



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Henríquez Puentes, Patricia  
Rabinal Achi o Danza del Tun. Asuntos sobre el legado de un Don  
Atenea, núm. 502, 2010, pp. 55-72  
Universidad de Concepción  
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32818796004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

re<sup>al</sup>alyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# RABINAL ACHI O DANZA DEL TUN. ASUNTOS SOBRE EL LEGADO DE UN DON<sup>1</sup>

RABINAL ACHI OR DANZA DEL TUN. MATTERS  
RELATING TO THE LEGACY OF A GIFT

PATRICIA HENRÍQUEZ PUENTES<sup>2</sup>

## RESUMEN

El *Rabinal Achi o Danza del Tun*, obra indígena fundacional del teatro latinoamericano, forma parte hasta el día de hoy de una de las modalidades de intercambio de un grupo de parentesco proveniente del altiplano guatemalteco. Esta obra ha sido entregada como un Don desde hace aproximadamente ochocientos años, transformando a quien voluntariamente la ha recibido, custodiado, protegido, mantenido y posteriormente traspasado, en su Director y Dueño. Los antecedentes de esta cosmovisión se encuentran en los textos matriciales de la cultura maya, *Popol Wuj*, *Memorial de Sololá*, *Anales de los Kaqchikeles* y *El Título de Totonicapán*.

*Palabras clave:* Teatro, don, legado, intercambio, rito.

## ABSTRACT

The Rabinal Achi or Dance of the Tun, a foundational indigenous work of the Latin-American theatre, forms even today one of the modalities of exchange of a kin group from the Guatemalan highlands. This work has been delivered as a Gift for approximately eight hundred years, converting those who voluntarily have received, guarded, protected, supported and later penetrated it, into its Directors and Owners. The precedents of this cosmovision are in the master texts of the Mayan culture, *Popol Wuj*, *Memorial de Sololá*, *Anales de los Kaqchikeles* and *El Título de Totonicapán*.

*Keywords:* Theatre, gift, legacy, exchange, ritual.

*Recibido: 15.10.2009. Aprobado: 10.04.2010.*

<sup>1</sup> Proyecto núm. 11070076: "Teatro Indígena Prehispánico", financiado por el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología, Fondecyt. Investigador responsable: Patricia Henríquez Puentes.

<sup>2</sup> Dra. en Literatura Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción. Concepción, Chile. E-mail: pathenriquez@udec.cl

**E**L RABINAL *Achi* es una obra de teatro maya que desde el siglo XIII ha sido legada de generación en generación a un linaje proveniente del altiplano guatemalteco<sup>3</sup>. Este proceso de traspaso familiar ha supuesto, en quien la ha recibido, una transformación que, entre otras cosas, lo ha convertido en su custodio y responsable, es decir, en su Director y Dueño. Desde una cosmovisión indígena mesoamericana persistente hasta nuestros días, esto supone ser copartícipe de uno de los bienes terrenos de los que pueden ser poseedores los hombres, en tanto meros administradores de aquello que posee el dueño del mundo, el Corazón del Cielo, Dios, Ajpop, manifestado en Uk'u'x Kaj Jun Raqan ubi', Kaqulja Jun Raqan nabe, ukab k'ut Ch'ipa Kaqulja y rox chik Raxa Kaqulja; y su contraparte, el Corazón de la Tierra, Uk'u'x Ulew<sup>4</sup>.

Cabarrús (2006: 48) señala que la figura de Dios Dueño de todo pudo haberse acuñado en la sociedad prehispánica en que Ajpop, el Señor “de la estera”, el principal, el representante del poder máximo, era considerado el poseedor de todas las cosas. Durante el período colonial independentista e incluso hasta nuestros días esta denominación siguió utilizándose.

El *Rabinal Achi* vendría a ser, para quien se define como su Director y Dueño, el equivalente al “mecapal”<sup>5</sup>, es decir, el equivalente a la carga que cada ser humano es responsable de mantener, guardar y recordar. Según esta forma de concebir el lugar que ocupa el hombre en el cosmos y en sus

<sup>3</sup> Los linajes en general siempre están en interacción, formando grupos de interés común que comparten las mismas tierras. Ruud Van Akkeren. *Chi raqan animal tz'aq animal k'oxtun. Rabinal en la Historia. Memoria del Diplomado Cultural*. Solidaridad de Holanda, Museo Comunitario Rabinal Achi, 2003, p. 31. El altiplano guatemalteco, antes de 1524, fecha de la llegada de Pedro de Alvarado a Quauhtemallan, actual Guatemala, estaba compuesto por diversos grupos etnolingüísticos (Kaqchikel, K'ichee', Tz'utujil, Mam, Poqomam, Pipil y otros) enemistados entre ellos y divididos en naciones más pequeñas. El pueblo Kaqchikel, por ejemplo, nunca fue una sola entidad política, sino que estaba conformado por cuatro confederaciones, amaq'i, independientes (Robert Hill, *Los Kaqchikeles de la época colonial. Adaptaciones de los mayas del altiplano al gobierno español, 1600-1700*. Guatemala, Plumsock Mesoamerican Studies y Editorial Cholsamaj, 2001, 18-23).

<sup>4</sup> Lo interesante de esta cosmovisión es que ante Ajpop, los hombres tienen los mismos derechos, es decir cada uno sin distinción es copartícipe de los bienes terrenos. Esta cosmovisión instala a los hombres en una situación de igualdad. Cabarrús señala al respecto que, de ahí que se fundamente una labor de justicia y la prosecución de una sociedad en que cada uno se comporte no como propietario sino como copartícipe... Si los bienes de la tierra son de Dios y a él hay que recurrir para obtener su beneficio, esto indica que todos tienen derecho a gozar de situaciones iguales (Cabarrús, 2006: 163).

<sup>5</sup> El mecapal es una tira de cuero con dos cuerdas en los extremos que, puesta en la frente, sirve para llevar la carga a la espalda. En este sentido, el mecapal oprime la frente del que lleva una carga. El mecapal es metonímicamente la carga que se porta. Sam Colop aclara que los versos del Popol Wuj: “Así cada quien con su oficio y su responsabilidad” quiere decir en una traducción literal: “cada quien con su mecapal, con su carga al hombro” (Bastos y Camus, 2003: 13; *Popol Wuj* 2008, 64, notas 84-85).

niveles intermedios, a cada cual le corresponde un específico mecapal. El *Rabinal Achi* vendría a ser uno de ellos, particularmente especial por cuanto se trataría de un mecapal vinculado directamente a la religiosidad del pueblo maya achi (Henríquez 2007: 79-108).

Hasta el día de hoy esta obra está al servicio del ritual y en este sentido, porta un valor de uso social, tal como ocurre con las expresiones artísticas de las sociedades arcaicas (Escobar 2008: 39). Este valor de uso predomina por sobre la mercantilización del objeto artístico, como así mismo predomina por sobre otras funciones, por ejemplo, estéticas, políticas y/o lúdicas que suelen figurar imbricadas en la producción artística de las culturas indígenas (*Ibid.* 43).

Ser Director y Dueño del *Rabinal Achi* no supone la apropiación privada del objeto, como si fuera una mercancía, sino su voluntaria aceptación, custodia, mantención y posterior traspaso. En este sentido, el *Rabinal Achi* podría ser considerado un Don, es decir, un objeto artístico que, puesto al servicio del fortalecimiento de los medios imaginarios de reproducción de la sociedad (Godelier 1998: 269), forma parte de una de las modalidades de intercambio de un grupo de parentesco de la sociedad maya y por tanto, de una de las modalidades a través de las cuales se restauran las relaciones sociales fundamentales y comunes a todos los miembros de la sociedad.

Los antecedentes de esta forma de concebir la relación del hombre mesoamericano con los bienes terrenos se encuentran en los textos fundamentales de estas culturas indígenas<sup>6</sup>. Si revisamos la última versión del *Popol Wuj* nos encontramos por ejemplo, con que el maíz tiene cuatro deidades que figuran como sus “dueñas” y “custodias”: Ixtoj, Diosa del día de pago; Ixq'anil, Diosa del fruto del maíz cuando está listo para ser cosechado; Ixkakaw, Diosa del maíz como moneda y ofrenda; e Ixtziya, Diosa del maíz como producto cocinado y deidad que custodia la comida de maíz (2008: 79, notas 119-120). De ahí que cuando el Q'eqchi', especialmente el anciano, toma la primera tortilla sopla tres veces, “para que no le quite su deidad” (Cabarrús 2006, 54).

<sup>6</sup> Los pueblos mesoamericanos conciben el cosmos como un plano de cuatro partes, cada una asociada con colores y términos temporales que hacen referencia al camino del Sol. En el centro y/o en las esquinas hay árboles cósmicos que vinculan las dos mitades del universo, cielo e inframundo, subdivididas en estructuras de trece y nueve niveles, respectivamente, que se complementan y que son el origen y la morada de fuerzas invisibles. Estas ejercen influencia sobre todo lo que existe (Rupflin 1999, 27). En el *Popol Wuj* estos caminos de cuatro colores corresponden a cada uno de los puntos cardinales: el negro corresponde al poniente; el blanco, al norte; el rojo, al oriente, y el verde, que figura el centro del orden cósmico maya y camino de la vida, al sur (*Popol Wuj* 2008, 99, nota 148).

Los mensajeros de los jueces supremos de Xibalba, Jun Kame y Wucub Kame, llamados Tecolote Flecha, Tecolote de una Pierna, Tecolote Guacamaya y Tecolote Cabeza, figuran en el texto como los “guardianes de la estera” (*Popol Wuj* 2008: 66, 79, notas 119-120). Por otra parte, los venados, pájaros, pumas, jaguares, serpiente cascabel y barba amarilla figuran como los “cuidadores y guardianes de los cerros” (2008: 29); y Saqi K’oxol como el “dueño” de las montañas y “guardián” de los animales, es decir, como el espíritu que los protege. En el *Memorial de Sololá* se dice textualmente: Xa wi wawe’ in k’o wi, xa in ruk’u’x juyu: “aquí es mi lugar, soy el corazón de la montaña” (2008: 158, nota254). Saqi K’oxol figura en otros textos como *Tzuultaq'a*, el Dios del Cerro, Dios de lo concreto o figuración de Dios con nosotros (Cabarrús 2006, 29, 49); y como Mam, Mataqtani, Tzultaqa o el “dueño” del cerro y de todos los seres vivientes que lo habitan (Van Akkeren 2003: 40). Saqi K’oxol, como Dios de lo concreto, es el espíritu que en el *Popol Wuj* anima a las tinajas, comales, platos, ollas, piedras de moler, nixtamales, perros y chompipes que castigan a los hombres de madera, una vez que éstos se han olvidado de pedir permiso para usar los bienes de la tierra a *Uk'u'x Kaj*, el “Corazón del Cielo”. Según el texto, estos objetos y animales hablaron para denunciar los malos tratos recibidos por los hombres de madera y castigarlos, ayudados por las casas que se desmoronaban haciéndolos caer mientras huían, los árboles que los rechazaban y las cuevas que se cerraban ante ellos.

Así como cada zona y ser existente en el territorio posee un custodio, dueño o protector, el ser humano también posee quien lo cuide y guarde, el Corazón del Cielo y el Corazón de la Tierra. En retribución y de acuerdo a ese sentido de “obligación intrínseca”, patrón común de lo sacro (Rupflin 1999: 25), el hombre es demandado a sustentar y guardar, nombrar y recordar, adorar y honrar, obedecer y respetar al Corazón del Cielo y al Corazón de la Tierra.

Dijo entonces Jun Raqan junto con la Majestuosa Serpiente Emplumada  
cuando dijeron a los sacerdotes  
a los constructores  
a los adivinos:  
*Encuentren,*  
*revelen cómo habremos de formar la gente creada*  
*la gente formada para que nos mantenga*  
*que nos guarde.*

Que nos llame y  
 que nos recuerde.  
 que venga pues tu palabra comadrona  
     anciano guía,  
     nuestra abuela  
     nuestro abuelo, Xpiyakok  
     Ixmukane.

Que llegue la siembra y  
     el amanecer  
 para ser invocados  
 para ser adorados  
 para ser recordados por gente creada  
     gente formada;  
     la gente de madera  
     la gente hecha.

(*Popol Wuj* 2008: 35)

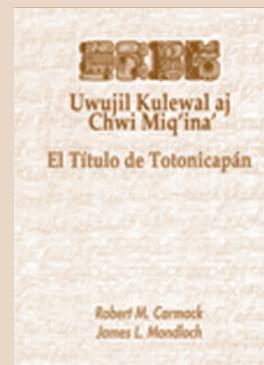
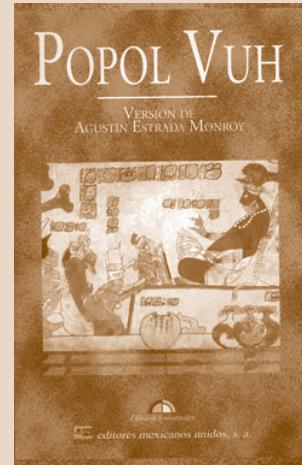
Los cuidadores, guardianes, sustentadores o guardadores, no sólo figuran en el *Popol Wuj*, sino también en otro de los textos fundacionales de la cultura maya, *El Título de Totonicapán*. En este texto sin embargo, figuran como naguales o nawales.

Todo esto sucedió en Chismachi' y  
 el cerro de Chismachi' tenía cuatro  
 ciempiés como naguales. Y por esa  
 razón, en verdad, nunca se hallaron  
 allí. Entonces fue abandonado  
 Chismachi' por los señores.

(*El Título de Totonicapán*. 139 Folio 26 r.)

En la versión del *Popol Wuj* de Sam Colop, la figura del nawal está presente sólo una vez, en una nota en la que el traductor explica que el espíritu de Balam Ki'tze, Balam Aq'ab, Majuk'utaj e y Ik'i Balam, es el equivalente al nawal.

Sin entrar a discutir el nahualismo entendido como la transformación de personas en animales, también existe el concepto de que dentro de los objetos hay un ser vivo... Por esto traduzco aquí Nawal como “espíritu”, la representación juvenil de estos dioses (2008: 161, nota 263).



Señala Rupflin (1999: 58, 59) que en muchas comunidades mayas de México, en especial en Chiapas, y en comunidades de Guatemala se entiende por nawal al animal compañero, al espíritu protector o al poder asignado a cada ser humano según el día de nacimiento. El nawal<sup>7</sup> o jawal, en lengua Kaqchikel<sup>8</sup>, equivale, en las culturas indígenas mesoamericanas, al espíritu protector, a la energía, a la materia anímica, a la sombra, al aliento vital que anima desde dentro todo lo existente, incluido el organismo de los animales y en este sentido, también el del animal humano. En este último, estas entidades anímicas se alojan en la cabeza, el corazón o el hígado, órganos cargados de un simbolismo cósmico del que carecen otros órganos del cuerpo y considerados motor esencial para su funcionamiento. He señalado en otro estudio (Henríquez 2008: 8) que el *tonalli*, asociado al calor y al Sol, equivale a una entidad anímica a la que se debe la vitalidad y el crecimiento, es decir, la vida de los seres humanos. Esta entidad es otorgada por el dios supremo, *Ometéotl*, deidad dual que alberga una personificación masculina, *Ometecuhtli*, y otra femenina, *Omeциhuatl* (Weisz 1994: 150). Según esta cosmovisión, el *tonalli* se alberga en la cabeza desde el momento de la gestación, lo que hace que esta zona del cuerpo sea el punto desde el cual el ser humano establece un vínculo personal con el mundo de los dioses. Esta entidad anímica sale normal e involuntariamente del cuerpo de todos los seres humanos, durante el sueño, el acto sexual, la ingesta de narcóticos o la enfermedad (Weisz 1994, 159-164). La entidad anímica alojada en el corazón, *yollotl*, recibe el nombre de *teyolía*, entidad equivalente al alma desde la cosmovisión cristiana occidental, órgano de la conciencia del individuo y núcleo del pensamiento religioso. Por último, el *ihiyotl*, definido como aliento, huelgo o soplo, se localiza en el hígado, *elli o eltapachatl*, “donde se concentran los campos de la vitalidad y la afección [...] la cual hace de la persona o del animal un ser brioso, esforzado y valiente” (López Austin 1989: 209, T. I.). El *ihiyotl* vendría a ser en este sentido, el alma del hígado, es decir, esa entidad lumínica, resplandeciente y fétida (Matos *et al.* 2000b), asociada a

<sup>7</sup> La voz nawal es etimológicamente equivalente a nahual o nagual. Significa la fuerza invisible y espiritual de personas, animales y objetos. Es un concepto que se usa para clasificar diversos fenómenos religiosos que se han registrado en pueblos mesoamericanos y sobre cuya definición no hay unanimidad (Rupflin 1999, 58).

<sup>8</sup> El Kaqchikel es uno de los veintiún idiomas mayas reconocidos por K'ulb'il Yol Twitz Paxil, Academia de Lenguas Mayas de Guatemala, ALMG. Es hablado en los departamentos de Sololá, Chimaltenango, Sacatepéquez, parte de Guatemala, Suchitipéquez y Baja Verapaz con un total de 47 municipios. Desde la invasión europea los idiomas mayas dejaron de ser oficiales, relegándolos al ámbito oral doméstico. Los idiomas mayas fueron reconocidos como Patrimonio Cultural de Guatemala en la Constitución Política de la República de 1985 (De Guzmán, 2001: 13).

los dioses y animales del inframundo y por lo tanto, a poderes vinculados con el nivel inferior del universo, a la muerte, el excremento, la basura, la pasión carnal, la generación y el crecimiento (López Luján, 2009: 2). El hígado es la mayor glándula de nuestro organismo, almacenador de glucógeno y secretador de bilis, agente fundamental de la digestión, del vigor, de la sexualidad y el centro neurálgico de las emociones fuertes, especialmente de la ira. Para las culturas indígenas el hígado alojaba a una de las tres almas del cuerpo, el *ihiyotl*, relacionada con la tierra y las labores agrícolas; de ahí que “labrar la tierra” se decía en náhuatl *elimiqui(n)*, literalmente, “perjudicar el hígado” (Matos *et al.* 2000a).

La antigua cultura maya es una cultura profundamente ritualizada, profusa en representaciones sobre los vínculos entre el hombre, la naturaleza y el cosmos; y en la que cada cosa tiene un *xmuhel*, *xtyosil*, *xwankilal*, *xwinkilal*, un principio vital consciente que cuando es alterado en su función y naturaleza se puede escapar, ocasionando el *awas* o *aku'as*, el castigo (Cabarrús 2006, 54). Este principio vital consciente equivale a lo que Mauss identificó, a principios del siglo XX, en el marco de sus investigaciones sobre los fenómenos religiosos de la Polinesia, como mana, es decir, como esa fuerza sagrada, ese espíritu que ejerce poder sobre el individuo y en este sentido, que ejerce autoridad sobre él (Mauss 2002: 265).

El *Rabinal Achi* supone el despliegue de éstas y otras representaciones que, aunque silenciadas en las versiones escritas de la obra, se hacen visibles en los intersticios de la escritura y, sobre todo, en el proceso de puesta en escena que anualmente se realiza en Rabinal de Guatemala. Ejemplo de ello son los ritos de paso, previos y posteriores a la escenificación de la obra, ejecutados en el marco de una cosmovisión según la cual el principio ordenador que permite la existencia es una combinación de fuerzas invisibles opuestas, que ejercen influencia sobre todo lo existente. Estos ritos de paso, tal como lo señala en otro texto (Henríquez 2009), suponen distintas escenas y escenarios en los que es posible distinguir un patrón común de devoción, que permite al elenco la restauración de los vínculos con el Ajaw, con los abuelos y otras fuerzas invisibles que los cuidan, custodian, guardan y protegen y ante los cuales los integrantes del elenco retribuyen con veneración y respeto, es decir, retribuyen el Don otorgado con otros Dones materializados en plegarias y ofrendas. Este intercambio de Dones, entre esas entidades anímicas o espíritus protectores y los integrantes del elenco, forma parte hasta el día de hoy del protocolo ritual que anualmente se restaura en escenarios cercanos a Rabinal, con antelación a la escenificación de la obra.



Puesta en escena del Rabinal Achi o Danza del Tun realizada en Rabinal de Guatemala en enero del año 2009. Director y Dueño: don José León Coloch.



Escena ritual previa a la escenificación de la obra realizada en la casa del Director y Dueño de la obra, don José León Coloch, en enero del año 2009.

Manuel Solomán, profesor de Educación General Básica e integrante del elenco desde hace siete años, gran parte de los cuales ha representado al Varón de Rabinal, señala que una de las etapas importantes del rito es la ofrenda realizada a los veinte nawales.

Las ceremonias nos sirven a nosotros para invocar a nuestros abuelos... para solicitarles permiso para salir en esta obra... Usamos candelas de sebo y cera, candelas de los seis colores principales que componen la cruz maya. El rojo que se coloca por el lado del Oriente, el negro que se coloca por el lado del poniente, el blanco por el norte y el amarillo por el sur, esos son los cuatro colores principales y en medio van dos colores, el azul, representa el cielo y el verde, a la naturaleza. Además de eso también se coloca azúcar, tabaco, pan, ajonjolí y licor. El azúcar y el tabaco son materiales que ayudan a dar vida al fuego. Otra cosa relevante en una ceremonia es la mención de los veinte nawales que componen el calendario maya. Cuando se mencionan los veinte nawales hay algunos materiales que se van colocando de acuerdo a los nawales. Por ejemplo, cuando se menciona el nawal Tz'í, se coloca pan, se ofrenda con pan, porque es la comida de los perros y Tz'í es perro, entonces se le da de comer. Cuando pasa el kame, es muerte, entonces se colocan candelas de cebo, porque es para nuestros abuelos, estamos engordando, ofrendando a nuestros abuelos. En kame también se coloca licor o alguna bebida alrededor del fuego. El sacerdote maya es el que hace las menciones de todo, nosotros, cuando ellos hacen mención de los nawales, nosotros vamos y ofrendamos (Patricia Henríquez, comunicación personal, 2009).

Es importante señalar que este protocolo ritual se inicia con el viaje que el elenco realiza a los lugares sagrados. Van Akkeren (2003: 30) señala que una de las estrategias mnemotécnicas de las culturas orales era la utilización de modelos fijos según los cuales ordenar la historia. Uno de estos modelos, sobre todo para describir la historia de linaje, era situar el origen en un lugar lejano, desde el cual el grupo de parentesco se trasladaba hasta llegar a otro espacio de residencia.

nosotros vamos directo, eso es lo que nos enseñan los abuelos, nos dicen que vayamos al lugar donde tenemos que ir y no desviarnos, porque desviarnos es como no estar seguro de lo que uno va a hacer. Lo que nos enseñan los abuelos es que siempre nos mantengamos unidos, que nadie se quede atrás, como dice el *Popol Wuj*<sup>9</sup>, que todos nos levantemos juntos. Entonces, normalmente así como nosotros sentimos que ellos nos

<sup>9</sup> Manuel Solomán se refiere al capítulo del *Popol Wuj* titulado "Y fue entonces, cuando celebraron consejo los pueblos para darles muerte", en el que los pueblos piensan la manera de vencer a Tojil, Awilix y Jaqawitz. Según Colop, en la versión de Recinos figura esta famosa frase: "Que

cuidan, también ellos se sienten cuidados por nosotros. A veces los muchachos, los jóvenes, agarran la primera vereda y son los primeros que van, pero normalmente se llama al orden (Patricia Henríquez, comunicación personal, 2009).

Hasta el año 1965, quien ofició como director y dueño del *Rabinal Achi* fue don Esteban Xolop, el que a su vez recibió el legado de manos de su abuelo y en este sentido, recibió también la obligación de transferirlo, en tanto se trataba de un objeto artístico de uso socio religioso cedido en su uso, pero no en su propiedad. Es difícil precisar los nombres de los anteriores directores y dueños de la obra en estudio. Van Akkeren (2003: 62) reconstruyó la genealogía de la familia de Bartolo Zis, quien habría dictado la obra al sacerdote Brasseur de Borbourg entre 1850 y 1855. Según estos antecedentes, el linaje del que provendría la obra sería el de una de las familias más poderosas de la época en Rabinal, los Tzuyen. Don Francisco Tzuyen, abuelo de Bartolo, formaba parte del poder colonial, era el gobernador de Rabinal. Este antecedente es particularmente interesante sobre todo si consideramos, con Godelier, que lo sagrado siempre tiene que ver con el poder en la medida en que es un cierto tipo de relación con los orígenes (Godelier, *op. cit.*, 243).

Según informaciones proporcionadas por la Sra. María Xolop, hija de don Esteban y esposa del actual director y dueño de la obra, a partir del año 2010, el *Rabinal Achi* será transferido a su hijo mayor, el licenciado José Miguel Coloch. Según lo anterior podríamos afirmar que el período aproximado durante el cual la obra se mantiene en custodia es de cuarenta y cinco años. Esto permite concluir que entre Bartolo Zis y Esteban Xolop existen otros dos directores y dueños, cuyos nombres desconocemos, uno de los cuales podría ser el abuelo de este último.

Don Esteban inició el proceso de traspaso de la obra a su yerno, don José León Coloch Garniga a mediados de 1960, después de ofrecérsela al esposo de otra hija. La Sra. María Xolop recuerda al respecto: “Tengo otra hermana, pero ella pues no puede asistir el baile, no quisieron, su esposo es el que no quiso, pero ahora se está lamentando, pero ahora no se puede, porque no se hizo caso” (Patricia Henríquez, comunicación personal, 2009).

---

todos se levanten, que se llame a todos, que no haya un grupo, ni dos grupos de entre nosotros que se quede atrás de los demás.” (*Popol Wuj*, 2008: 168, nota 273). En la versión de Colop, la traducción es distinta: “Todos los adoradores y los penitentes hablaron ante los pueblos; se habían reunido, se habían llamado todos, entre sí; no hubo un solo grupo que faltara. Todos se juntaron entre sí y se organizaron entre sí, cuando celebraron consejo” (*Popol Wu*, 2008: 168).

Es importante consignar que el *Rabinal Achi* es un legado patrilineal, la Sra. María Xolop, pese a haber participado desde su niñez en la escenificación de la obra, no fue la depositaria de la misma, sino indirectamente a través de su marido. Según la entrevista que me concedió don José León en enero del año 2009, el *Rabinal Achi* no podría haberlo recibido ella, “la Sra. no sabe leer y las cosas son diferentes, esos son trabajos de hombres, es cierto que también como la ley ahorita está valorando la mujer, pero también hay puntos que no puede hacer una mujer...” (Patricia Henríquez, comunicación personal, 2009).

La figura femenina ocupa un lugar fundamental en la mitología e historia del pueblo K'iche' o Q'eqchi'. El Creador y Formador, Ajaw, es una deidad masculina y femenina, expresada en Tz'aqol Bitol, Alom, K'ajolom, nombres de Junajpu Wuch', dios del amanecer; Junajpu Utiw, dios de noche. La última traducción al español del *Popol Wuj*, editada por Sam Colop, señala que Alom viene de ali, “niña” y K'ajolom viene de K'ajol, “niño” o “hijo de varón”. Luego, la partícula om es agentivo, hace referencia a calidad de mujer que “concibe” y al varón que “engendra”, respectivamente<sup>10</sup>. De esta manera, Alom y K'ajolom harían referencia a la pareja creadora. Luego, la doncella Ixkik, hija de Kuchuma Kik<sup>11</sup>, es en el relato mítico la figura capaz de vencer la muerte y pasar desde ésta a la vida. Ixkik transita de un mundo a otro luego de concebir a los hijos de Jun Junapu, condición que le permite ingresar al proceso de creación divina (2008: 74-75). Ixmukane, su suegra, es otra de las figuras femeninas determinantes en el relato mítico, es la sacerdotisa capaz de leer el significado de las huellas de la red al pie de la mata de milpa, lo que le permite entender que Ixkik es la madre de sus nietos (Ibíd. 2008, p. 80). Por último, uno de los nueve Señores Principales que dan origen a los nueve linajes K'iche' es también una mujer, Uchuch K'amja, “asesora” o “consejera de cancillería”, “anciana consejera”<sup>12</sup> (Ibíd. 2008: 195).

<sup>10</sup> La raíz de Alom o Alooom es aal, hijo/a de mujer; Alooom significa engendradora de hijos/as. La raíz de K'ajoloom es K'ajool, hijo de hombre; K'ajoloom significa entonces, engendrador de hijos (varones). La partícula oom forma agentivos de raíces sustantivas. Actualmente este sufijo se utiliza con pocos sustantivos, lo que indica que se está quedando en desuso. Nikte' María Juliana Sis Iboy. *Ri Utuxiik Tzij pa Achi. Derivación de Palabras en Achi.* (Guatemala: Okma Cholsamaj Fundación, 2007), 27.

<sup>11</sup> Kuchuma Kik es uno de los Señores de Xibalba, al que junto a Kikiri Pat, Jun Kame y Wucub Kame, jueces supremos del inframundo, habían dado por oficio y autoridad “enfermar la sangre de la gente”. Estos Señores son los que, junto a Ajal Puj y Ajal Q'aná, Ch'amiya Baq y Ch'amiya Jolom, Ajal Mes y Ajal Toq'ob, Xik y Patan someten a (*Popol Wuj*, op.cit. 63).

<sup>12</sup> En orden jerárquico, los Señores de los linajes k'iche' eran los siguientes: Ajpop, “el de la estera”, el principal; Ajpop K'amja, el “receptor de la estera”, canciller o receptor del poder; Ajtojil, el encargado del culto a Tojil; Ajq'ukumatz, el encargado del culto a Q'ukumatz; Nim Ch'okoj Kaweq, el “principal de los maestros de ceremonias de los Kaweq; Popol Winaq chi T'uy, probable-

Si bien la Sra. María Xolop no recibió el *Rabinal Achi* para su custodia, ha estado vinculada a su puesta en escena desde que nació. Su madre primera y luego ella han sido las responsables de una de las dimensiones esenciales de todos los ritos Q'eqchi, la elaboración y ofrecimiento del bastimento, que tal como lo señalo en otro estudio (Henríquez 2009), constituye uno de los ritos de paso más importantes de la escenificación de la obra, en tanto en él confluye lo sagrado y lo profano. La Sra. María Xolop ha sido, desde la década de 1960, la depositaria de una tradición que supone para la cultura maya quiche la satisfacción de una necesidad orgánica y también espiritual. Ambas escenas, de preparación e ingestión de los alimentos, suponen el contacto con el *mu* o *muhel*, la sombra, el principio vital o el espíritu consciente que posee todo lo perteneciente al ámbito natural, principalmente lo que proviene de la tierra, por cuanto entre el hombre y lo grande y pequeño del universo existe, desde la cosmovisión maya, una red de relaciones indisoluble.

El *Rabinal Achi*, en tanto bien social en circulación, supone para quien lo recibe el deber de mantenerlo en escena, lo cual significa ocuparse voluntariamente de su producción y escenificación. En este sentido, ocuparse de restaurar anualmente el protocolo de los ritos de paso previos y posteriores a la puesta en escena; ocuparse de mantener un elenco estable; de restaurar una poética escénica reveladora del poder operatorio desencadenado por/ en la vivencia escénica, en la cual el arte impregna todas las acciones de la comunidad, instaurando una nueva realidad, la que a su vez permea dinámicamente la obra artística; ocuparse de la restauración de una retórica corporal arcaica, síntesis de una forma de interactuar con los espectadores y de un saber social en constante exploración de las formas de articulación de una ritmidad circádica con formas y ritmos pulsativos del cosmos; ocuparse de los ensayos, del vestuario, del arte plumario, de los tejidos y cerámica, de los penachos y máscaras, de la danza, música y poesía, es decir, de la flor y el canto, de los escenarios en los que se presenta la obra y del contexto en el que ésta se realiza.

Godelier (1998: 17, 25) señala que donar en las sociedades arcaicas supone encadenar tres obligaciones, donar, recibir o aceptar y devolver una vez que se ha aceptado. Esta dinámica de obligaciones genera simultáneamente una doble relación entre el que dona y el que recibe, de solidaridad y

---

mente “ministro tesorero”; Lolmet Kejnay, el “recolector de impuestos”; Popol Winaq pa Jom Tzalatz, el “ministro de deportes”; y Uchuch K’amja, la “asesora” o “consejera de cancillería” (*Popol Wuj, op. cit.* 195, nota 333).



Puesta en escena del Rabinal Achi o Danza del Tun realizada en Rabinal de Guatemala en enero del año 2009. Director y Dueño: don José León Coloch.

superioridad. El que dona comparte lo que tiene y el que recibe y acepta lo donado contrae una deuda, se halla en cierto sentido bajo la autoridad del que dona hasta que devuelve lo que recibió. Esta relación doble se hace jerárquica si es que además entre el que dona y el que recibe media un vínculo desigual. Si es así, el Don viene a expresar y legitimar la relación entre ambos. Según lo anterior, es posible afirmar que el *Rabinal Achi* vino a expresar y legitimar la relación entre don Esteban Xolop y su yerno, don José León Coloch, aproximándolos y, a la vez, alejándolos socialmente, situación que a partir del año 2010 se produciría entre este último y su hijo, el próximo director y dueño de la obra.

El proceso de iniciación en el *Rabinal Achi* supuso una especial disposición, Don José León recuerda: “mi cabeza me dio para resolver todos esos problemas que surgen en la danza, sí, conocí los puntos importantes en la danza, así como los señores actores, también” (Patricia Henríquez, comunicación personal, 2009). Es muy probable que esos “problemas” y “puntos importantes” se hayan referido a la fábula, a los lenguajes de la escena y a la producción y escenificación de la obra en general. El protocolo de iniciación también debe haber supuesto ciertas instrucciones, “comencé a practicar a leer con él en un mes de agosto porque me dijo este año que viene, año próximo que es el 66, vamos a.... voy a ver si puedo representar la danza...

entonces comencé a practicar, palabras que yo digo, así se dice, aprenda a decir, así se habla...me estuvo corrigiendo..." (Galindo 2008).

Las instrucciones forman parte de todos los ritos de iniciación. Turner señala que éstas consisten generalmente en la revelación de los nombres reales, pero secretos para los profanos, de las deidades y espíritus que presiden los ritos; también consisten en la enseñanza de las líneas fundamentales de la teogonía, la cosmogonía y la historia mítica de las sociedades y cultos respectivos (Turner 1999: 114). El *Rabinal Achi*, en tanto arte escénico indígena al servicio del ritual, ha contribuido, desde el siglo XIII, a legitimar una forma de concebir el orden del universo y de sus niveles intermedios, en la que el hombre maya figura desdoblado en héroes míticos y en la que el discurso histórico se difumina con el discurso mítico.

Si consideramos que don José León no era oriundo de Rabinal, sino del Calvario, las instrucciones recibidas deben haberse referido en primer lugar a la historia contada en la obra y a la historia mítica en la que ésta se inscribía, es decir a la historia contada en tres de los libros fundacionales de la cultura maya, el *Popol Wuj*, *El Título de Totonicapán* y el *Memorial de Sololá. Anales de los Kaqchikeles*, textos en los que figuran los rabinalenses como uno de los pueblos fundadores del poderío K'iche'.

En el libro sagrado maya, *Popol Wuj*, en el capítulo titulado "He aquí la derrota, la muerte de Sipakna", los héroes Junajpu e Xbalamke vencen a Sipakna debajo de la montaña Me'awan, la que según Recinos, "se levanta al poniente del pueblo de Rabinal, en la región de Chixoy" (*Popol Wuj* 2008: 54, nota 65). Posteriormente, en el capítulo titulado "Este es nuestro origen, el de nosotros, la gente k'iche'", los rabinaleb forman parte de los tres linajes que dieron origen al pueblo K'iche'.

Tres linajes distintos existieron,  
Pero no está en el olvido el nombre de los abuelos,  
de los padres;

los que procrearon  
los que se propagaron allá donde sale el Sol.  
Además, vinieron los Tamub,

Los Ilokab junto con las trece ramas de los pueblos,  
trece casas reales.

los Rabinaleb,  
los Kaqchikeleb,  
los Ajtz'ikina Ja que incluye a los Saqajib y  
a los Lakamib;  
los Kumatz,  
los Tujal Ja,  
los Uch'aba Ja,

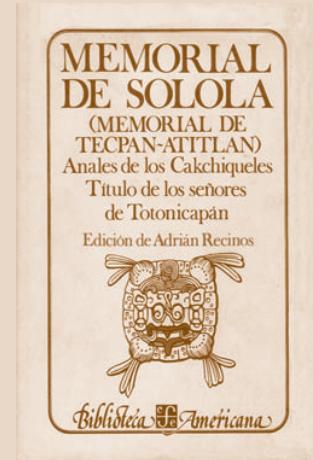
los Ajch'umila Ja,  
los Ajkiba Ja,  
los Ajbatena Ja,  
los Balami Ja',  
los Kanchajeleb,  
los Balam Kolob,  
éstos son sólo los principales pueblos,  
son las ramas de los pueblos, como les decimos.  
Sólo los principales hemos nombrado.

(*Popol Wuj* 2008: 136).

En *El Título de Totonicapán*, en el capítulo titulado “Una ceremonia extraordinaria en Chiq'umarkaaj”, los rabinaleb figuran integrando uno de los grupos étnicos que llegaron a Q'umarkaaj para participar en las ceremonias de Tz'ikin Q'ij.

Entonces se realizó el gran baile de Tojil en el mes de Tz'ikin' Q'ij. Llegaron las trece parcialidades aquí A K'iche'. Llegó también el ícono de Tamub' e Ilokab' aquí a K'iche'. Tojil fue el ícono de los Q'aletam, Ajpotam, Q'alekaqoj, Atzij Winaq Kaqoj, Ye'ol y Ajtunala de los Tamub'. Vino también el Tojil de Chilokab', de los Q'ale Roqche, Atzij Winaq Roq'che, Q'alel Kaj Aj, Atzil Winaq Sik'a y Lolmet Wanija. Y llegó el Señor Saqaj. Después llegaron los de Rab'inal, los Talmalin, Ajpop K'ajb'om, Atzij Winaq Jab'jalawej y Nim Ch'okoj. Llegaron para sacrificar y cortar con flechas.

(*El Título de Totonicapán* 2007: 143)



Por último, en el *Memorial de Sololá. Anales de los Cakchikeles*, en la primera parte, los rabinalenses figuran como uno de los trece grupos de guerreros que llegaron a Tulán, después de los quichés.

Los primeros que llegaron fueron los quichés. Entonces se fijo el mes de Tacaxepeual para el pago del tributo de los quichés; después llegaron sus compañeros, uno en pos de otro, las casas, las familias, las parcialidades, cada grupo de guerreros, cuando llegaron a Tulán, cuando acabaron de llegar todos ellos.

Llegaron los de Rabinal, los Zotziles, los Tukichées, los Tuhalahay, los Vuhcabahay, los Ah Chumilahay; llegaron también los Lamaquis, los Cumatz y los Akahales. Con los de Tucurú acabaron de llegar todos.

(*Memorial de Sololá. Anales de los Cakchikeles* 2008: 45).

## CONCLUSIONES

El *Rabinal Achi* o *Danza del Tun* ha sido recibida, custodiada, mantenida y traspasada, desde el siglo XIII hasta nuestros días, a una sucesión de miembros de un linaje del altiplano guatemalteco. En este sentido, es posible afirmar que se trata de una obra representativa de las modalidades de intercambio de un grupo de parentesco de la sociedad maya y por tanto, de una de las modalidades de restauración de las relaciones sociales fundamentales y comunes a todos los miembros de la sociedad. De ahí que sea posible señalar que el *Rabinal Achi* ha sido desde tiempos remotos un objeto artístico de uso socio-religioso cedido como un don, traspasado en su uso como un bien social en circulación, pero no en su propiedad.

El proceso de traspaso se ha realizado en el marco de una cosmovisión según la cual cada espacio del territorio, incluyendo todo lo que lo compone y seres existentes en él, poseen un custodio, dueño o protector. La obra en estudio no ha estado exenta de esta condición, incluso es posible afirmar que gracias a ella y a su persistente referencia a un origen se ha mantenido en el tiempo.

Los distintos directores y dueños del *Rabinal Achi* se han ocupado de producir y escenificar la obra, es decir, se han ocupado de restaurar anualmente el protocolo de los ritos de paso previos y posteriores a la puesta en escena; de mantener un elenco estable, incluyendo actores y músicos, todos hablantes nativos de maya achi; de restaurar una poética escénica y en este sentido, unas técnicas del cuerpo sintónicas con las modalidades de exploración de las formas de articulación de una ritmidad circádica con formas y ritmos del universo; de organizar los ensayos, del vestuario, del arte plumario, de los tejidos y cerámica, de los penachos y máscaras, de la danza, música y poesía, es decir, de la flor y el canto, de los escenarios en los que se presenta la obra y del contexto en el que ésta se realiza.

## REFERENCIAS

- Bastos, Santiago y Camus, Manuela. 2003. *Entre el mepacal y el cielo. Desarrollo del movimiento maya en Guatemala*. Guatemala: FLACSO.
- Cabarrús, Carlos Rafael. 2006. *La cosmovisión Q'eqchi' en el proceso de cambio*. Guatemala: UCA Editores.
- De Guzmán, Pantaleón. 2001. *Kaqchikel Choltzij. Compendio de nombres en lengua Kaqchikel*. Guatemala: Cholsamaj.
- El Título de Totonicapán. Uwujil Kulewal aj Chwi Miq'ina'*. 2007. Edición facsimilar, transcripción y traducción: Robert M. Carmack, James L. Mondloch. Guatemala: Cholsamaj.
- Escobar, Ticio. 2008. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Galindo, Carlos. 2008. *El Rabinal Achi. Teatro Prehispánico* [DVD] Guatemala.
- Godelier, Maurice. 1998. *El enigma del Don*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Godelier, Maurice. "La antropología en todos los campos". Entrevista de G. Belloin con M. Godelier. Obtenido el 16 de agosto de 2009 desde <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/13/cnt/cnt13.pdf>
- Henríquez, Patricia (ed.). 2007. "Teatro maya: Rabinal Achi o Danza del Tun." en *Revista Chilena de Literatura* 70, pp. 79-108.
- \_\_\_\_\_. (ed.). 2008. "De la escena ritual a la teatral en una obra de teatro indígena prehispánica: Rabinal Achí o Danza del Tun", en *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 44, pp. 67-81.
- \_\_\_\_\_. 2009. "Ritos de paso para la puesta en escena del Rabinal Achi o Danza del Tun", en *Revista Chilena de Literatura* (en evaluación).
- Hill, Robert. 2001. *Los Kaqchikeles de la época colonial. Adaptaciones de los mayas del altiplano al gobierno español, 1600-1700*. Guatemala: Plumsock Mesoamerican Studies y Editorial Cholsamaj.
- López Austin, Alfredo. 1989. *Cuerpo humano e ideología*. T. 1. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- López Luján, Leonardo. *Sobre la Casa de las Águilas de Tenochtitlan y sus imágenes del Dios de la Muerte*. Obtenido el 28 de julio de 2009 desde [http://vma.uoregon.edu/Mexicon/xxvii2\\_3Lopez.pdf](http://vma.uoregon.edu/Mexicon/xxvii2_3Lopez.pdf)
- Memorial de Sololá. Anales de los Kaqchikeles*. 2008. Ciudad de Guatemala: Editorial Piedra Santa.
- Mauss, Marcel. 2002. *Manual de etnografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Matos Moctezuma, Eduardo, López Luján, Leonardo y Mercado Vida. 2000a. *Mictlantecuhtli, el hígado y el ihíyotl*. Exposición temporal: Camino al Mictlan. Obtenido el 27 de junio de 2008 desde <http://archaeology.asu.edu/tm/pages/elhigado.html>

- \_\_\_\_\_ ed. 2000b. El ihíyotl, aire resplandeciente y fétido. Obtenido el 27 de julio de 2009 desde <http://archaeology.asu.edu/tm/pages/elihryotl.html>
- Ortiz de Montellano, Bernard. *Medicina y salud en Mesoamérica*. Obtenido el 09 de agosto de 2009 desde <http://www.arqueomex.com/S2N3nMEDICINA74.html>
- Popol Wuj*. 2008. Traducción al español y notas de Sam Colop. Guatemala: Cholsamaj.
- Rupflin, Walburga. 1999. *El Tzolkín... es más que un calendario*. Guatemala: Editorial Serviprensa Centroamericana.
- Sis Iboy, Nikte' María Juliana. 2007. *Ri Utuxiik Tzijj pa Achi. Derivación de palabras en Achi*. Guatemala: Okma, Cholsamaj Fundación.
- Teatro Indígena Prehispánico (Rabinal Achi)*. 1995. Universidad Autónoma de México. México. Dirección General de Publicaciones.
- Turner, Víctor. 1999. *La selva de los símbolos*. España: Siglo Veintiuno Editores.
- Van Akkeren, Ruud. 2003. *Chi raqan animal tz'aq animal k'oxtun. Rabinal en la Historia. Memoria del Diplomado Cultural*. Guatemala: Solidaridad de Holanda, Museo Comunitario Rabinal Achi.
- Weisz, Gabriel. 1994. *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. México: Grupo Editorial Gaceta.

