escrito, de que corrían el peligro de desaparecer, y concebí el plan de obtener los textos. Gracias a la amistad que el Sr. Rodríguez Rouanet tenía con Esteban Xolop, pude comenzar en plan de confianza con este señor tan principal. Al principio surgieron dificultades, pero al fin se convino que Xolop y otros encargados de bailes vendrían a la casa del Sr. Celso Sesam para dictarle los textos que sabían de memoria. Algunos venían de día y

otros de noche. Yo me quedaba sentado, escuchando, mientras los encargados hablaban y hora tras hora don Celso escribía en sus cuadernos. Sería difícil decir cuanto debemos agradecerle por este trabajo. Sin la ayuda de Celso Sesam (a la sazón maestro de escuela y ahora Director del Centro de Formación en Rabinal) no tendríamos los textos y las comedias habrían desaparecido para siempre. Sólo su gran talento y paciencia hicieron posible que durante horas de trabajo extenuante él pudiera copiar los parlamentos en Quiché y después hacer sus encantadoras traducciones. Invaluable también fue la ayuda y amistad del Sr. Eugenio Xolop (sobre todo con el estudio de *Los negritos*) presentándome a ancianos de autoridad y llevándome a ceremonias y rituales a los que no hubiera podido asistir de otra manera. El también ayudó con las traducciones. El Señor Rosalío Saquic del Instituto Indigenista Nacional revisó las traducciones y dio información valiosa. De especial ayuda en Rabinal fue la hospitalidad de mi amigo Manuel Montiel, Director de la Escuela de Alfarería, de Mario Ayala, doña Paula Ayala, Chepe Castillo y la familia Iglesias. Y en todo momento, tanto en Rabinal como en otras partes, los Padres Dominicos me brindaron su amistad y cooperación. Con todos tengo una deuda de gratitud. He publicado ya el *Charamiyex* y el *Patzcá* en un libro titulado *Two Spanish-Quiché Dance-Dramas of Rabinal*, y voy terminando un libro sobre *Los negritos*. Tenía esperanzas de obtener textos en los poblados cercanos de Cubulco y San Miguel Chicaj, sitios en los que existían versiones locales de *Los negritos*, *El baile de Cortés* y *bailes de venado*, como también *Moros*, *Diablos* y, en Cubulco, el bello *Palo volador*, pero no me ha sido posible llevar a cabo este proyecto. No sé mucho de las condiciones que existen allí después del terremoto, pero sospecho que, como en Rabinal, los bailes indígenas están cediendo lugar a los en español y que todos van cediendo el lugar ante las incursiones de la televisión y la radio.

En este corto estudio he tratado de dar una idea somera de los bailes más populares de Guatemala (describiendo en detalle los de Rabinal, con los que estoy más familiarizado), de su desarrollo histórico, de su extraordinaria riqueza y variedad, y de todo lo que significan para la gente, pero estoy más que consciente de que sólo despliega un panorama superficial. Describe, cataloga, clasifica, compara y ofrece teorías, pero hay tanto más que apenas toca: las vivencias del corazón y del alma. Lo más hondo se nos escapa porque son oración. Por más que nos conmuevan a los de fuera las hermosas mañanas de marimba y baile, el olor del *copalpom* en una iglesia de pueblo o el

sonido de una flauta tocada a la caída del crepúsculo, no podemos tocar más que la superficie. Los bailes y los rituales relacionados con ellos sólo pueden ser comprendidos por las culturas que los han creado y que los practican.