

Entre los sueños de K'iqab' y Tecum: Bailando *La Conquista*

Between the Dreams of K'iqab' and Tecum: Performing the Dance of the Conquest

Alfonso Arrivillaga Cortés

Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala

*Autor a quien se dirige la correspondencia: laruduna@gmail.com

Recibido: 25 de marzo de 2024 / Aceptado: 27 de junio de 2024

Resumen

Este ensayo examina el papel simbólico de los sueños en las danzas tradicionales guatemaltecas, centrándose en el Baile de la Conquista. Esta danza ritual, heredera de las embajadas de moros y cristianos, dramatiza la llegada de los conquistadores españoles y la caída de los pueblos originarios, especialmente del héroe indígena Tecum Umam. A través de una estructura coral compuesta por texto, música, vestuario y coreografía, se representa un relato de conflicto, derrota y conversión religiosa. Los sueños proféticos de los personajes indígenas, como K'iqab' y Tecum, anuncian la tragedia por venir y son clave en la estructura dramática. El ensayo plantea que estos sueños podrían no haber sido elementos genuinamente indígenas, sino mecanismos discursivos impuestos para legitimar la dominación colonial como inevitable y deseada. La danza, más allá de su forma estética, se convierte así en una pedagogía de la sumisión cristiana. Sin embargo, su persistencia en el repertorio festivo contemporáneo revela también un espacio de resignificación cultural, donde el gesto ritual puede contener memorias de resistencia, identidad y reinterpretación histórica.

Palabras clave: Danzas rituales, cosmovisión maya, sincretismo cultural, memoria y resistencia, colonización simbólica

Abstract

This essay explores the symbolic function of dreams within traditional Guatemalan dance performances, with particular emphasis on the *Baile de la Conquista* (Dance of the Conquest). As a ritual enactment descended from the colonial *entradas* of Moors and Christians, this dance dramatizes the arrival of Spanish conquistadors and the subsequent downfall of Indigenous communities, centering on the figure of the native hero Tecum Umam. Through a choral structure interweaving text, music, costume, and choreography, the performance constructs a narrative of confrontation, defeat, and religious conversion.

Central to this narrative are the prophetic dreams of Indigenous characters such as K'iqab' and Tecum, which foreshadow the impending catastrophe and serve as pivotal elements in the dramatic arc. This essay argues that such dreams may not reflect authentically Indigenous worldviews, but rather function as discursive devices imposed to naturalize colonial domination, rendering it both inevitable and desirable. In this light, the dance operates not merely as an aesthetic expression, but as a pedagogical tool of Christian submission. Nevertheless, the continued performance of the *Baile de la Conquista* in contemporary festive contexts suggests a complex process of cultural re-signification. Within its ritual gestures may persist submerged memories of resistance, identity, and historical reinterpretation—revealing the dance as a contested site where hegemonic narratives and subaltern meanings coexist in tension.

Keywords: Ritual dances, Maya worldview, cultural syncretism, collective memory and resistance, symbolic colonization



*O lo que miro es soñado
O es verdad lo que estoy viendo...*
(Relación de Tecum al despertar)

Introducción

En un mundo donde el conocimiento se encuentra mediado por múltiples estructuras y restricciones, reflexionar en torno al poder simbólico de los sueños constituye, sin duda, una forma de reinscribir el asombro como experiencia fundante del saber. Este ensayo propone una aproximación a la dimensión onírica en el antiguo Reino de Guatemala, el territorio más meridional de la Nueva España, donde los imaginarios colectivos se entretajan con prácticas rituales y expresiones festivas de profundo arraigo histórico.

La riqueza del pasado precolombino en esta región es innegable, destacándose por una vasta producción simbólica y artística. En particular, la música y la danza ocuparon un lugar central en la vida ceremonial, constituyéndose en componentes estructurantes de los espectáculos rituales que acompañaban los momentos más significativos del calendario comunitario. Estas prácticas, lejos de ser meramente estéticas, funcionaban como mecanismos de cohesión social, de transmisión de saberes y de diálogo entre lo humano y lo sagrado (Bricker, 1989; García Escobar, 2011).

Durante el periodo colonial, estas formas expresivas fueron resignificadas a través de una compleja trama de imposiciones, sincretismos y adaptaciones culturales. En este contexto surgieron las llamadas “embajadas de moros y cristianos”, representaciones dramatizadas que, a través de la danza, el teatro y la música, escenificaban episodios emblemáticos de la Reconquista ibérica y la conversión de los “infeles” al cristianismo. Estas representaciones fueron incorporadas al imaginario popular como formas de pedagogía visual y corporal, mediante las cuales se transmitían narrativas hegemónicas en un lenguaje comprensible para los pueblos originarios (Bode, 1961; Arrivillaga Cortés, 2016).

Hasta el día de hoy, estas danzas constituyen una de las expresiones más recurrentes del repertorio festivo guatemalteco, especialmente en el ámbito de las fiestas patronales. A través de múltiples variantes, se representan episodios como la historia de Carlomagno (frecuentemente fusionado con la figura de Napoleón), Ganalón, Roldán, Fierabrás, Botargel, Tamerlán, el rey Fernando de Aragón o la conversión de San Pablo, entre otros.

Los participantes visten elaborados trajes con capas, pantalones cortos, pecheras bordadas y sombreros de tres picos, configurando un espacio escénico donde las fronteras entre los personajes se diluyen, dando lugar a una performance coral que resiste el paso del tiempo y revela una compleja red de significaciones históricas, sociales y espirituales (Chinchilla, 2013; García Escobar, 2008).

El Baile de la Conquista: Un drama ritual de poder, conversión y memoria

En dicha puesta en escena, los pueblos cakchiqueles enfrentaban a los conquistadores españoles en un combate dramático en el que, simbólicamente, los europeos salían victoriosos. Esta manifestación refleja un espíritu de conversión de los “infeles” y de imposición del dominio. Aunque, hoy esta danza se inscribe dentro de un marco festivo, su origen parece vincularse a una representación histórica realizada para el obispo Francisco Marroquín en San Juan del Obispo, cerca de la antigua capital del Santiago de los Caballeros, conocida como la fiesta del volcán (Arrivillaga Cortés, 2016).

El drama presenta la llegada de las huestes castellanas lideradas por Pedro de Alvarado, aunque en algunas versiones es Hernán Cortés quien comanda. Esta tradición danzaria se extiende desde Mé-

xico —con las danzas de la Pluma o de Moctezuma— hasta Centroamérica, siguiendo el patrón de las danzas de la Conquista (Bode, 1961; Loubat de Duc, 1900). En la puesta en escena, dos filas se oponen: de un lado, Tecum Umam, el mítico guerrero k'iche', junto a sus capitanes, incluido Huitzil Tzunum, hasta llegar al personaje del *ajitz*, figura ambigua que alterna entre roles de guía y bufón. En la fila contraria, los españoles, encabezados por Alvarado, seguidos por Portocarrero, Chávez y Chirol —este último también cumple la función de bufón—. La corte del rey K'iqab' Tanub, representada por príncipes, princesas y malinches¹, ocupa un tercer espacio escénico, que en ocasiones se materializa como estructura física (Grupo Folklórico de San Cristóbal Totonicapán, s.f.).

Es en esta corte donde se expresan los primeros presagios. Los príncipes y princesas “lamentándose de los infortunados vaticinios sobre la cercanía de extraños, revelados en sueños premonitorios” (García Escobar, 2011, p. 38), anticipan el desarrollo del drama. El argumento escénico despliega una narrativa de conflicto y posterior conversión, siguiendo la estructura de las danzas de moros y cristianos, pero aplicada a un hecho histórico específico que funda simbólicamente la nación: la derrota indígena ante la expansión cristiana y colonial de 1562 (Bricker, 1989; Chinchilla, 2013).²

La pedagogía de la dominación

Carlos René García Escobar, figura central en los estudios de las danzas tradicionales guatemaltecas, ha manifestado su incomodidad con esta danza³, a la que identifica como una forma de desagravio ideológico (García Escobar, 2008). Chinchilla (2013) retoma esta crítica proponiendo una lectura de metacomunicación: la muerte de Tecum Umam representa la caída del sol viejo, y la emergencia de un nuevo orden, simbolizado por el sol cristiano. Barbara Bode, en su etnografía pionera, ya advertía la escasa comprensión de la audiencia frente a un texto extenso, críptico y declamado en castellano, cuya duración y densidad lo hacen poco accesible (Bode, 1961).

Desde mi propia experiencia de campo, coincido con Bode en que esta danza constituye un complejo ritual escénico donde el gesto, el vestuario, la coreología y la música sobrepasan el contenido textual. El componente verbal resulta muchas veces inaudible, lo cual refuerza la tesis de que el significado de la danza se construye más por su ritualidad que por su narrativa explícita.

La reflexión sobre esta dimensión simbólica emergió con fuerza a partir de las conversaciones sostenidas con otros colegas de la especialidad. Fue entonces cuando se reveló con mayor nitidez la relación entre metarrelato y significación ritual, tomando como ejes articuladores los sueños premonitorios de K'iqab' y Tecum.

1 Por ejemplo, al referirse a las posiciones hieráticas y carentes de movimiento, García Escobar (2011) señala que “como la que adquiere K'iqab' en la danza de La Conquista, permaneciendo de pie junto con sus hijos príncipes y malinches el 90% de la danza”. Más adelante, el autor añade que “los movimientos danzarios son entonces significación de hechos y comportamiento estético sumamente calculadas, que cumplen la función del despliegue físico en un aspecto abierto y durante el tiempo que dilata la historia de la danza en volver a ser contada una vez más” (p. 15).

2 Otro baile de naturaleza similar es el descrito por el dominico fray Jerónimo Román en su obra *La república de Indias*. Tanto esta versión como la presentada por Antonio de Fuentes y Guzmán relatan la batalla entre los españoles y el señor Sinacán, junto con los cakchiqueles, hacia el año 1535.

3 García Escobar la considera paradigmática en la medida en que interpela directamente la construcción de la identidad nacional, quizá porque remite a una leyenda fundacional de la conquista: la muerte de Tecum Umam a manos de Pedro de Alvarado y la imagen simbólica del quetzal posado sobre su pecho. La versión más difundida de este episodio se encuentra en la Recordación Florida de Antonio de Fuentes y Guzmán.

El sueño premonitorio como estructura simbólica

Dentro de la cosmovisión maya, el mundo onírico constituye un espacio privilegiado de comunicación con lo sobrenatural. Las artes de la lengua y los vocabularios coloniales dan cuenta de la cercanía entre el sueño, la adivinación y la hechicería (Hill, 2001). El *Chilam Balam*, libro sagrado de los pueblos yucatecos, establece relaciones claras entre las fechas calendáricas y los sueños como guías de acción, principio que se observó, por ejemplo, en la conquista de los itzaes en 1697, en coincidencia con la llegada del katún 8 Ahau (El Libro de los Libros de Chilam Balam, 1986).

Más allá de los debates en torno a la autoría de los textos de la danza —posiblemente redactados por frailes— y sus vínculos con el teatro español áureo, vale destacar que existen al menos cuatro variantes de esta pieza dramática (Bode, 1961), aunque aquí nos centramos en la del altiplano central, por ser su foco de origen y difusión.

El sueño como recurso dramático también está presente en otras danzas, como la de Moctezuma, mostrando una continuidad con las comedias medievales europeas y sus mecanismos de anticipación narrativa. Una vez dispuestas las filas en escena, inicia K'iqab' su lamento tras recibir presagios del ya vencido Moctezuma. Envía mensajeros a despertar a Tecum, quien narra su sueño:

¡Oh! Sueño tan funesto / Como el que se me ha presentado / Que la potencia y el sentido / Se me han transformado [...] No se aflijan príncipes queridos / Que pronto saldremos con Tzunum / A prender esos canallas a favor de quichetun.

La respuesta de K'iqab' refuerza la inevitabilidad del destino:

Tecum ya el tiempo llegó / En que nuestra libertad parece en cautividad / Como el sueño me anunció [...] El sueño me apartó a una muerte sangrienta.

Luego de la embajada española encabezada por Alvarado —análoga al “requerimiento” legal que debían declarar los conquistadores desde 1513—, se desencadenan los enfrentamientos. La secuencia culmina con la muerte de Tecum, quien antes del combate revela:

Soñé en muchas ocasiones que una paloma encarnada / Con ese español armado rendía mis escuadrones [...] Me encumbré en tres ocasiones y otras tantas caí [...] Pues si he de morir riñendo, vamos luego acometiendo / Hasta morir o vencer.

Tras su caída, K'iqab' confirma la veracidad del sueño y anuncia su conversión al cristianismo. Los príncipes, malinches y capitanes indígenas —incluido Huitzilopochtli Tzunum— solicitan el bautismo. En algunas versiones, incluso Tecum reaparece resucitado para participar de las danzas finales. El Rey K'iqab' relata:

Digo pues que una paloma se me presentó en lo alto / Diciéndome en mi lenguaje Soy el Espíritu Santo [...] Yo soy el dios verdadero y no vuestros dioses falsos.

El mensaje de conversión se impone como culminación de la trama. Alvarado es exaltado por los suyos y la evangelización se consuma.

Conclusión: El sueño como realidad escénica

Este análisis ha buscado examinar el rol del sueño como estructura dramática y su articulación con los otros niveles del montaje: texto, coreografía y música. Lejos de ser una simple herramienta narrativa, el sueño se convierte en dispositivo simbólico que resignifica la derrota como destino profético. Tal como lo advierte García Escobar, cabe preguntarse si los sueños de los protagonistas indígenas fueron reales o si, más bien, constituyeron una imposición estratégica:

¿Cabe preguntarse si los sueños de los protagonistas principales del bando indígena fueron reales o fueron una imposición estratégica para hacer creer que el hecho de la derrota quiché era ya un destino presagiado como inevitable para el triunfo del cristianismo y la dominación política del reino español? (García Escobar, 2011, p. 39).

Así, el sueño en la danza se vuelve realidad performativa y pedagógica, inscrita en una tradición que, entre el sometimiento y la resistencia, sigue siendo clave para entender las formas simbólicas de la historia guatemalteca.

Referencias

- Arrivillaga Cortés, A. (2016). *El Baile de la Conquista: resignificación liberadora*. En M. L. de la Garza Chávez (Ed.), *Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el sur* (pp. 57-70). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Bricker, V. R. (1989). *El Cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. Fondo de Cultura Económica.
- Bode, B. (1961). *The dance of the conquest in Guatemala. The native theatre in Middle America*. Middle American Research, Tulane University.
- Chinchilla, O. (2013). Tecum, the fallen sun: Mesoamerican cosmogony and the Spanish conquest of Guatemala. *Ethnohistory*, 60(4), 693–719. <https://doi.org/10.1215/00141801-2339513>
- El libro de los libros de Chilam Balam. (1986). (M. J. Andrade F. & E. M. Sandstrom, Trads.). *El libro de los libros de Chilam Balam* (10a reimp.). Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes y Guzmán, F. A. de. (1932). *Recordación Florida* (T. I). Biblioteca Goathemala, Sociedad de Geografía e Historia.
- García Escobar, C. R. (2008). Las danzas unificadas de San Pedro Necta, Huehuetenango. *Senderos. Revista de Etnomusicología*, 1, 93–106. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- García Escobar, C. R. (2011). *Parlamentos y recitados en las danzas tradicionales de Guatemala*. Tipografía Nacional.
- Grupo Folklórico San Cristóbal. (s. f.). *Baile de la Conquista*. <http://conquista.arts.ubc.ca/introsp.html>
- Hill, R. M. (2001). *Los kaqchikeles de la época colonial. Adaptaciones de los mayas del Altiplano al gobierno español, 1600-1700*. CIRMA.
- Loubat, D. de. (1968). Letra de la Danza de la Pluma de Moctezuma y Hernán Cortés con los capitanes y reyes que intervinieron en la Conquista de México. En *Congrès International des Américanistes. XIIIe session* (pp. 221–262). Kraus. (Obra original publicada en 1900). <http://archive.org/stream/proceedingsinter1900inte#page/358/mode/1up>