



Música y etnicidad: el Baile de la Conquista de Rabinal, Baja Verapaz¹

MATTHIAS STÖCKLI



INTRODUCCIÓN

El Baile de la Conquista de Rabinal tiene dos particularidades que lo distinguen de la mayoría de las tradiciones guatemaltecas de la danza: primero, junto a indígenas participan también ladinos en funciones importantes de su organización; segundo, son dos conjuntos instrumentales los que tocan la música acompañante, no solamente uno. Se argumenta aquí que la segunda de estas particularidades es consecuencia de la primera; en otras palabras, que el modo musical particular de “relatar” la historia de la conquista española es el resultado de la composición étnica de los participantes en este baile drama. Se argumenta además que por la misma razón se acentúa en esta tradición el discurso que el Baile de la Conquista en general sostiene en distintos niveles narrativos sobre relaciones interétnicas.

EL BAILE DE LA CONQUISTA: CARACTERÍSTICAS GENERALES

El Baile de la Conquista que forma parte del rico legado de danzas indígenas del país, pertenece a aquellas tradiciones dentro de aquel legado que cuentan con una amplia difusión interregional (Véase García Escobar 1996: 104/ 5). Representa la conquista política y religiosa de los k'iche' y por extensión, de todos los grupos indígenas de Guatemala que lo bailan, por los españoles en el siglo XVI. Se compone de un texto escrito en español que se constituye a su vez de monólogos y diálogos, un juego de vestuarios y máscaras, una coreografía y una música que acompaña los desplazamientos de los actores-bailadores.

Conforme al tema principal del drama: la confrontación militar, religiosa y cultural de dos grupos étnicos, muchos de sus elementos narrativos se inscriben en una estructura de oposiciones a menudo desequilibradas, es decir, en una estructura de poder: en el nivel dramático por ejemplo son los rituales e invocaciones paganos realizados por el *Ajitz*, personaje indio,² para proteger a su gente que se muestran al



¹ El siguiente artículo es una versión revisada de la ponencia en alemán presentada durante las *Jornadas de Estudio* de la Sociedad Suiza de Americanistas celebradas en el 1994 en Zurich bajo el título “Músicas de América latina”, y publicada en el boletín de dicha sociedad. (Véase Stöckli 1997)

² A lo largo de este ensayo se usa el término “indio” no en un sentido despreciativo sino simplemente para denominar a uno de los grupos étnicos representados en la danza, los términos “achi” o “indígena” a su vez para denominar a los representantes de uno de los dos grupos étnicos participantes. De hecho, “indio” es el término que usualmente se halla en dicha función en los *originales* mismos.

final de la cuenta tan ineficaces ante la fe de los invasores como el uso de arcos y flechas ante su fuerza militar. Coreográficamente, los dos grupos se distinguen por ciertos pasos característicos, de igual manera que se asocian ciertas piezas de estructura musical característica univocadamente con cada uno de ellos. No obstante, es preciso agregar que en la mayoría de las tradiciones estas oposiciones no se mantienen estrictamente ni en uno ni otro de los dos niveles; al contrario, hay una serie de pasos coreográficos y estructuras musicales compartidos por ambos grupos enfrentados. Otro elemento aparentemente neutral o indiferente – de interés especial para el argumento llevado a cabo en este artículo – es el conjunto instrumental que suele acompañar la danza: en la mayoría de los casos se trata de un conjunto compuesto por un tambor y una chirimía el cual se dedica a tocar todos los sones, de la índole estructural y asociación étnica y dramática que sean.

Aún así, el único, pero importante nivel narrativo que siempre escapa por completo de aquella dicotomía, es el lenguaje que en cualquiera de las tradiciones de la danza es para ambos bandos el castellano.

Estas pocas indicaciones de propiedades generales del Baile de la Conquista sirven en lo siguiente para resaltar algunas de las particularidades de la danza de Rabinal, particularidades sobre todo de carácter musical y en cierto grado también coreográfico.

EL BAILE DE LA CONQUISTA DE RABINAL

En Rabinal, al igual que en la gran mayoría de las tradiciones en Guatemala, un conjunto de tambor y chirimía proporciona la música de la danza, pero a diferencia de dicha mayoría, no lo hace sólo, sino compartiendo el acompañamiento con una banda de metales, redoblante y bombo. La repartición instrumental es bipolar: el conjunto acompaña las entradas de los Indios, la banda las de los Españoles. Pero no solamente la repartición instrumental es bipolar, sino también los repertorios musicales de las dos agrupaciones instrumentales lo son. El repertorio de la chirimía y del tambor se compone de una serie de sones estrechamente ligados al Baile de la Conquista, sus personajes y la acción dramática, mostrando todos los rasgos estilísticos básicos que prevalecen en la música de este conjunto en Guatemala. En cambio, el repertorio de la banda consiste en unas pocas marchas, típicas también de tales agrupaciones, pero relacionadas con el Baile sólo en el momento cuando efectivamente acompañan una realización del mismo.

Al grado distinto de diferenciación de la representación musical de los personajes indios y españoles corresponde en Rabinal de cierta manera su diferenciación cinética: por lo general, los Indios se mueven bailando, coordinándose de un modo relativamente estrecho con la rítmica de los sones que los acompañan, mientras que los Españoles entran en Rabinal montando caballos – origen histórico y expresión teatral patente de su poder militar – y por lo tanto, sin ninguna intención ni posibilidad de coordinarse rítmicamente

con la música tocada por la banda. No es hasta la culminación del drama cuando, después de haberse apeado durante la batalla para luchar mano a mano contra sus adversarios, también los Españoles van a pie, pero aún así no bailando.

La acentuación del discurso postulada en la introducción se hace tangible entonces por el cuidado que en Rabinal se presta al uso de signos musicales y coreográficos bipolares para la representación de los dos grupos étnicos del drama.

Algunos datos etnográficos pertinentes

El Baile de la Conquista de Rabinal suele bailarse a finales de noviembre durante la fiesta de la Virgen del Patrocinio. La imagen de la Virgen se guarda en una cofradía ladina a la cual corresponde entonces organizar la fiesta en su honor. Dueño y maestro de la danza fue hasta el año pasado Mario Abigail Valdizón Ayala, ladino también, quien se había encargado por más de medio siglo de reunir a los bailarines, contratar a los músicos, proveer las máscaras³ y ensayar los parlamentos y la coreografía.⁴

El chirimitero Mateo Ismalej Cajbón y el tamborero Santiago Xitumul Piox, ambos acompañantes de la danza también desde hace muchos años, son achí y residentes de Rabinal. En cambio, la banda que puede formarse tanto por indígenas como ladinos, está contratada en otra parte, fuera de los confines del pueblo. Puede cambiar cada año y acompaña las entradas de los Españoles con marchas de un repertorio que se toca por lo general en ocasiones

que no tienen que ver con el Baile de la Conquista.⁵

Al respecto de la composición étnica del reparto de bailarines-actores, la Conquista de Rabinal es una de las pocas tradiciones danzarias del país en la que indígenas y ladinos bailan juntos. Es importante anotar que la repartición de los papeles no ocurre de acuerdo a la afiliación étnica de los bailarines sino que indígenas como ladinos representan personajes de ambos bandos, Indios y Españoles.

La música del Baile de la Conquista de Rabinal

Acompañar el Baile de la Conquista por dos conjuntos instrumentales distintos facilita una dramaturgia musical que no sería realizable por un conjunto solo: las entradas de los dos grupos étnicos son acústicamente bien marcadas y en todo momento fácilmente discernibles; la batalla entre los dos adversarios se ve reforzada al duplicarse a nivel musical donde cada uno de los conjuntos acompaña los ataques de su bando correspondiente con una música de batalla propia; el desenlace del drama finalmente ocurre de tal manera que, mientras todos los bailarines salen juntos



³ Conseguir su traje ha sido responsabilidad de cada uno de los bailarines.

⁴ La importancia de este maestro y dueño de una serie de danzas para la cultura tradicional local quien falleció a finales del año 2006, se refleja, entre otro, en su presencia perpetua en la literatura antropológica pertinente. (Véase por ejemplo Bode 1961: 229 y Mace 1981: 126.)

⁵ En 1992 cuando presencié por primera y hasta la fecha última vez una representación de la danza en Rabinal, la banda provenía de Salamá o Cobán mientras que en 2006 fue contratada en Quetzaltenango. (Mateo Ismalej Cajbón, comunicación personal)

del escenario – los Indios bailando, los Españoles marchando –, ambos conjuntos siguen tocando al mismo tiempo, pero cada uno su propia música de despedida.

Ahora bien, se podría objetar que tales particularidades musicales representen diferencias superficiales – motivadas a lo mejor por cuestiones estéticas, pero más allá no de mayor importancia – puesto que también en las demás tradiciones de la danza hay signos musicales que indican, aunque quizás no tan marcadamente, las entradas de uno u otro de los dos bandos. Si eso de verdad fuera la objeción, una respuesta inmediata sería que se postula en este ensayo una acentuación, no una diferencia fundamental del discurso sobre relaciones interétnicas entre la tradición del Baile de la Conquista de Rabinal y las demás tradiciones. Otra que no es sino lo estético, comprendido como la proyección de estructuras sonoras específicas, seleccionadas con el fin que el acompañamiento musical parezca “bien hecho”, “convinciente”, “justo”, “adecuado”, etc., lo que le confiere a la música su capacidad de “hablar” de dichas relaciones. Es decir, en primer lugar es la contraposición de diferencias melódicas, rítmicas, armónicas, de timbre y de volumen que permite a los dos repertorios musicales asumir su papel dramático. Así que lo estético no es secundario sino al contrario, central para el argumento acerca de la acentuación discursiva. Por supuesto, eso no quiere decir que la capacidad de la música de promover activamente el desarrollo dramático no sea estrechamente relacionada a los demás niveles narrativos de la danza, ni tampoco que no encuentre refuerzo por otros aspectos más: la diferencia visual marcada

del número de integrantes entre los dos conjuntos instrumentales por ejemplo,⁶ o el elemento temporal y espacial inherente a la diferencia entre conjunto y banda, sonos y marchas; elemento que en el Baile de la Conquista de Rabinal hace irrumpir al mundo prehispánico, representado por los sonos de tambor y chirimía – ambos, el repertorio de sonos y el conjunto además concebidos como locales e invariables – el nuevo mundo español, representado por una banda viniendo desde fuera no solamente en el drama sino también en la realidad, tocando un repertorio de piezas musicales cambiante y de amplia difusión.⁷

Más allá de estos aspectos, el uso de dos conjuntos expone en cierto sentido dos perspectivas narrativas en vez de una



⁶ La diferencia de “masa visual” entre las dos agrupaciones musicales la que forma parte integral del espectáculo, está estrechamente ligada a la diferencia de volumen. El volumen acústico a su vez no sólo históricamente fue comprendido y empleado como signo musical de poder en tiempos de guerra, semejantes “batallas” musicales se libran todavía hoy día en las ciudades y pueblos de Guatemala en nombre de la religión, de la economía o, más general, de la modernidad. (Para un caso concreto de la representación de “lo moderno” en la cultura dancística y musical “tradicional” de Guatemala véase Zamora 2006.)

⁷ En Rabinal, la contraposición de diferencias de tal índole en un solo evento musical no se limita al Baile de la Conquista. Las vi por ejemplo también en la tarde y noche precedentes a la primera realización de la danza cuando un conjunto de pito y tambor, una marimba sencilla y una marimba doble tocaron, a menudo simultáneamente, al lado de la imagen de la Virgen la cual había sido colocada en el parque frente de la municipalidad. Para explicarme la dimensión temporal de la diferencia entre el conjunto y la marimba sencilla tocando “sonos” provenientes de un repertorio oralmente transmitido y concebido como local, y la marimba doble tocando “piezas” de un repertorio de música popular en toda Guatemala, un marimbista aquí utilizó el término “antiguos” para caracterizar a los primeros.

sola, si se supone que la connotación del conjunto de chirimía y tambor sea unívocamente indígena y la de la banda, al menos de tendencia, ladina.⁸ Es decir, en el nivel narrativo musical ninguno de los dos grupos étnicos locales que participan en la realización de la danza, dispone por completo del mito de la conquista y de su realización dramática. En cambio, en las tradiciones meramente indígenas en donde un solo conjunto se encarga del acompañamiento musical de la danza, hasta los marcadores sonoros más característicos de los Españoles: las fanfarrias y marchas de tipo "música militar europea", son concebidos por lo general como "propios", "autóctonos", "de los antepasados". En estas tradiciones, aún los Españoles se someten al guión musical indígena.

En el grado en que las dos perspectivas narrativas de la danza de Rabinal no permiten que un solo conjunto musical represente ambos grupos étnicos, se acentúa evidentemente un aspecto del discurso sobre relaciones interétnicas en un momento dramático importante: el aspecto violento en el momento de la batalla en que no solamente chocan dos grupos étnicos sino también dos músicas distintas. Pero quizás más interesante aún es esta acentuación al final del drama cuando los dos bandos van juntos del escenario, cada uno acompañado por su propia música. ¿Un final feliz o al menos conciliador? - No necesariamente.

El desenlace de la danza es terminante cuando uno se limita a una lectura estrecha del texto escrito, pero queda en suspenso si se contemplan interpretaciones alternativas, tomando en cuenta no solamente el libreto sino también los demás niveles narrativos,

además de factores que también determinan la realización de la danza, su repetición anual por ejemplo. Así que la disposición musical particular al final del Baile de la Conquista de Rabinal puede comprenderse como afirmación de que la derrota militar y religiosa india obviamente no había callado por completo sus expresiones culturales. En este sentido, el Baile de la Conquista no es simplemente la narración de una derrota sino al mismo tiempo también el mito regularmente actualizado de un acto de resistencia cultural.⁹

⁸ No sé de ningún conjunto tradicional de chirimía y tambor formado por ladinos, pero sí, desde luego, de bandas indígenas.
⁹ Véase también Bricker 1989 quien proporciona mucho más material acerca de la "ritualización" de mitos guerreros y su relación con movimientos de resistencia cultural a lo largo de la historia colonial y post-colonial de los descendientes mayas de Mesoamérica.



REFERENCIAS

Bode, Barbara
 1961 The Dance of the Conquest of Guatemala. En *The Native Theatre in Middle America*. Middle American Research Institute 27, Tulane University, New Orleans, pp. 203-292.

Bricker, Victoria Reifler
 1989 *El cristo indígena, el rey nativo: el sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. Fondo de Cultura Económica, México.

García Escobar, Carlos René
 1996 *Atlas danzario de Guatemala*. Ministerio de Cultura y Deportes / USAC, Guatemala.

Mace, Carroll Edward
 1981 Algunos apuntes sobre los bailes de Guatemala y de Rabinal. En *Mesoamérica* 2/ 1, pp. 81-136.

Stöckli, Matthias
 1997 Chirimia und Trommel im Baile de la Conquista von Rabinal, Baja Verapaz, Guatemala. En *Société Suisse des Américanistes*, Bulletin 61, pp. 35-38.

Zamora, Marcelo
 2006 El Convite Navideño: una interpretación antropológica del discurso de la modernidad totonicapense. En *Etnomusicología en Guatemala* (editado por Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga Cortés). Tradiciones de Guatemala 66, pp. 39-50.

El desdén de la danza es terminante cuando uno se limita a una lectura estrecha del texto escrito, pero queda en suspenso si se acompañan interpretaciones alternativas, tomando en cuenta no solamente el librito sino también los demás niveles narrativos...

En el grado en que las dos perspectivas narrativas de la danza de Rabinal no permiten que un solo conjunto musical represente ambos grupos étnicos, se acorta evidenciamos un aspecto del discurso sobre relaciones étnicas en un momento dramático importante: el aspecto violento en el momento de la batalla en que no solamente chocan dos grupos étnicos sino también dos músicas distintas. Pero quizás más interesante aún es esta acentuación al final del drama cuando los dos bandos van juntos del escenario, cada uno acompañado por su propia música. ¿Un final feliz o al menos conciliador? - No necesariamente.

Los marabales sonoros más característicos de los españoles: las fanfarrias y marchas de tipo "música militar europea", son concebidos por lo general como "propios", "auténticos", "de los antepasados". En estas tradiciones, aún los españoles se someten al guión musical indígena.

donde un solo conjunto se encarga del acompañamiento musical de la danza, hasta los marabales sonoros más característicos de los españoles: las fanfarrias y marchas de tipo "música militar europea", son concebidos por lo general como "propios", "auténticos", "de los antepasados". En estas tradiciones, aún los españoles se someten al guión musical indígena.

En la realización de la danza, dispone por los grupos étnicos locales que participan en la realización de la danza, dispone por completo del mito de la conquista y de las tradiciones dramáticas. En cambio, en las tradiciones meramente indígenas en donde un solo conjunto se encarga del acompañamiento musical de la danza, hasta los marabales sonoros más característicos de los españoles: las fanfarrias y marchas de tipo "música militar europea", son concebidos por lo general como "propios", "auténticos", "de los antepasados". En estas tradiciones, aún los españoles se someten al guión musical indígena.

El conjunto de chirimia y tambor sea únicamente indígena y la de la banda, al menos de tendencia latina. Es decir, en el nivel narrativo musical ninguno de los dos grupos étnicos locales que participan en la realización de la danza, dispone por completo del mito de la conquista y de las tradiciones dramáticas. En cambio, en las tradiciones meramente indígenas en donde un solo conjunto se encarga del acompañamiento musical de la danza, hasta los marabales sonoros más característicos de los españoles: las fanfarrias y marchas de tipo "música militar europea", son concebidos por lo general como "propios", "auténticos", "de los antepasados". En estas tradiciones, aún los españoles se someten al guión musical indígena.