

La Tradición Popular



Enrique Ankeu Díaz Ota

Guat. 1989

Centro de Estudios Folklóricos
Universidad de San Carlos de Guatemala



Enrique Anken Diaz CD
89

Carlos René García Escobar

Panorama de las danzas tradicionales de Guatemala

Introducción

“La danza en sí es un producto de las necesidades kinestésicas y artísticas de toda la humanidad; pero su forma, el contenido y la función específica que tiene en la sociedad están determinadas por las situaciones históricas concretas de cada grupo social”¹ expresa Mercedes Olivera en el marco de la búsqueda de explicaciones sobre el origen de la danza en el contexto histórico de la humanidad, y Dora Pérez de Zárate² nos dice al respecto: “El baile, la música y el canto están al comienzo de toda civilización en la necesidad de exaltar el trance del espíritu anegado por la emoción religiosa o por la exaltación de potencias vitales como el amor, la alegría, la guerra, el conjuro simplemente o el entusiasmo que es el frenesí de las vacantes en las fiestas de Dionysios como dice Adolfo Salazar en su obra “La danza y el baile”. Y continúa: “En su evolución han llegado en la actualidad a ser simples manifestaciones de alegría en las diversiones populares o demostraciones tradicionales, en la celebración de algunas fiestas religiosas. Voces, instrumentos y

coreografía se reúnen en un conjunto estético de gran emotividad. Si contemplamos al baile aisladamente, nuestra memoria auditiva tenderá a cantar dentro de nosotros mismos los ritmos del baile. Si lo que ocurre es lo contrario, es decir oímos la música, nuestro cuerpo tiende a reproducir los movimientos originales”, concluye.

Por su parte, la puertorriqueña Paquita Pescador de Umpierre³ manifiesta:

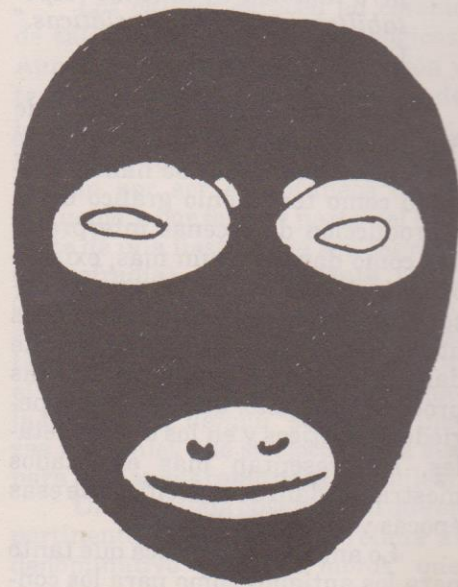
“El baile es la más antigua de las artes. Ha sido fuente de riqueza para las otras artes, inspirando a músicos, pintores y escultores. En algunas culturas el drama empezó con el baile. Le llaman el lenguaje del cuerpo. Da libre expresión a las emociones, no encierra distinciones creadas por la civilización, libra del potencial reprimido y ofrece expresión desinteresada.

...En la vida de los pueblos, y desde las épocas primitivas, bailar era uno de los medios más

importantes que usaba el hombre para expresar sus ideas y para comunicarse con sus semejantes. No era un pasatiempo tolerable ni otra actividad más. El hombre celebraba las grandes ocasiones con danzas y éstas estaban relacionadas con todo lo de la vida diaria. Bailar era un acto sagrado del sacerdocio para obtener poderes sobrenaturales. Se bailaba para obtener la victoria o para celebrarla, para ahuyentar las enfermedades o los malos espíritus, y en la ceremonia de aceptación e iniciación del adolescente. Las creencias, las supersticiones y festividades, nacimientos, galanteo, matrimonio y muerte constituían innumerables temas comunes a la gente que dieron origen a los bailes.

Y más adelante dice:

“Los bailes folklóricos son danzas tradicionales de algún país, que han evolucionado natural y espontáneamente lo mismo que las experiencias, costumbres y actividades diarias, pasando de generación a generación para perpetuarse. En su época de origen se relacionaban con los sucesos importantes de la vida diaria. Las emociones, las creencias, la religión, las cere-



monias, ritos y festividades, nacimientos, galanteo, las guerras, las ocupaciones u oficios, la vida doméstica, supersticiones, etc., fueron temas que usó la gente del pueblo en sus danzas. Casi siempre eran anónimas." (p. 19).

Relacionando la danza con otras manifestaciones artísticas Curt Sachs⁴ nos dice:

"La música y la poesía existen en el tiempo: la pintura y la escultura en el espacio. Pero la danza vive en el tiempo y en el espacio. El creador y lo creado, el artista y su obra, siguen siendo en ella una cosa única e idéntica. Los diseños rítmicos del movimiento, el sentido plástico del espacio, la representación animada de un mundo visto e imaginado, todo ello lo crea el hombre en su cuerpo por medio de la danza antes de utilizar las sustancias, la piedra y la palabra, para destinarlas a la manifestación de sus experiencias interiores".

Por su parte, Luis F. Ramón y Rivera⁵ expone:

"Ninguna de las bellas artes ha tenido como la música, una evolución más lenta y una vida más singular. Unida a la danza, fue y continúa siendo el factor más importante de comunicación entre el hombre y sus dioses en los pueblos primitivos, pero también en muchas respetabilísimas culturas asiáticas." (p. 71).

Son las pinturas de Cogull y de Alpera en España las que desde hace unos quince mil años se han constituido como testimonio gráfico de la reproducción de escenas interpretadas como danzas y aún más, existen otros testimonios por los que ya observamos en la ornamentación de los utensilios, elementos figurativos de danzas en corro o en hileras, danzas procesionales, etc. que ya, en los períodos neolíticos y en los de los metales, se presentan más estilizados mostrando danzas específicas de esas épocas y de esas culturas.⁶

Lo anterior nos indica que tanto para los antiguos como para los con-

temporáneos de las postrimerías del siglo XX la danza ha sido elemento humano tan importante para satisfacer necesidades espirituales y físicas que, su estudio y clasificación han sido del todo imprescindibles dada la enorme variedad de danzas existentes en todas las culturas habidas y las existentes hasta la fecha.

"La Antropología de la música y de la danza es relativamente una nueva disciplina que estudia estos tipos de la expresión cultural en su contexto social, como parte de la cultura. Ambas, música y danza son signos de comunicación y deberían, por lo tanto, ser susceptibles de asimilarse mediante una incursión en una sociedad particular al estudiarlas" nos dice Elisabeth Den Otter⁷ a través de sus investigaciones sobre la música y la danza de los indios y los mestizos en los valles andinos peruanos, asunto en el que estamos plenamente de acuerdo pues, en Guatemala, por ejemplo, este tipo de estudios apenas comienza a sistematizarse y a concretarse en resultados pioneros de la investigación antropológica del panorama danzario del país.⁸

Thompson⁹ por ejemplo, nos explica acerca de la cultura maya que "... el baile ritual estaba intimamente asociado con las ceremonias religiosas" dato que queda plenamente demostrado cuando, además agrega después: "El carácter esencialmente religioso de todas estas danzas nativas queda demostrado por el hecho de que lo primero que hacían quienes participaban en ellas era observar períodos de continencia y de ayuno. Otro hecho que confirma la idea es que después de la conquista de los españoles, las danzas indígenas están estrechamente relacionadas con los festivales de la Iglesia."¹⁰ Lo que quiere decir que, un estudio sistematizado de las danzas tradicionales del país conlleva inherentemente el conocimiento más preciso y profundo de las instancias religiosas bajo las cuales aquellas se ejecutan y practican dentro del contexto tradicional de la cosmovisión de las comunidades y grupos de danza tradicional que en cada una de ellas funcionan. Y que por lo tanto, el investigador deberá estar preparado convenientemente para afrontar los gajes propios de su actividad como tal ya que, si desea escudriñar las reconditeces de la acción

social tradicional al interior mismo de los grupos de danza y de cada uno de sus ejecutantes, como ente individual inscrito en dicha actividad, deberá adoptar y asumir las actitudes y el comportamiento más adecuado que su conocimiento científico y académico le dicten y de acuerdo con su grado de conocimiento de la vida misma, especialmente en lo relativo a las normas de conducta socialmente convenidas a través del devenir social propio de la comunidad.

El panorama danzario que aquí se presenta ahora, es producto de esos primeros intentos de captar la realidad danzaria del país. Este intento ha surgido de mi inserción directa en una de las danzas tradicionales del departamento de Guatemala y que corresponde al área occidental del mismo y de la ciudad, el municipio de Mixco propiamente.¹¹ Esto me ha permitido conocer que en el interior del país las danzas tradicionales funcionan bajo ciertos parámetros homogéneos y se presentan a los ojos acusados de quien las estudie muy bien delimitadas en sus propias estructuras relacionadas a través de sus instancias como grupos étnicos, áreas geográficas y ecológicas, tradición histórica específica, textos literarios y lenguaje propio así como sus propios sistemas organizativos, que después de todo incluyen en su importancia los representantes (consejo de principales), el sacerdote rezador, los músicos, los bailarines y las mujeres en la preparación del condimento, sistemas en los que la cohesión social y la identidad étnica y cultural es a todas luces manifiesta tanto como sus relaciones inter y poliétnicas susceptibles de ser interpretadas también como las bases mismas de la contestación social ante los sistemas dominantes de nuestra sociedad.

La parafernalia danzaria incluye también y de modo esencial el uso de materiales tradicionales. En el ritual: la cera, el incienso, el fuego, el agua, el licor, las flores, el altar por sobre todo, la imagen del culto. En la danza: las máscaras, la indumentaria específica, los adminículos resonadores, los instrumentos musicales y la voz humana.

La enseñanza es tradicional, la imitación y el ejemplo son sus elementos importantes.

Finalmente se presenta un cu-



dro sinóptico en el que intento mostrar un panorama danzario más específico en el que las danzas tradicionales están clasificadas de acuerdo con el tema esencial que presenta su contenido en el texto literario y en el movimiento coreológico. Esta clasificación obedece más a una observación antropológica del fenómeno danzario realizada en su contexto festivo, geográfico, ecológico e histórico que a una simple clasificación por ordenamiento cuantitativo como las que se han producido en años anteriores.¹²

Eso sí, descubiertas ya las claves de funcionamiento de la danza tradicional en su especificidad guatemalteca como lo he ya demostrado en este y otros trabajos, el camino de su ordenamiento, clasificación y análisis particular o general se ha allanado. Lo que queda es su detección completa, asunto este que debiera ser el más fácil de todos sino es que las condiciones económicas presupuestarias de esta institución y las pocas posibilidades de infraestructura de transporte, viáticos y materiales precisos imposibilitan agilizar el proceso de culminar la fase de recopilación complementaria de las danzas vigentes en todo el país lo que implica necesariamente un avance lento en el proceso de formar un "Atlas Danzario Guatemalteco" como el área de Etnocoreología a mi cargo pretende desde 1987.

El análisis y ordenamiento que aquí se presenta pues, obedece a esta realidad concreta de la investigación,

pero ello no obsta para ofrecerlo como un intento preclusivo, aun no determinante aunque sí pionero si de lo que se trata es además de clasificar, analizar e interpretar la realidad danzaria vigente de Guatemala.

Con ello se busca contribuir en el encuentro con las raíces y las claves culturales de nuestra identidad como guatemaltecos en nuestro devenir histórico en la formación de nuestra autoconciencia nacional.

Para una mejor comprensión del fenómeno danzario en Guatemala, es preciso dilucidar algunos conceptos que a nivel general se manejan en forma confusa, con el objeto de que su dilucidación ejerza un mejor acercamiento cognoscitivo a la cultura popular danzaria de Guatemala.

Por ejemplo, las danzas tradicionales guatemaltecas son conocidas como "bailes de moros" o "bailes folklóricos". Aquí haremos un primer acercamiento para establecer las diferencias y similitudes que existen entre los llamados "bailes" y las "danzas". Una segunda cuestión será lo relativo al calificativo de "moros".

Para el estudio y la práctica de estas manifestaciones danzarias los antropólogos reconocen en las *danzas* ciertas coreología y coreografía propias.¹³ Es decir, que a través del tiempo y en forma tradicional, la coreología (estudio de la danza) va adquiriendo características específicas que van de acuerdo con las connotaciones y necesidades que cada cultura les induce. Así por ejemplo, las danzas tradicionales guatemaltecas se inscriben en un tiempo y lugar sacralizados, una ejecución danzaria que lleva horas para una sola presentación, textos literarios —llamados "originales"—, escritos anonimamente en el pasado colonial, música que acompaña a la ejecución, en unos casos mística (pito y tambor) y en otros de divertimento (marimba), en movimientos danzarios (pasos y vueltas) aprendidos oral y generacionalmente, calculados estrictamente y a su vez complicados, pero dentro de un orden que ha sido determinado por la práctica tradicional basada en la imitación y la transmisión oral. La coreografía¹⁴ (descripción del aspecto físico y material que compone la estructura danzaria total) de las danzas guatemaltecas adolece de gran variedad de trajes y máscaras confec-

cionados en talleres de sastrería específicos denominados "morerías".¹⁵ La indumentaria completa con las respectivas máscaras es proporcionada en alquiler por las morerías por cierto tiempo que incluye la fiesta titular de los pueblos en donde será utilizada. A su vez, también se alquila la música y se les paga cierta cantidad a los músicos encargados de ejecutarla. Por cada danza se realizan rituales propiciatorios por un sacerdote indígena (denominado regionalmente como "adivino", "chimán", "abogado", "calpul", "chuch K' ajau", "K' hau xel", "abuelo" etc.) encargado de propiciar y bendecir todo cuanto se refiere a los elementos materiales que entran en conjunción en el funcionamiento de la danza (trajes, instrumentos musicales, máscaras, altares domésticos, flores, candelas, comidas y bebidas rituales, la casa de la cofradía del baile y las personas mismas —principales y bailadores—). En todo este contexto el papel de las mujeres es muy importante pues ellas se encargan de todo lo relacionado con la alimentación de los participantes y además, ellas y los niños —en actitud de apoyo y mística comunitaria—, acompañan en todo momento a sus esposos, hijos, padres o hermanos, en los momentos en que estos ejecutan sus danzas en las festividades. Esta actitud familiar y comunitaria refleja el alto grado de cohesión e identidad étnica que prevalece en la conciencia indígena manifestada en estas profundas relaciones socioculturales al interior de cada grupo étnico y/o comunidad.

Los *bailes*¹⁶ carecen en cambio de tales complejidades coreológicas. Aunque se aprenden por imitación y tradicionalmente, no necesitan de largas preparaciones y menos de rituales sagrados específicos. Se caracterizan por ser espontáneos en su ejecución y por formar parte del contexto de una fiesta X, ya sea sagrada (de cofradía) o simplemente social (casamiento, bautizo, cumpleaños, etc.). El son es el mejor ejemplo. Así también el Fox Trott, el 6 x 8, la polka, el vals, la cumbia, etc. (En Guatemala también se llaman "sones" las piezas musicales que se ejecutan ya sea para las danzas como para los bailes).

Una segunda observación que es pertinente hacer notar se refiere al denominativo "baile de moros" que

califica a las danzas tradicionales guatemaltecas desde épocas coloniales que se remontan a las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII.¹⁷ Esto se debe a que una de las danzas que el coloniaje español trasladó de la lejana España a tierras americanas es la de *moros y cristianos* en sus muchas variantes medievalmente nutridas por el romancero español, imponiendo cierta coreología sobre las danzas prehispánicas aun presentes con más pureza que en la actualidad, siglos después que indujo a los grupos dominantes (españoles, criollos y mestizos) a nominar como "bailes de moros" a la generalidad de las danzas tradicionales, ya que todos los grupos ejecutantes en un momento determinado, generalizaron el uso de trajes y máscaras que reflejaban en sus diseños a los grupos sociales dominantes de su tiempo —españoles, criollos y negros—. Los trajes confeccionados en las morerías son réplica de los vestuarios militares del ejército español de los siglos XVII y XVIII,¹⁸ por lo que se popularizó el término ampliamente. Como veremos más adelante, los "bailes de moros" sólo son los que indicaremos como variantes de las danzas de moros y cristianos españolas mientras que por aparte hay las danzas de El Venado, de Toritos, de La Conquista, etc., que utilizan trajes similares. Otras danzas son las de Diablos, las del altiplano, y los convites (desfiles procesionales previos a las fiestas).

La propuesta concreta de quien escribe es la de llamarles a estas manifestaciones danzarias como *danzas tradicionales* y en particular por su nombre específico (Del Venado, De Toritos, De Moros y Cristianos, De La Conquista, De Diablos, etc.). Ello corregiría el concepto general que se tiene de las danzas y los bailes guatemaltecos.

Las danzas tradicionales guatemaltecas hasta ahora sólo han sido estudiadas cuantitativamente. De ahí que nos encontramos con ausencia de clasificación del fenómeno, pero más que eso, carentes de una profundización que explique científicamente los procesos internos y externos que inciden en el origen y desarrollo de cualquiera de las danzas en cuestión.

En este trabajo intentaremos, sin embargo, mostrar una clasificac-

ción adecuada para acercarnos al fenómeno danzario en nuestro país. De momento esta clasificación responde a la génesis de nuestras danzas tradicionales y así, tenemos que las raíces culturales que establecen históricamente el proceso de formación de las mismas son cinco importantes: de origen prehispánico, hispánico, afrocaribeño, colonial y republicano. A través del tiempo estas danzas se han arraigado en regiones propicias y demográficamente determinadas por características culturales propias tales como el idioma y las costumbres. De tal manera que ciertas danzas de origen prehispánico se encuentran vigentes en el altiplano central y Noroccidental conviviendo con danzas similares de origen europeo y colonial. Las garífuna o garínagu se practican en la región Nororiental de la república, en Izabal, así como también en la república de Belice y en el Norte de Honduras. Algunas danzas de origen europeo y colonial se practican en el Oriente y en el departamento de Petén. El tránsito del siglo XIX al XX, permite caracterizar un estilo de baile conocido en Guatemala como "son" para las clases populares y que en alguna medida se ha convertido en un elemento musical que homogeniza culturalmente sentimientos que identifican a algunos guatemaltecos entre sí, como por ejemplo los grupos comunitarios indígenas cuyos sonos han sido más originales y los sonos de ciertos autores mestizos de los sectores medios que han originado un tipo de son híbrido ampliamente difundido por los medios de comunicación masiva radial a lo largo del presente siglo desde la aparición de la radiodifusión guatemalteca.¹⁹

Por otro lado, también es posible clasificar las danzas guatemaltecas por el tema que tratan. Así se colige que hay danzas mitológicas agrarias, guerreras, ganaderas, pastoriles y cazadoras. Mención aparte merecen los *convites* (desfiles, paradas y/o moji-gangas) y los bailes según el concepto esbozado arriba. A continuación desarrollaremos nuestra clasificación de acuerdo con el origen de las mismas para posteriormente tratarlas también según el tema que en sí desarrollan.

De Origen Prehispánico

Hasta la actualidad han llegado tres importantes documentos que ilustran en Guatemala acerca de la presencia de danzas en los tiempos precolombinos. Ellos son:

*El Popol Vuh*²⁰

En quiché "libro de las esteras" o bien "petates", y/o "del consejo", es un producto de la tradición oral que fue escrito en caracteres alfabéticos hispanos pero en idioma quiché por un indígena que lo firmó como Diego Reynoso en el siglo XVI. En él se narran las antiguas historias del pueblo quiché y de los grupos que lo acompañaron durante las diferentes migraciones que realizaron en la antigüedad precolombina, así como una serie de mitos heroicos de dioses antecesores que realizaban hazañas sorprendentes. La creación de la tierra y del hombre hecho de maíz son dos de los mitos más importantes que allí se cuentan. En lo relativo a la presencia de las danzas el texto que estamos manejando dice:

En seguida se pusieron a tocar la flauta, tocando la canción de Hunahpú—Qoy. Luego cantaron, tocaron la flauta y el tambor, tomando sus flautas y su tambor. Después sentaron junto a ellos a su abuela y siguieron tocando y llamando con la música y el canto, entonando la canción que se llama Hunahpú—Qoy... Solamente se ocupaban de bailar el baile de Puhuy, El baile del Cux y el del Iboy, y bailaban también el ixtzul y el chitic.

*El Rabinal Achí*²¹

Descubierto por el abate francés Brasseur de Bourbourg cuando fue párroco de Rabinal, Baja Verapaz, en 1855. Bartolo Sis, agradecido por haberle el abate curado a un familiar de cierta enfermedad le dictó el texto que es el que ha llegado hasta nosotros. Escrito por Brasseur en quiché, luego lo tradujo al francés y lo publicó en Francia pocos años después. En los años siguientes se sucedieron las correspondientes traducciones al español, siendo una de las mejores la

de Raynaud y Cardoza y Aragón. Este texto trata sobre las guerras habidas entre la casa de los Ahau Quiché (Señores quichés) y la de los Ahau Rabinal. Consiste en la defensa que el Varón de los quichés hace de sí mismo ante los Ahau Rabinal, pero es sentenciado a muerte por estos y luego de solicitarles permiso para ir a despedirse de sus terrenos regresa y es ejecutado por ellos.

De acuerdo con un texto de Martín Alfonso Tovilla en el que se relata una ordenanza específica dictada por el Capitán Alonso de Maldonado en el año de 1625, esta danza, también llamada "baile del tun" fue prohibida por él aduciendo lo siguiente:²²

"Y porque los bailes que los indios hacen en las fiestas causan muchos gastos en alquilar plumas, vestidos y máscaras y se pierde mucho tiempo en ensayos y borracheras, porque dejan de acudir al beneficio de sus haciendas, paga de sus tributos y sustento de sus casas, de lo cual traen a la memoria los sacrificios y ritos antiguos de su gentilidad y se hacen otras ofensas a Nuestro Señor,..."

Sin embargo, todo hace pensar que se continuó bailando secretamente hasta que Bourbourg logró que se representara ante él. Actualmente lo conocemos representado por los señores Esteban y su hijo Eugenio Xolop aunque, ante la muerte de ambos en 1986, es el señor José León Coloch quien se ha constituido en su dueño y representante principal.²³

El Memorial de Sololá²⁴

Texto Cakchiquel, también llamado Memorial de Tecpán Atitlán o Los Anales de los Cakchiqueles. Escrito en la mital del siglo XVI y terminado al principiarse el XVII, en 1605, primero por Francisco Hernández Arana y luego por Francisco Díaz. El manuscrito, hallado por Juan Gavarrete en 1844 en la biblioteca del convento franciscano de la Nueva Guatemala de La Asunción, consta de cuatro partes en las que la segunda y la tercera son las más importantes por contener el relato de los orígenes

y sucesos mitológicos del pueblo cakchiquel. La parte cronológica empieza aproximadamente en el año 1493 y luego se narran datos de la vida civil, religiosa, milagros, epidemias y vicisitudes de este grupo étnico tan importante. En relación a la presencia de sus danzas en su parte conducente dice:²⁵

"Así dijeron todos los guerreros de las siete tribus dirigiéndose a Gagavitz. Y éste les contestó: "El espíritu de la montaña se ha convertido en mi esclavo y mi cautivo joh hermanos míos! Cuando vencimos al espíritu de la montaña libertamos la piedra de fuego, la piedra llamada Zacchog, que no es una piedra rica. Hay otras trece piedras con ella. De aquí viene la danza del Ixtzul, del espíritu del volcán Gagxanul". Contaban que era muy violenta la danza del Ixtzul, que se bailaba por muchos grupos haciendo un estruendo indescriptible".

Sahagún. Landa.

Sobre los mayas yucatecos del siglo XVI otros dos autores importantes nos legaron sendos estudios que nos iluminan acerca de innumerables costumbres que en Yucatán y México se practicaban desde tiempos inmemoriales. Estos estudios se basaron en informes escritos y orales de los mismos mayas por lo que son de invaluable estima para los estudios etnohistóricos de las culturas mesoamericanas de entonces. En relación a las danzas, en el texto de Fray Bernardino de Sahagún se lee:²⁶

"2. También mandaba hacer aquellas macetas de ulli con que tañen el teponaztli, y que el teponaztli y atambor fuesen muy buenos; también mandaba los meneos que había de haber en la danza, y los atavíos y divisas con que se habían de componer los que danzaban; también señalaba los que habían de tañer el atambor y teponaztli, y los que habían de guiar la danza o baile, y señalaba el día del baile, para alguna fiesta señalada de los dioses.

"5. De esta misma librea arreaba a todos los principales, y

hombres de guerra y capitanes y todas las otras gentes que habían de entrar en la danza o baile; y también a todos daba copiosamente de comer y beber."

"6. Y andando en el baile, si alguno de los cantores hacia falta en el canto, o si los que tañían el teponaztli y atambor faltaban en el tañer, o si los que guían erraban en los meneos y contenencias del baile, luego el señor los mandaba prender y otro día los mandaba matar".

Como puede notarse, lo citado se refiere a la manera como los señores gobernantes trataban las danzas que Sahagún y otros autores de la época llamaban "areitos". Por su parte, Diego de Landa, cuya obra trata de reivindicar su famoso Auto de Maní del año de 1562 en el que quema, según los historiadores, una enorme cantidad de indios y de códices cuyo conocimiento quedó vedado para siempre en la historia, nos dice respecto de las danzas lo siguiente:²⁷

"Tenían otras muchas miserias y malas señales aunque era bueno el año si no hacían los servicios que el demonio les mandaba, lo cual era hacer una fiesta y en ella bailar un baile en muy altos zancos y ofrecerle cabezas de pavos y pan y bebidas de maíz; habían de ofrecerle (también) perros hechos de barro con pan en las espaldas, y las viejas habían de bailar con ellos en las manos y sacrificarle un perrito que tuviese las espaldas negras y fuese virgen; y los devotos habían de derramar su sangre y untar con ella la piedra del demonio Chacacantun. Tenían este sacrificio y servicio por agradable a su dios Yaxcocahmut".

Lo anterior se refiere a un famoso "baile de zancos" acostumbrado por los mayas yucatecos que, según René Acuña, también se ejecutaba en las tierras altas de nuestro país. También Landa relata detalles sobre otra famosa danza llamada "Del Fuego":²⁸

"Además de esto, para la celebración de esta fiesta hacían en el patio una gran bóveda de

madera y llenábanla de leña por lo alto y por los lados, dejándoles en ellos puertas para poder entrar y salir. Después de hecho tomaban los más hombres sendos manojos de unas varillas muy secas y largas, atados; y puesto un cantor en lo alto de la leña, cantaba y hacia son con un tambor de los suyos, bailaban todos los de abajo con mucho concierto y devoción, entrando y saliendo por las puertas de aquella bóveda de madera, y así bailaban hasta la tarde en que dejando cada uno su manajo se iban a sus casas a descansar y a comer."

"En anocheciendo volvían y con ellos mucha gente, porque entre ellos esta ceremonia era muy estimada y tomando cada uno su hachón lo encendía y con él cada uno por su parte, pegaba fuego a la leña la cual ardía mucho y se quemaba presto. Después de hecho todo brasa, la allanaban y tendían muy tendida y junto a los que habían bailado, había algunos que se ponían a pasar descalzos y desnudos, como ellos andaban, por encima de aquella brasa, de una parte a otra; y pasaban algunos sin lesión, otros abrasados y otros medio quemados y en esto creían que estaba el remedio de sus miserias y malos agüeros, y pensaban que este era el servicio más agradable a los dioses. Hecho esto, se iban a beber y hacer cestos, pues así lo pedía la costumbre de la fiesta y el calor del fuego."

En otra parte de su texto Fray Diego de Landa hace alusión de toda una serie de instrumentos musicales que los yucatecos utilizaban para sus ceremonias como atabales pequeños para tocarse con la mano, atabales de palo hueco (tunes) para tocarse con baqueta, "de sonido pesado y triste", Trompetas largas y delgadas, conchas de tortuga, silbatos de hueso de venado (flautas), pitos de caña y también menciona otros dos bailes populares entre ellos, el *colomché*, que es un juego de cañas en el que uno baila de pie y el otro de cuclillas dentro de una ronda grande de bailadores que se turnarán para bailar de dos en

dos. El otro es de unos ochocientos hombres, con pequeñas banderas y al compás de sones guerreros. Según Landa:²⁹

"y en sus bailes son pesados porque todo el día entero no cesan de bailar y allí les llevan de comer y beber."

Y añade un dato interesante por demás que se cumple hasta la fecha:³⁰

"Los hombres no solían bailar con las mujeres".

En relación a esto último es necesario explicar que probablemente Landa en este aspecto se refiere a que los hombres no bailaban con las mujeres cuando se trataba de danzas rituales según lo propuesto párrafos arriba en relación al tratamiento técnico de las danzas y los bailes, pues Landa las llama "bailes" indistintamente. La observación es válida cuando nos damos cuenta que aun en la actualidad las mujeres no intervienen en las danzas sino es en lo referente a la organización y hechura de la comida ritual que se disfruta luego de haber cumplido en la ejecución de las danzas y en acompañar a sus "bailadores" familiares buena parte de sus ritos danzarios.

Debe distinguirse y dilucidarse sin embargo, esta característica especial de las danzas tradicionales guatemaltecas por cuanto la participación femenina se ve reducida o anulada en algunas y está presente en otras. Para esto proponemos las siguientes hipótesis:

a) Por razones ancestrales de la religión prehispánica, a las mujeres les es vedada su participación en las danzas rituales como elementos directos de la danza en virtud de que la comunicación con las deidades es exclusiva del varón. No obstante, entre ellas, practican sus propias danzas. Landa consigna:^{30b}

"Bailaban por sí sus bailes y algunos con los hombres, en especial uno que llamaban *Naual no muy honesto*" (p. 57).

Y en cuanto a los ritos:

Ni tampoco las dejaban llegar a los templos (cuando ha-

ían) sacrificios, salvo en ciertas fiestas a las que admitían a ciertas viejas para la celebración". (p. 58).

b) La presencia de la mujer en las danzas tradicionales indígenas, empero, está condicionada, según hemos comprobado a dos factores imprescindibles: a que sea una niña (entre 6 y 13 años) y a ser virgen. (De ahí la exigencia de estas edades). Pueden citarse como ejemplos: El Rabinal Achí y La conquista.

c) La aculturación provocada por la dominación española permitió en el proceso de mestización la presencia de mujeres en ciertas danzas como Las Flores, Los 7 Vicios y las 7 Virtudes, algunas variantes de Moros y Cristianos y en La Conquista (Ciudad Vieja, Sacatepéquez). En este sentido también aparecen en los Convites.

DANZAS DE ORIGEN PREHISPANICO

Las danzas de origen prehispánico que se mantienen vigentes en Guatemala son las siguientes:

El Palo Volador

Ciertos autores consultados³¹ coinciden en ubicar la referencia originaria de este fenómeno lúdico-danzario³² en Las Antiguas Historias Del Quiché, *El Popol Vuh*³³, remitiéndose a los famosos pasajes del capítulo VII de la primera parte, en los que se relata la muerte de los 400 muchachos héroes por Zipacná, el creador de las montañas, hijo de Vucub Caquix, hermano de Cabracán —movero de las mismas— y muerto por la obra vengativa de los héroes gemelos, Hunahpú e Ixbalanqué por el motivo de que Vucub Caquix y sus hijos se habían ensoberbecido a causa del uso prodigioso de sus poderes.

Aunque la referencia aludida por todos ellos, ciertamente no concierne directamente al gigantesco juguete volador³⁴, es en las crónicas coloniales como las de Sahagún³⁵, Clavigero³⁶, Motolinía³⁷, Torquemada³⁸, Fuentes y Guzmán³⁹ y Raphael Landívar⁴⁰, donde ya encontramos datos y descripciones más concretas del citado fenómeno danzario el cual, a través del proceso histórico conocido y de sus manifestaciones actuales



Vuelo de los micos. Danza-juego El Palo Volador. Joyabaj 1976. Foto de Fernando Rodríguez.

podríamos sintetizarlo de la manera que sigue:

Ubicación Geográfica

En Guatemala se manifiesta en Chichicastenango, (21 de diciembre) y Joyabaj (15 de Agosto) ambos municipios del Departamento El Quiché y en Cubulco, (26 de Julio) municipio del Departamento de Baja Verapaz, según pudimos constatar entre 1987 y 1988.

Organización

Este etnodrama lúdico *El Volador* se organiza tradicionalmente mediante la iniciación ritual que realiza el dirigente espiritual máximo del grupo danzador. En Cubulco es llamado Chuch K' ajau (sacerdote rezador y/o brujo) que es el encargado de los rezos y zahumerios dirigiendo todos los rituales relacionados con la escogencia del árbol que servirá como *palo del volador*, su corte y preparación, su traída a la población con la ayuda de 50 hasta varios cientos de hombres, de los preparativos en la *casa de la cofradía del baile* para la ejecución de la danza, del cuidado de los implementos danzarios (indumentaria e instrumentos aditivos y el musical —la marimba), de la danza misma, del vuelo del *palo* y de su cuidado hasta guardarlo todo después de la octava de la fiesta. De igual manera sucede en Joyabaj. En Chichicastenango la única variante es de que es la municipalidad la encargada de iniciar la organización del *vuelo del palo* desde ordenar su corte hasta guardarlo. En Cubulco esta persona

se llama Pablo López y Domingo Teletor. En Joyabaj es el señor Gaspar Pu Granillo quien además ejecuta la marimba durante el vuelo y la danza y en Chichicastenango es el señor Sebastián Chacón. Estas personas tienen “auxiliares” quienes también son representantes codueños del etnodrama que generalmente representan los personajes de los micos o monos, poseedores de la experiencia y por ello se constituyen en instructores y maestros de los voladores nuevos. Prácticamente pues, es el sacerdote rezador el “dueño” y representante de todo el etnodrama en estas tres únicas poblaciones en donde es conocido mayormente su ejecución danzaria y voladora. Como se verá después, las mujeres no tienen participación alguna en lo absoluto.

Personajes

Como todas las danzas tradicionales en Guatemala los personajes tienen dos personas que los representan sin que se tengan mayor rango entre sí. El etnodrama está constituido por cuatro micos y/o monos — todos voladores principales— y ocho voladores más denominados indistintamente “moros y cristianos”, “arcángeles” y “sanmiguelitos”, comandados todos por su dirigente espiritual y administrativo máximo, el “dueño” y/o representante.

Trajes

Los de los micos son negros como los micos —gracejos que aparecen en el resto de danzas del país—. Los demás llevan sombrero tipo corona adornado con plumas de colores, camisa bordada sobriamente con alas en la espalda y pantalón, todo el traje desde el sombrero es de color rojo púrpura. Utilizan un chinchín de morro de colores y máscara de españoles (con bigotes) de color rosado y mascararas sin bigotes también.

Instrumentos

En primer lugar debe mencionarse la gigantesca asta que se coloca en el medio de la plaza y enfrente de la fachada de la iglesia patronal del pueblo y que en Guatemala recibe el popular nombre de “Palo Volador” y que localmente también adquiere otros nombres como “Palo de San Miguelito” en Cubulco y “Palo de los Voladores”. Se trata de un pino hembra —así llamado popularmente— pero que en Chichicastenango se trata de un *Pinus Pseudostrobus*⁴¹ — “Chaa” en quiché—, en Joyabaj de un *Pinus quichensis*⁴² y en Quiché se llama Ixoc Chaj, en Cubulco de un *Pinus Juniperus Comitana*⁴³ aproximadamente. Esta asta tiene en su extremo alto un bastidor cuadrado de la misma madera amarrado con cables llamado por ellos “canasta” —“Ix” en Quiché— que a su vez pende de un “gancho” que es una horqueta de madera más resistente de la cual se sostienen un carrizo por el cual se enrollan sendos cables gruesos y de como 35 mts. de largo con los que los *voladores* realizan su ancestral juego de “volar” el palo. El palo se inserta unos dos metros en el suelo y de la superficie hacia su extremo superior hay una distancia que va entre los 28 y los 38 mts. de altura aproximadamente. Al declarársele inútil para otra fiesta se le bota de nuevo, con mucho cuidado —tal como se le puso, con cables y estacas con horqueta para irlo levantando—, y se le parte en trozos que se destinan al fuego de las cocinas de los participantes en la danza, mientras que el resto de las piezas se guarda en la casa del *dueño* hasta la próxima fiesta.

El otro instrumento principal es la marimba. Se trata de una marimba sencilla —diatónica—, sumamente pequeña (24 teclas) en Joyabaj y más grande en las otras dos comunidades. Partituras de su música incluimos como apéndice del presente trabajo. Según observaciones musicológicas del maestro Enrique Anleu Díaz tanto el instrumento como la música parecen constituir reminiscencias de la antigua marimba de arco y de tecomates de la época colonial. (Las actuales tienen resonadores de madera y son de soporte de mesa).

Originales y Recitados

Se han perdido y de acuerdo con las opiniones de oriundos de los lugares lo que aun se conserva son algunas invocaciones que los micos recitan en lo alto del palo al Señor de Esquipulas y a los cuatro puntos cardinales en forma de oración, así como también a San Pablo, como en Joyabaj.⁴⁴

Relatos Míticos y Legendarios

Como es sabido, esta manifestación lúdica tiene sus orígenes en los relatos míticos prehispánicos algunos de los cuales están reflejados en el Popol Vuh encontrándose vigentes hasta en la actualidad. Ya nos hemos referido a la narración mítica relacionada con la muerte de Zipacná y la de los cuatrocientos muchachos. La de los muchachos gemelos convertidos en monos por sus otros hermanos gemelos y que se quedan "volando" entre las ramas de los árboles: Hunbatz y Hunchouén castigados por Hunahpú e Ixbalanqué. Al respecto encontramos esta relación en Joyabaj referida por don Pascual Pérez, moreno, a quien citamos.⁴⁵

"Dice la historia que habían cuatro familias en una casa. Dos hombres grandes y dos chiquitos. Cuentan los abuelitos que se subían en los palos grandes. En los árboles. Ellos se subían un poco alto. Y los chiquitos se preguntaban: si somos iguales que nuestros hermanos, por qué no podemos subir como ellos? Vamos a subir más alto. Pero los grandes se subían más alto todavía. Entonces ellos decían: "también nosotros podemos subir más alto". Entonces se subían más alto y así sucesivamente. Entonces dicen que se incomodaron los grandes. —Bueno, de eso no puedo darle seguridad. De que dicen pues que los grandes se incomodaron con los chiquitos, de que se subían en unos árboles grandes grandes, entonces dice que había un árbol el más grande y que los viejos le echaron un remedio al tronco del árbol y se fue el árbol hasta arriba, como que le hubieran echado abono. Creció demasiado y se

quedaron los miquitos allá y ya no pudieron bajar y se quedaron allá arriba buscando que comer entre las ramas. Así cuentan ellos. Yo ya no lo ví, pero así lo cuentan ellos. Y por eso es que los miquitos se parecen a la gente, las uñas, las caritas también. Así dicen. A saber".

Aspectos Legendarios

Retomamos de nuevo a don Pascual Pérez para que nos cuente:⁴⁶

"Cuentan una historia de que aquí en Joyabaj hubo un muchacho que hizo sus oraciones o "cuido" pero después se enamoró de una patoja. "Está bien. Ya vas a ver. Yo voy a soltar un pañuelo allá arriba. Yo soy." — Dice que le dijo—. Pero antes ya había hecho sus costumbres antiguas. (Relaciones sexuales). "Ta'bueno" le dijo la mujer. "Si lo soltás, es que sos vos". Desde que se tiró soltó el pañuelo y se vino el pañuelo y poquito había caminado cuando se zafó del cincho y se vino pues, y cabal. Murió. Eso no lo ví yo. Lo cuentan.

Rituales y Creencias

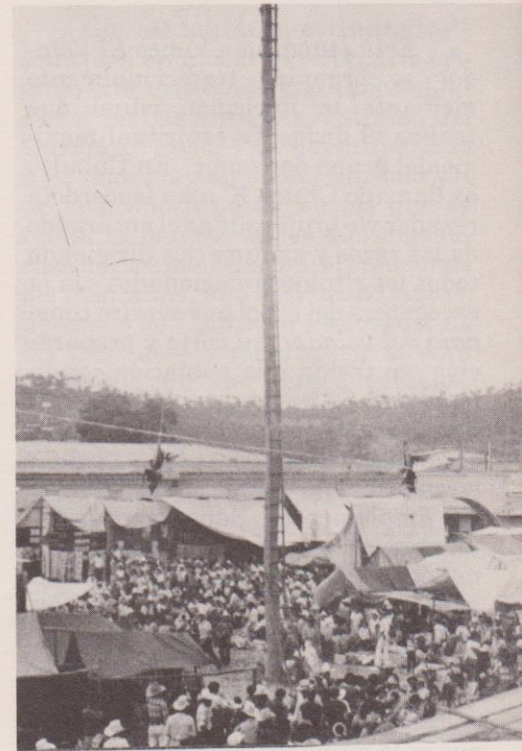
Las ceremonias más conocidas que refieren al Palo del Volador son por ejemplo las de la escogencia del árbol, su corte, su descortezamiento, su traída a la plaza del pueblo, su colocación; su vuelo y su desmontaje. Así mismo los que se refieren a los ensayos y las danzas. Todas estas ceremonias rituales van acompañadas de oraciones e invocaciones específicas que el chuch K'ajau (Cubulco), o Chuchuxel (Joyabaj) o bien Chuchqajau (Chichicastenango) realiza al mismo tiempo que se auxilia con incienso, pom y/o copal, agua bendita y candelas. Estos zahumerios tienen como fin primordial el elejamiento de los malos espíritus o malas influencias del área donde se efectúan los ensayos danzarios y las ceremonias del corte y traída del palo, así como de la Casa del Dueño del etnodrama.

Creencias

Alrededor de este juego-rito

danza existen algunas creencias tan fuertes que pueden ser tratadas como interdicciones de carácter sagrado y tabúes ancestrales. Por ejemplo, las ceremonias rituales del Chuch K'ajau están encaminadas a alejar las influencias negativas para que nada malo suceda desde el corte del árbol escogido hasta su desmontaje en la plaza. Los voladores deben guardar abstinencia sexual aproximadamente cuarenta días en torno al día de la fiesta titular y las mujeres deben alejarse estrictamente de todos aquellos lugares por donde se encuentre el palo ya cortado. Incluso, cuando se le vuela en los días de la fiesta deben llevar una *contra* de color rojo en su traje para protegerse de las influencias negativas que el Palo pudiera provocarles. En Cubulco se tapan la cabeza con un *tzute* rojo cuando ven volar el Palo en la plaza. Es probable que por eso el traje "xoyeño" (Joyabajense) tenga como color principal el rojo y los hombres utilicen una banda roja alrededor de la cintura.

Esta danza también se llama "De San Miguel" porque según la tradición oral fue San Miguel Arcángel quien iba anunciando en el aire la



El Palo Volador en Joyabaj, El Quiché, el 15 de Agosto de 1988. Vuelo de los micos. Región Quiché. Foto del autor.

venida de Jesucristo. Cuando están volando el *Palo* están interpretando los personajes de los Arcángeles San Miguel y San Rafael que van anunciando en el aire la venida de Jesucristo (Su nacimiento). Al bajar todos y cada uno de los que lo han volado, abrazan al Palo por haber bajado sin novedad y también agradecen al Chuchuxel enfrente de la marimba.

La Danza

Existe un movimiento coreológico de traslación que es cuando el grupo de bailarores micos, moros y cristianos salen de la *Casa del Dueño* y se dirigen hacia la plaza central en donde está ubicado el Palo con la música de la marimba. Llegados a la plaza se colocan cuatro moros y cuatro cristianos unos enfrente de los otros y teniendo como cabeza de esta posición geográfica al músico y a la marimba. Mientras tanto los cuatro micos, uno por uno, suben a la canasta y mientras dos se quedan en ella los otros dos se sujetan los cables a las rodillas y se lanzan al aire para volar el palo de cabeza. Cuando bajan se suben de nuevo a la canasta para que los otros dos micos también vuelen de la misma manera. Al bajar vuelven a subir y entonces se quedan los cuatro en la canasta para ayudar a dar las vueltas y a subir y enrollar los cables cuando estos últimos se han usado para el vuelo. Los moros y cristianos a su vez han estado bailando frente a la marimba realizando encadenados sencillos (pasándose de un lado a otro), es decir cambiándose de lugar uno con otro, moro con cristiano) y viceversa. Un cristiano y un moro se salen de la formación y en esta misma forma de movimiento danzario se dirigen al palo y luego se suben a él uno tras del otro. Luego de que lo vuelan realizan algunas devociones frente al *Palo* y lo abrazan agradeciéndole que no les haya pasado nada y en la misma forma danzaria se acercan a la marimba y abrazan al músico que a la vez es el Chuchuxel y dueño de la danza (en Joyabaj) y también le agradecen haciéndole señales de respeto con la cabeza. Todo esto se repite hasta que todos los voladores hayan volado el *Palo*. Entonces es cuando los micos cierran el ciclo de voladores volando el *Palo* de cabeza. Otros bailarores—voladores vestidos de parti-

cular suben a la canasta del *Palo* para enrollar los cables y luego de que bajan quitan la última escalera que da con el suelo para evitar que personas ajenas se suban y lo vuelen sin permiso alguno debido a los peligros que ello conlleva. Todos los voladores finalmente se alejan y se van hacia la *Casa del Dueño* a guardar la ropa, el instrumento musical y todo lo concerniente al etnodrama. El uso del licor es entonces permisivo.

La Culebra

La culebra —dragón o serpiente— es de los animales tótem más antiguos y venerados por todas las culturas del pasado y presentes.⁴⁷ Se la encuentra conformando las faunas mitológicas de todos los tiempos como lo muestran los panteones de todas las culturas conocidas hasta ahora. Es un ofidio de virtudes y maleficios que adquiere formas diversas de representación simbólica. En el Extremo Oriente se le representa en forma de dragón que expele llamas por sus fauces dientudas. En el Medio Oriente es símbolo diabólico que mitifica las fuerzas del mal desde el principio de los tiempos. Esta simbolización fue diseminada por las religiones mesorientales a tal grado que el cristianismo la difundió ampliamente por Europa y América, no obstante, sabemos de la existencia de la tarasca, un dragón de juguete originado en Francia en el pueblo de Tarascón y basado en el mito de Hércules vencedor de Tauriscus, rey de Galia y que en Guatemala aparecía en las fiestas de Corpus Christi del siglo pasado aunque aun se la ve en la danza *La Sierpe* en Rabinal, Baja Verapaz.⁴⁸ En la Mesoamérica precolombina se le conoció como Kukulkán, la Serpiente Empumada, y así se le reconoce en la amplia iconografía maya visible a través de su cerámica, pintura, escultura, epigrafía (códices) y crónicas coloniales como en los libros del Chilam Balam.⁴⁹

Guatemala posee una enorme cantidad de indicios de esto último pues, como sabemos, fue una región maya por excelencia y los vestigios de esta civilización se encuentran diseminados por muchas partes en calidad de restos arqueológicos y antropológicos provenientes del pasado y aun presentes actualmente.

Como una reminiscencia de aquel pasado mítico transformado directamente a través de sus procesos históricos hasta la época contemporánea podemos tratar aquí la danza llamada *La Culebra* como una manifestación danzaria ligada esencialmente a las actividades agrarias y de fertilización sexual humana que se unifican en el ritual simbolizando a la vez esta fertilización sexual y la siembra de la semilla (el maíz) en la madre tierra. Es pues, también, una danza agraria.

Como personalmente no hemos tenido aun la oportunidad de presenciar esta danza nos remitiremos aquí para su descripción a las informaciones espontáneas que hemos recibido en el campo y a los escritos que documentó Franz Termer en los años treinta del presente siglo así como lo documentado por René García Mejía en 1972.⁵⁰

De acuerdo con esas descripciones en las que se narra una actividad danzaria llamada de "Los Gracejos" por Termer y según García Mejía por unos "veinte a treinta danzarines vestidos de mamarrachos y algunos disfrazados de mujer. Usan máscaras de madera y se cubren la cabeza con pañuelos color rojo encendido" (Lo cual coincide con lo dicho por Termer), creemos que por ejemplo la danza "Los Pascarines" que sí hemos presenciado en Totonicapán esté muy emparentada con la de *La Culebra* como así mismo lo manifiesta Termer.⁵¹

Por ejemplo, es común el uso de máscaras de madera inexpresivas y/u horribles de trajes harapientos y viejos con cabelleras de piel ovina o caprina, así como de látigos o asiales con los cuales se golpean entre sí. En lo que se refiere a *La Culebra* suelen escenificar escenas de fetichismo sexual y terminar la danza representado orgías. La danza puede durar de 4 a 8 hrs. pero antes de su montaje ya han ido los representantes y los más expertos a buscar y traer culebras a la montaña para soltarlas en determinado momento y jugar con ellas introduciéndoselas en sus trajes, sin colmillos o amarradas de las cabezas, las venenosas.

La música es interpretada por marimba sencilla y los recitados son mínimos. La historia o contenido se transmite con mucha mayor mímica y

se trata de la denuncia de un adulterio entre dos familias y la consecuente disputa por la mujer de una de ellas. (Véase adelante "Los Pascarines", para mejor ilustración).

Se conoce que esta danza se practica en los municipios siguientes: Tactic, Alta Verapaz; Joyabaj, Chichicastenango y Santa Cruz del depto. El Quiché; Sta. Catarina Ixtahuacán, Sololá, por ejemplo.

El Rabinal Achí

Todo parece indicar que más que una danza, el Rabinal Achí es sobre todo un drama con profundas implicaciones respecto de su texto literario, sus simbolismos y connotaciones históricas. Sin embargo, una danza pausada, lenta y esotérica toma lugar en varias escenas de los cuatro actos de que consta el drama. Como ya se dijo arriba, se supo de él desde que Basseur de Bourbourg lo diera a conocer mediante su publicación en quiché y en francés en Francia, en 1862.

Su presentación ha tenido altibajos, lapsos de tiempo (años) sin ejecutarse hasta su última presentación durante el ritual festivo de la celebración patronal del municipio de San Pablo Rabinal, B. V., del 17 al 26 de enero de 1989. Conocemos que ha sido representado en los años 1855, 1944, 1955, 1964, 1968, 1970, 1973, 1983, 1986 y 1989, aunque indudablemente se ha debido representar en otros años que se escapan a su captación por el conocimiento urbano general e intelectual.

Ubicación Geográfica

Por la ordenanza publicada por Fray Alonso Tovilla en 1635 colegimos que el Rabinal Achí o "baile del tun" se debió practicar también en otras regiones del área poblada por el grupo Quiché y que, debido a su prohibición debió reducirse su representación a través del tiempo colonial, hasta ser patrimonio de este grupo quiché constituido en los de la casa Rabinal en el actual municipio de Rabinal, Baja Verapaz, forjándose así, como una tradición exclusivamente rabinatera pues, además, su texto mismo, según lo conocemos, a ello nos remite.



Danza en ronda del danza-drama Rabinal Achí, en Rabinal B. V. el 22 de enero de 1989. Región Quiché-Achí. Foto de J. Estuardo Molina Loza.

Organización

Como es costumbre en las danzas tradicionales guatemaltecas, esta danza-drama se organiza mediante la participación de un "dueño" o "representante", quien posee la autoridad que para ello le conceden: su antigüedad como bailaror y por lo tanto conocedor de esta tradición danzaria y, la posesión del texto manuscrito (los originales) así como de los instrumentos musicales. Por supuesto, esta autoridad es otorgada tacitamente por el resto de bailarores y/o participantes. El dueño es quien dirige todas las acciones desde el momento en que decide realizar la representación —hacia el mes de julio aproximadamente— aunque esto es un hecho que se acepta al final de cada representación anual.

El otro factor imprescindible es la intervención de un "abogado" —sacerdote rezador— propio del municipio, quien actúa en todo momento como intermediario entre la devoción de la danza y todos los ancestros de la comunidad. Estos ancestros van desde los mismos ejecutores y protagonistas del hecho histórico allí narrado, los antiguos bailarores que los representaron en el pasado y ahora fallecidos, hasta los difuntos de c/u de los bailarores actuales vivos y de vecinos de la comunidad. A todos ellos les ofrenda culto y les solicita sus bendiciones y protección para los ele-

mentos de la danza —parafernalia y ejecutantes—.

Luego están los bailarores mismos quienes ejecutan la danza-drama como una devoción muy antigua legada por sus ancestros y en este mismo orden, las mujeres de algunos de ellos, encargadas de preparar los alimentos en todas las ocasiones del ritual requeridas.

El lugar de reuniones y ensayos en el que se realizan la mayor parte de devociones y de donde parten las decisiones del organizador es la casa del dueño. También aquí se practican los ensayos de la danza.

Personajes

Se cree que antiguamente los personajes fueron un número mayor del actual. La danza se ha visto reducida ahora a siete personajes probablemente desde el inicio del siglo XX. Ellos son los siguientes en orden de jerarquía de acuerdo con el patrón de liderazgo político prehispánico:

- Quiché Achí (Varón Quiché) Cacique de los quichés.
- Hob Toj (Gran Jefe) Cacique de los Rabinales.
- Rabinal Achí (Varón Rabinal) Heredero del trono de Rabinaleb.
- Ixoc Muy (Esposa y sirviente masculino de Hob Toj) — Dualidad hombre/mujer.

- U Chuch Gug (Doncella proveniente de Carchá).
- Cargador del escudo de los guerreros águilas de Rabinal.
- Cargador del escudo de los guerreros tigres de Rabinal.

En la ejecución musical participan tres músicos. La persona que interpreta el tun y dos más que interpretan la trompeta alta y la trompeta baja. Complementa el grupo un cargador del tun que lo transporta en cada traslado.

Trajes

Los trajes que se utilizan actualmente han provocado polémicas entre algunos folkloristas ya que son de terciopelo, de géneros de colores y llevan flecos dorados en las orillas a la usanza de otras danzas cuyos trajes son confeccionados en morerías y reflejan las modas españolas de los siglos coloniales.

Ante la pretensión de que esta danza-drama debería reflejar con más fidelidad la época prehispánica, replicamos que no existen datos concretos que indiquen certeramente cómo este drama se representó en la antigüedad precolombina y, la dinámica propia de la tradición practicada por los portadores de este hecho cultural, ha permitido por necesidades perentorias de conservación y continuidad de la costumbre, ciertos cambios a través del tiempo que no han transformado la esencia de los contenidos claves del Rabinal Achí como agente transmisor del saber de los antiguos.

Los trajes de Hob Toj, Rabinal Achí y Quiché son de terciopelo, verde rojo y lila respectivamente, con flecos dorados en las orillas. Se componen de saco y pantalón y llevan sobre los hombros una pequeña capa llamada gola.

Además usan una corona de plumas de colores, un plato de cobre con dijes colgantes que les sirve de resonador en la mano izquierda y un hacha de madera con pañuelos de seda de colores que simboliza el instrumento del sacrificio en la derecha.

La doncella U Chuch Gug usa una pequeña corona en la cabeza y su

indumentaria es la propia, actual, de las mujeres de Rabinal, es decir, corte y huipil. De la misma manera se viste Ixoc Muy añadiendo a su atuendo una máscara, una larga cabellera y una corona de plumas. Ambos personajes también usan el hacha del sacrificio.

Los cargadores de los escudos de águilas y tigres se visten de distinto color. El de águilas celeste y el otro amarillo. No usan máscara sino un sombrero adornado de plumas de colores con un velo blanco frente a su rostro. En sus espaldas cargan un escudo de madera profusamente adornado de telas, papeles y plumas de colores a modo de estandarte que en la parte superior lleva una copa enorme adornada de igual manera.

Los músicos no usan traje especial.

Instrumentos

Sonoros: Se usa un tun, quizá el de mayores dimensiones que existe en el país y al que se le calculan varios siglos de existencia. Al tun lo acompañan dos trompetas de metal que sustituyeron probablemente a las trompetas de madera prehispánicas. Las actuales trompetas fueron adquiridas seguramente muy temprano del siglo XX pues las marcas de fábrica así lo muestran. También se usan tres platos de cobre que actúan como resonadores y que se hacen sonar al final de los parlamentos cuando tanto Quiché Achí como Rabinal Achí emiten con su voz un largo y pausado lamento dirigido hacia lo alto. Como admiñculos: Rabinal Achí usa un cíngulo blanco con el que captura a Quiché Achí y todos usan un hacha con pañuelos de seda de colores colgantes de su puño.

Los Originales

El texto del Rabinal Achí se ha constituido a los ojos de la cultura occidental criolla y europea en el asunto más importante de esta expresión cultural. No podía ser de otra manera cuando por medio de él es posible el estudio etnohistórico de los antiguos habitantes de la región quiché de Guatemala.

El texto ha sido traducido al francés y al español indistintamente por Brasseur de Bourbourg—su descubridor—, Georges Raynaud, Luis

Cardoza y Aragón, J. Antonio Villacorta, René Acuña y Thomas Ballantine Irving, entre otros.

En Rabinal existe una copia original que posee el representante y dueño de la danza-drama, señor José León Coloch, realizada por en 1915. La copia está escrita en un cuaderno de líneas de papel corriente a tinta y canutero. Estos originales están escritos en lengua Quiché Achí y según últimas conclusiones, su alfabeto es quiché del siglo XVI. Sin embargo, es la traducción de Bourbourg la que ha servido para sus estudios en lo que va del siglo XX. Copia fotográfica, transcripción en quiché y traducción al español de estos originales se ha logrado bajo los auspicios de la Universidad de San Carlos por el historiador Hugo Fidel Sacor, quien realizó esta labor desde 1986 como investigador de la Dirección General de investigaciones de la Universidad.

En los ensayos y en la danza misma se recitan de memoria estos textos que han sido aprendidos tradicionalmente en forma oral desde hace ya varios siglos. Actualmente los nuevos bailadores los aprenden mediante la lectura dictada de estos originales que hace el señor Coloch en voz alta.

Relatos Míticos y Legendarios

Es aquí precisamente donde la importancia del drama ha alcanzado fama en el mundo científico internacional. Los estudios del mito en el Rabinal Achí se circunscriben a los análisis comparativos de ciertos aspectos simbólicos que en él se manifiestan con similares caracteres de otras expresiones míticas mesoamericanas.* Por lo demás la historia narrada en el drama no es un mito sino un hecho sucedido en el pasado histórico de la sociedad quiché en formación a principios del presente milenio, lo que lo hace muy difícil al análisis mitológico. obviamente, el hecho concreto aquí narrado adquiere caracteres de leyenda si tomamos en cuenta que durante muchas generaciones ha sido transmitido oral y anónimamente, oculto a los ojos metropolitanos y que la comunidad lo acepta como un hecho ocurrido en un tiempo ignoto del pasado, semihistórico y semilegendario puesto que sólo

la tradición puede dar fe de su veracidad histórica. Sería pues, según estas consideraciones preconclusivas, una leyenda histórica. Además los personajes principales son actualmente los *nahuales*, guardianes de los cerros que circundan Rabinal y que su comunidad reconoce como *rajahuales*.

Rituales y Creencias

La danza-drama es la manifestación concreta del ritual que se practica en Rabinal y en el resto de municipios de cultura no occidental del país como el tradicional culto religioso a los ancestros. En Rabinal propiamente, los ancestros legendarios son los protagonistas del Rabinal Achí, *rajahuales* del cerro fortaleza conocido como *Cajiup* y del valle *Zamaneb*, llamado también *Urram* y todos sus alrededores. El *abogado* realiza devociones constantemente desde que se empieza a organizar la presentación del drama hacia el mes de agosto, con el fin de convocarlos una vez más y solicitarles permiso y protección para que la presentación se realice sin contratiempos ni dificultades. En estas devociones convoca también a los bailaradores difuntos que han representado estos personajes en el pasado y en tercer orden menciona a los difuntos familiares de *c/u* de los bailaradores actuales así como el de difuntos del resto de la comunidad en general. En Rabinal se cree que cuando una persona muere su espíritu pasa a habitar los montes aledaños y así se convierte en un *rajahual* más que en cualquier momento puede ser invocado por un *abogado* (en función de brujo) con suficiente experiencia en las "devociones del monte" con el objetivo de que el *rajahual* medie en mal o a favor de alguna persona que se lo ha solicitado. En las devociones se utilizan candelas, incienso y licor fundamentalmente.

La fiesta patronal se convierte pues, en el tiempo sacro en el cual El Rabinal Achí se representa en varias ocasiones y lugares destacados de la población; los atrios de las iglesias católicas —la parroquial antigua y la del Calvario—, la casa del dueño y en las cofradías de San Sebastián, San Pedro y en la del patrón San Pablo. También puede representarse en la casa de alguno de los bailaradores o

vecinos amigos y colaboradores si lo solicitan y tiene lugar (patio suficiente) para hacerlo.

Existe una creencia muy particular relacionada con este ritual danzario y que probablemente sea la causa de sus esporádicas representaciones en lo que va del siglo. Según cuentan los bailaradores resulta que en anteriores representaciones siempre hubo al final o poco después la muerte de alguno de los participantes, atribuyéndola a que algo se había hecho mal durante las representaciones o bien, se participaba en la danza sin la devoción requerida siendo que la devoción y creencia plena en la danza y sus significados es imprescindible para participar en ella. Estas defunciones dieron pábulo a la creencia en la magia y misterio del Rabinal Achí e infundió miedo en los pobladores de Rabinal al grado que hasta la fecha es difícil para el dueño hallar personas en el municipio que acepten representar alguno de sus personajes.

Es tan fuerte este sentimiento de devoción —y miedo— que por ejemplo, aunque sea tradicional que el personaje *U Chuch Gug*, la doncella de Carchá, lo represente una niña entre los 7 y los 14 años, virgen, actualmente, el dueño de la danza acepta que en algún caso no lo sea, media vez la persona, niña o señorita posea la suficiente devoción para participar en la danza.

Coreología

Como ya dijimos, se trata de una danza esotérica, sin movimientos complejos ni rápidos. Su dinámica responde a la necesidad de complementar son movimientos danzarios, a modo de son, ciertas exigencias del texto. La danza inicial se ejecuta por los siete bailaradores en fila india y en círculo moviéndose hacia adelante en sentido contrario a las manecillas del reloj. Luego se sientan tres personajes, *Hob Toj*, *U Chuch Gug* e *Ixoc Muy* y allí permanecen hasta la danza final en la que vuelven a danzar colectivamente.

Quiché Achí y Rabinal Achí permanecen de pie la mayor parte del tiempo y los cargadores de escudos, *c/u* hacia los lados, se mantienen caminando en línea recta, mientras se ejecutan los diálogos entre *Rabinal Achí*, *Hob Toj* y *Quiché Achí*.

Antes de la danza final, hay una danza en círculo entre *Quiché Achí* y la hija de *Hob Toj* acompañados de *Ixoc Muy*. Luego viene la danza del sacrificio —en círculo y con Quiché Achí en el centro semihincado— y por último la danza final.

La danza del Venado

La danza del venado, o baile como es conocido popularmente, ofrece para su conocimiento algunas importantes variantes a lo largo y ancho del altiplano guatemalteco que se han gestado históricamente desde tiempos prehispánicos.

Resalta sin embargo el hecho de que esta danza se inscribe por su origen en el marco del ancestral rito de la caza del venado, sustento primordial para la sobrevivencia de los grupos humanos que habitaron las tierras mesoamericanas primigeniamente.

Como símbolo mitológico, el venado ya aparece en las antiguas relaciones del libro sagrado de los quichés, el *Popol Vuh*, significando la presencia de Tohil, el Dios de la guerra en el panteón prealvaradiano.⁵² De ahí que también se interpreta esta danza como una guerra entre los cazadores y los animales salvajes que se disputan la carne de este animal. Puede decirse entonces que se trata de la danza ritual de la cacería por antonomasia en Guatemala. J. Eric Thompson⁵³ datificó su origen durante el período clásico maya (300 d.n.e.–900 d.n.e.) aunque el antiguo rito ha desaparecido y actualmente se ha transformado en una danza de divertimento o recreación en los conglomerados indígenas. Además, de acuerdo con las distintas regiones donde se practica, su origen presenta diferentes leyendas míticas. Así es como, en Alta Verapaz, se trata de venados que venciendo muchos obstáculos lograron acercarse a la cima del cerro Xucaneb para implorarle lluvias al Dios Tzuul-taka'. Aquí se le llama "Los mazates".

En El Quiché, los oficiantes del ritual se dirigen en los cerros al Dios-Mundo. En Sololá, los zutuhtiles se avocan al Dios-Cerro de igual manera que los mames en Huehuetenango. Aquí, según el Arzobispo Cortés y Larraz (en 1770) el venado

era el genio tutelar (tótem) de los mayas y lo denominaban *Yumilceh* o sea, *Señor Venado*.

Para cazar el venado, explica el ilustre cronista Cortés y Larraz en su "Descripción Geográfico-Moral...":⁵⁴

"...dicen que hay Señor de los Venados, y cuando se les ofrece cazar alguno o algunos, antes hacen sus deprecaciones al Señor de los Venados. Hechas estas, ponen sus trampas en los parajes que consideran oportunos; en cayendo alguno hacen varias ceremonias para matarlo; si es hembra le ponen un pañuelo en la testa; si macho, ciertos adornos en las astas; lo llevan a su casa rezando ciertas oraciones y responsorios; cuando ya están cerca avisan con su silbo con que distinguen si es macho o hembra; siendo macho sale a recibirlo el hombre más condecorado de la casa; y si es hembra, la mujer. En llegando al jacal lo ponen sobre un petate con una o dos candelas encendidas a cada lado, repiten sus oraciones, y después de haberlo comido, guardan a buena custodia los huesos; y todo este aparato dicen ser para que no se enoje el Señor de los Venados por haberle muerto aquel que pertenece a su dominio."

O sea pues que la finalidad primordial es la de pedir permiso al Dios de los cerros o de la montaña para poder cazar los venados que serán el sustento sagrado de la comunidad. En la danza actual este rito se repite pero en la contextualización coreográfica de los textos recitados y bailados por los participantes directos de la danza. El venado no sólo proporcionaba carne sino también abrigo y armas. En vista de que este animal está extinguido en los bosques del Altiplano, el antiguo ritual, sin embargo, permanece y persiste en la ejecución danzaria.

Personajes

Con un total de 26 danzantes o bailarores al formarse en la primera estructura coreológica para disponerse a las primeras danzas, nos encontramos con la presencia de viejos, viejas, zagales, capitanes, venados, tigres, leones, perros, monos y malinches, dispuestos de la siguiente forma, la más generalizada probablemente:

Viejo
vieja
zagal
capitán
venado
venado
venado
venado
tigre
león
perro
mono
malinche

En Totoncapán lo vimos así en 1988:

Marimba

venado
venado
venado
venado
zagal
zagal
zagal
viejo
vejito
mico
perro
tigre

Aunque no siempre es este un orden estricto pues en algunas regiones como en Alta Verapaz, por ejemplo, suelen aumentarse el número de venados hasta diez y reducir el de los viejos. Aparece el jaguar en vez del león y los cazadores y capitanes son llamados "atrapadores". En todas partes, las malinches o malincias son optativas ya que en algunos textos son estos los personajes que indican donde encontrar a los venados. Como ya se habrá notado, no hay caporales negros en la coreografía de esta danza.

Como en muchas otras danzas de este tipo, también se ejecutan coreológicamente danzas específicas en su estructura danzaria interior como las recogidas, los encadenados o cruzados y las danzas propias de los personajes principales. La música que, tradicionalmente ha sido de chirimía y tun, actualmente se ejecuta con marimba, chirimía y tambor y/o tun en algunos casos. En Chichicastenango la hemos visto acompañada de marimba y pito en 1988.

viejo
vieja
zagal
capitán
venado
venado
venado
venado
tigre
león
perro
mono
malinche

Marimba y Pito

1o. venado	2o. venado
3o. venado	4o. venado
1o. zagal	2o. zagal
3o. zagal	4o. zagal
5o. zagal	6o. zagal
vejito	vejita
1o. perro	2o. perro
león	tigre
1o. mono	2o. mono

Danza del Venado de Tomás Chiloj (representante)

Chichicastenango 17 de diciembre de 1988, instruida por un autor Momosteco.

Se conoce que se practica la danza del venado o, de venados, en los municipios interiores de los departamentos de Alta Verapaz, Baja Verapaz, Chimaltenango, Escuintla (Palín), Guatemala, Huehuetenango (en todos), Izabal (El Estor), Jutiapa (Yupiltepeque), Petén (San Luis), Quezaltenango, El Quiché, Sacatepéquez, Sololá y Totoncapán.

Ritual

Siempre se convoca a un rezador —zahorín—, para que realice las oraciones de rigor en los rituales y ceremonias de iniciación de la danza, durante sus ejecuciones y al final.

Como en todo el país se utiliza pom, copal, incienso y candelas. Se ora a los cuatro puntos cardinales para que todo salga bien y sin malas novedades ya sea en los cerros como en los altares de las cofradías relacionadas con la organización del baile.

Trajes y Máscaras

Los trajes y las máscaras se alquilan en las morerías de San Cristóbal Totoncapán a donde acuden los representantes e instructores (autores) de esta danza desde la costa Sur y de todo el Occidente y Centro. En Alta Verapaz suelen tener sus propios trajes aunque se conocen dos morerías en ese departamento que surten a algunos municipios.

Actualmente las máscaras han cambiado su fisonomía desde hace algunos años debido a que las antiguas han desaparecido por antigüedad, deterioro y fugas al exterior, los mas-

Argumento

Es el de la caza del venado. Los capitanes se ponen de acuerdo en que para celebrar la fiesta del Santo Patrón Titular se debe proceder a matar un venado a fin de que haya suficiente comida para todos. Entonces deciden buscar a quien les puede orientar y ayudar con sus consejos en esta faena. Es el viejo, quien, visitado en su cabaña en el bosque, está acompañado de sus fieles perros. El viejo se muestra reticente en todo momento hasta que accede y se decide a colocar las trampas al venado no sin antes implorar a los dueños de los cerros su permiso y ayuda para hacerlo.

Mientras tanto los leones y los tigres se amenazan entre sí y también se disponen a cazar al venado para su refocilo. El viejo se va al bosque y espera que su mujer, la vieja, le lleve su comida. Cuando se encuentra descansando, aparecen los venados danzando y detrás de ellos el tigre, el cual con sus ataques pone en guardia a los custodios del anciano. Los venados son cazados no sin antes estos lamentarse de su situación. Entonces el viejo y la vieja bailan junto con los perros y luego, aquel ofrece los venados al Santo Patrón de la fiesta.

En la danza final todos los danzantes reiteran sus loores frente a la marimba como ha sucedido en todas las fases de la danza con los distintos recitados de los personajes. En el pase final, ya frente a la iglesia, proclaman alabanzas al Santo Patrono de la localidad por quien se ofreció la fiesta —en el texto— y, danza en el contexto.

La Paach

El "baile de paach" se inscribe dentro del ceremonial que se realiza en los ritos agrarios dedicados al alimento base de la civilización mesoamericana, el maíz. Según Juárez Toledo⁵⁶ este ritual danzario es parte de la fiesta de cosecha obtenida con la participación de un rezador profesional (sacerdote rezador) conocido en la comunidad que inscribe toda la actividad en el cumplimiento del calendario ritual —sacralizándola— y bajo

el patrocinio de personas con suficiencia económica. También se celebra en el nivel familiar debido a la sensación de seguridad que la "taphisca" y el acarreo a casa provee.

Las fiestas que se celebran en honor al maíz son de carácter anual ocupando el área geográfica de municipios que rodean la ciudad de San Marcos. El llamado "baile de paach" se practica cuando se inicia el período de descanso de los campesinos sembradores y se realiza por motivo de que en la cosecha aparecieron en la taphisca mazorcas poiquilomórficas (dobles, triples, cuádruples y hasta quintuples) por lo cual los dueños de estos terrenos, interpretándolo como mensaje y regalo de la madre tierra se ven obligados con alegría a celebrar en sus casas el rito de acción de gracias que es la fiesta de Paach y su baile correspondiente el cual se ejecuta luego de cierta procesión en la que se muestra "la santa paach" y que, al colocarla en una casa y altar especial, llamada "casa del niño" el ritual recibe el nombre de "sentada del Niño".

La música de fondo que ameniza todo el ceremonial es de chirimía y tambor y en los últimos años, en lo que se refiere al baile mismo, su música es interpretada por marimba sola, o marimba y orquesta según las posibilidades económicas del dueño de casa, el oferente, llamado también en el rito "el padrino de paach"

La danza se ejecuta frente a un altar doméstico preparado para tan singular ocasión en el cual se colocan flores, adornos de papel de colores y otros que hagan marco festivo al objeto del culto: las paachs, llamadas también "riscos". En el centro del altar se coloca "La santa paach madrina" y algunas imágenes del Niño.

Según Méndez Cifuentes⁵⁶ en este momento un personaje simula todos los actos de siembras, cuidado y cosecha del maíz hasta que en la taphisca le aparece la paach y la ofrece y coloca en el altar.

Entonces comienza la "danza/baile" que Juárez Toledo describe de la siguiente manera:

"Inicio de la danza. Primero se anunció, de manera no usual, que principiaría el baile. En su alocución el Señor Chávez hizo énfasis y conciencia de que "en nuestros cuerpos corre la



careros ancianos han muerto y pocos jóvenes han continuado practicando el oficio.

En cuanto a los trajes estos siguen siendo para los viejos, zagales y capitanes los mismos que se usan en otros bailes como el *De Toritos* y *La Conquista*. Las viejas se diferencian de los viejos por usar falda o enaguas rojiazules. Los zagales se visten igual que los viejos sólo que usan sombrero ladeado y capa estrellada o con picos. Los capitanes también se visten igual sólo que usan sable o espada y el sombrero es bicornio. Hasta aquí todos usan pelucas castañas. Los venados usan el mismo atavío del viejo pero se visten con grandes capas como las de los *Toritos* en la danza del mismo nombre. Los tigres y los leones se visten de amarillo y/o naranja con pintas negras y cola, una corona plateada o dorada y melena. Los monos visten de negro como es la usanza de este personaje en todo el país. Los perros usan mangas y pantalones hasta debajo de la rodilla, el fondo del traje es blanco con rectángulos negros y se coloca en la cabeza un sombrero de paja viejo. Las malinches, cuando las hay, usan falda floreada, larga y plisada, con sombrero de copa baja y plumas multicolores. Todos usan chinchines de morro y plumas policromadas en sus sombreros.

leche del maíz" y recomendo buen comportamiento a todos los presentes durante el desarrollo del acto.

El "abuelo" y la "abuela" hicieron muy cariñosas y afectivas reverencias a sus respectivas imágenes besándolas personal y entrecruzadamente. Se levantaron, volvieron a hacer reverencias y a darle besos a las imágenes. Entonces comenzó a sonar el son correspondiente.

Marcando el ritmo, ambos "abuelos" marcharon en direcciones opuestas hasta complementar la vuelta. Este primer recorrido es para dar oportunidad a que todos los presentes besen la imagen haciendo una pequeña reverencia. En seguida se situaron al frente del altar, volvieron a reverenciar y besar a las imágenes iniciándose así una etapa más del baile. (En este momento se pidió un aplauso dedicado a los bailadores, hecho que está fuera de lo tradicional). Seguidamente prosiguieron la danza para visitar a los cuatro puntos cardinales, acto que consiste en bailar, avanzando primero hacia atrás, al máximo de longitud que el local permita, con el rostro al frente, para luego volver hacia el altar. Este movimiento se hace cuatro veces. A la tercera vez desvían su recorrido en busca de las personas que deban continuar la danza, a quienes, en un gesto de presentación, les acercan a la imagen, sin entregárselas. Las personas seleccionadas pasan a hincarse ante el altar y allí esperan que les den las imágenes. En tanto los padrinos bailan una vuelta más y, al regreso, depositan las imágenes en manos de los nuevos bailadores con gestos y besos ceremoniales, en medio de un ambiente de mucho afecto cariño y gentileza.

El cambio de parejas sigue el mismo procedimiento, y finalmente vuelven a danzar los dueños de la fiesta, procediendo como al principio, para dar oportunidad de que todos los presentes besen a la Santa Paach.

En este momento termina la ejecución del son. La fiesta

sigue su desarrollo. El conjunto musical toca sonos tradicionales que son aprovechados por los asistentes para bailar. De la observación directa y las informaciones obtenidas se comprueba que la música que acompaña a este ritualailable ha tomado tiempo extraordinariamente prolongado, hasta de tres horas, ininterrumpidamente."

Como a su vez, también existen más fiestas dedicadas al "grano sagrado" en el país en las cuales se efectúan sus correspondientes bailes. Finalmente, el maestro Juárez Toledo nos ilustra al respecto:

"En la región central del país se celebran también fiestas de cosecha. Dentro del ámbito geográfico que comprenden los municipios de Chuarrancho, San Pedro Ayampuc y San Pedro Sacatepéquez se preparan altares; en estos lugares los objetos poiquilomórficos principales son la figura de la cruz foliada de significado cosmogónico y origen maya, la mazorca de tres puntas llamada Cha Ojjul (Dios del Maíz) y la mazorca única más hermosa llamada Ishté (Madre Mazorca), colocadas las tres en el altar familiar ante el cual bailan separadamente hombres y mujeres los doce sonos que les corresponden.

La música es interpretada en marimba o en dúo de violín y arpa."

Como queda dicho el ritual del maíz supone una lengua y ancestral tradición en Guatemala y sus ceremonias se llevan a cabo en el departamento de San Marcos —región mam— según la investigación arriba citada durante el primer trimestre del año, previas al proceso de siembra. Lo mismo puede decirse del resto de regiones en el país.

DANZAS DE ORIGEN HISPANICO

El ejemplo por excelencia de estas danzas lo representa la denominada de *moros y cristianos* diseminada en muchas variantes según sus textos y con el mismo contenido tradi-

cional occidental por toda Hispanoamérica. Como se ha demostrado ya,⁵⁷ recuerda la historia de la reconquista de España por los iberos a partir del siglo VIII después de una continua lucha contra sus conquistadores, los árabes, a todo lo largo de ocho siglos de dominación musulmana. La danza fue transculturada al Nuevo Mundo por misioneros anónimos españoles a partir del siglo XVI y asimilada y folklorizada por los indígenas durante la Colonia hasta el presente.⁵⁸ Se practica en los Altiplanos Central y occidental, Sur (la costa) y en el Oriente en el departamento de Chiquimula. Sus variantes, la mayor parte de ellas practicadas en Ciudad Vieja, Sacatepéquez, son:

Los doce pares de Francia
Los siete pares de Francia
La reina Catalina
Carlo Magno
El Español
La conversión de San Pablo
Tamerlán
Fierabrás
El cerco de Argel
Granada
El rey Azorín
El Marcirio
El cerco de Roma
Don Fernando
El rey David, etc.



Danza de moros y cristianos en Cobán, A. V. Región kekchí. Area de Etnocoreología, CEFOL.

Hector Abraham Pinto consigna cuatro danzas más que se practican en el departamento de Chiquimula en el extremo Oriente del país. Ellas son:

Historia de la Exaltación de la Cruz.
Historia famosa del Cerco de Roma y sus dos desafíos.
Historia de Muley.
Historia famosa de Fierabrás.

Como es muy fácil deducir, estamos ante una danza guerrera.

El autor del presente trabajo ha investigado específicamente la danza de moros y cristianos *El Español*⁵⁹ con técnicas de observación directa y participante y se encuentra preparando un informe específico sobre el tema para un conocimiento más actualizado sobre estas danzas.

De Diablos

Las danzas de diablos⁶⁰ en Guatemala se ejecutan generalmente para las fiestas de Corpus Christi y de la Inmaculada Concepción, de acuerdo con la tradición española transportada durante la época colonial, sin lugar a dudas durante el siglo XVI, aunque en Europa, esta herencia cultural se originó en el siglo XIII consistiendo en colocar figuras monstruosas significando al demonio y los pecados que aparentaban huir del Santísimo Sacramento de la Eucaristía siempre triunfador sobre tales personajes. Posteriormente las danzas de diablos y otras similares fueron prohibidas por los reyes burgundios en el siglo XVIII pero, aun en la clandestinidad, muchas de ellas se siguieron ejecutando y así han llegado hasta nosotros.⁶¹

En Guatemala se conocen danzas de diablos en Ciudad Vieja, Sacatepéquez (Danza de los 24 diablos y de Los siete vicios y las siete virtudes), en Cobán, Alta Verapaz (de "Diablos", simplemente) y otros municipios de ese departamento, en Rabinal, Cubulco y Granados, Baja Verapaz, en Chichicastenango, El Quiché y en San Raymundo, Guatemala.

Las danzas de diablos son una tradición muy difundida en muchos países de América hispana, portuguesa e inglesa. Aquí ofrecemos ahora una aproximación a dos danzas de diablos muy conocidas en nuestro

medio:

Según Correa⁶² probablemente las versiones textuales más antiguas serían las de Cobán, (finales del siglo XIX, de 1939) y una de Chichicastenango de 1946. Son necesarias aun investigaciones que nos indiquen la referencia temporal histórica de las versiones que se ejecutan en Ciudad Vieja, por ejemplo. Esbozaremos aquí las siguientes:

Los 24 Diablos

Se visten de rojo con grandes máscaras de madera.⁶³ Entre ellos hay uno verde. Todos utilizan un instrumento musical diferente como carraca, guitarra, quijada de burro, zambumbia, triángulo, raspador, pandereta, castañuelas y otros. Aparecen también otros personajes como la muerte, el ángel y el alma. La música consiste en un acordeón y guitarras que le bordonean. Su colocación coreográfica es la siguiente:

Músicos

Diablo mayor	Señora
Codicioso	La criada
Diablo del mercado	Dios del amor
Conductor segundo	Usurero
Borrachín	Conductor primero
Sacristán	Diablo verde
Coime (sirviente)	El hacendista
Mensajero	El hipócrita
Guardián	Chismoso
La muerte	El magnético
El alma	El finquero
El ángel	El mico

Todos los personajes ejecutan varias vueltas por parejas y después el Diablo Mayor recita sus parlamentos conminando a sus súbditos a ganar almas para el infierno. Entonces todos ellos recitan sus propios parlamentos ante él y dan sus respectivas vueltas. Al intentar conquistar al alma, el ángel aparece en su defensa y la muerte también aparece en escena en la trama de lucha entre las fuerzas del Bien y del Mal.

Por supuesto, se trata de una danza-teatro de tono moralizante entre sátiras y alabanzas a la Virgen de la Inmaculada Concepción en cuyo honor se celebra la fiesta y se ejecuta la danza.



Danza de moros y cristianos, El Español, en 1985, en la aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala. Región Cakchiquel. Foto de Alfonso Arrivillaga Cortés.

Danza de Diablos en Cobán A. V. Región Kekchí. Area de Etnocoreología, CEFOL.



Los 7 Vicios y las 7 Virtudes

En esta danza participan mujeres reales aunque sigue siendo una variante de la de los 24 *Diablos*. Su posición coreográfica es así:

Músicos

Diablos = Hombres
Virtudes = Mujeres

La soberbia	La humildad
La Avaricia	La largueza
La Lujuria	La castidad
La ira	La paciencia
La gula	La templanza
La envidia	La caridad
La pereza	La diligencia
El mico	La virgen

DANZAS DE ORIGEN COLONIAL

La Conquista

En el amplio espectro de las danzas que se desenvuelven durante la construcción de la sociedad colonial, en el Occidente de Guatemala se practica desde el siglo XVI la danza *La Conquista* que, al igual que la danza *De Toritos* se forman ya con la raigambre social criolla en el marco de un mestizaje biológico y cultural incipiente. La danza *La Conquista*, como su nombre lo sugiere,⁶⁴ rememora los incidentes propios de la invasión de las tierras hoy guatemaltecas por los españoles que encabezó el Adelantado Pedro de Alvarado en las que tomó parte la figura legendaria de Tecún Umán —hecho histórico aun por comprobarse—,⁶⁵ al mando de los vencidos —que no conquistados—. Esta danza fue gestada⁶⁶ del esquema de las danzas de *moros y cristianos* europeas que, en Guatemala, adquirieron el contexto particular descrito líneas arriba que provienen del siglo XVII. De aquí que sus instrumentos musicales siguen siendo actualmente el pito y/o chirimía y el tambor y/o tamborón en remembranza del adufe y la chirimía árabes. En esta danza toma singular importancia la presencia del personaje llamado “ajitz” que actúa como brujo consejero de los indios y que como “protección” utiliza máscara y traje rojos, acompañándose así mismo de un muñeco rojo que simboliza su *nahual*. *La Conquista* es una danza



Españoles en la danza *La Conquista* en Joyabaj, El Quiché, el 15 de agosto de 1988. Región Quiché. Foto del autor.

ampliamente difundida en todo el Altiplano Central y Occidental de Guatemala así como en la Costa Sur. El argumento de la danza es obviamente guerrero en el que los cristianos son los españoles y los gentiles son los indios. Como en las de *moros y cristianos*, la danza finaliza con la conversión al cristianismo de los indios con lo que se consuma la conquista y en la salutación final todos bailan juntos. Mientras tanto se han escenificado batallas y alegatos e insultos entre unos y otros. Los personajes generalmente son 7 españoles con don Pedro de Alvarado a la cabeza, 7 caciques con Tecún Umán a la cabeza, el Rey Quiché, 2 malinches (niñas de 9 a 12 años), 2 príncipes (de las mismas edades) y 2 ajitz (un adulto y un niño).

Su posición coreográfica en términos generales sería así, tomando en cuenta que sus variantes son muchas a través del país: e

Músicos

Tecún Umán	Pedro de Alvarado
Guitzitzil	Pedro
Tzunum	Portocarrero
Quicab Tanub	Sargento Carrillo
Zunún	Sargento Cardona
Ahzol	Arcobucero
Ajitz grande	
Ajitz chiquito/movibles	

Príncipe	El Rey	Malinche
Malinche	Quiché	Príncipe

De Toritos

Esta danza, cuyo tema según veremos es ganadero, genera nuevas danzas de este tipo en los siglos subsiguientes al siglo XVII. Así tenemos actualmente las *De Vaqueros*, de *El Toro Somatón*, de *Los Cinco Toros*, de *El Costeño*, de *Los Partideños* y la de *Mexicanos* (como la más reciente).

El *baile de toritos* es una danza, desde el punto de vista coreológico, *strictu sensu*,⁶⁷ pues sus estructuras coreográfica y coreológica son muy complicadas además de que con su argumento, drama y contenidos se convierte en una de las danzas tradicionales guatemaltecas de mucho arraigo en la cultura popular danzaría del país y por lo tanto, también de América Latina.

Esta danza se origina en lo profundo de la época colonial, desde los inicios del siglo XVII cuando, en el panorama social y económico de Centroamérica, aparece la cultura de origen africano y a lo largo del mismo siglo, la marimba, como instrumento propio de la fusión y mestizaje cultural de negros, mestizos e indios, en el marco del desarrollo socioeconómico producido en las haciendas y fincas ganaderas del territorio nacional en

propiedad de los españoles y criollos.

Debe recordarse que el ganado vacuno es introducido a Guatemala desde mediados del siglo XVI y que las corridas de toros, la tauromaquia, fue un privilegio exclusivo de los españoles en ese entonces, por lo que los *bailes de toritos* constituyen una sátira contestataria aunque su origen primigenio fue la evangelización como así lo demuestran sus recitados y sus rituales religiosos tradicionales sincretizados con el cristianismo a lo largo del tiempo.

Actualmente esta danza posee tres variantes importantes, una se ejecuta en las áreas quiché y mam del altiplano guatemalteco, la otra en el norte de Baja Verapaz y Sureste de El Quiché, la tercera en el área Cakchiquel.

Al llegar al atrio de la iglesia, procedentes de la *casa de cofradía* del baile, los danzantes se colocan en los lugares que les corresponden según la coreografía de la danza, dos filas, una frente a la otra y en orden de importancia correlativa, así como de autoridad en su estructura organizativa interna como grupo de baile. Es entonces cuando dan inicio propiamente a la ejecución coreológica del baile, ensambleda con la música tradicional de una marimba sencilla de tres ejecutantes músicos. En Baja Verapaz y en El Quiché estos músicos se acompañan de otros dos músicos que interpretan el saxofón cada uno.

El orden de los personajes en la danza es el siguiente:

El Mayordomo El Caporal
(patrón)

—dirige la danza—

- | | |
|--------------|--------------|
| 1a. Señorita | 2a. Señorita |
| 1er. Negro | 2o. Negro |
| 1er. Vaquero | 2o. Vaquero |
| 3er. Vaquero | 4o. Vaquero |
| 5o. Vaquero | 6o. Vaquero |
| 7o. Vaquero | 8o. Vaquero |
| 9o. Vaquero | 10o. Vaquero |
| 1er. Toro | 2o. Toro |
| 3er. Toro | 4o. Toro |
| 5o. Toro | 6o. Toro |

Más uno o dos monos o micos que ejecutan el papel de gracejos del baile y cuya función, además de hacer gracias al público, también es la de coleccionar dinero para ayudarse a sufragar los gastos que ocasiona el alquiler de

los trajes y máscaras en la morería.

En la versión quiché acostumbraban hasta quince vaqueros por cada lado y sólo aparece un negro y dos toros nada más. En la versión bajaverapacense sólo aparece un toro, el resto es igual a la versión cakchiquel descrita arriba y los vaqueros suelen sonar una trompetilla en ciertos momentos de su danza.

Indumentaria

En las tres versiones conocidas se utilizan trajes y máscaras alquilados en las morerías de San Cristóbal Totonicapán. Las máscaras de los patrones deben ser siempre serias, adustas y barbadas. Las de los vaqueros deben aparentar juventud (son los mozos colonos). Las señoritas son las hijas de los patrones y sus máscaras son muy femeninas. Las máscaras de los negros tienen bigote y pueden estar pintadas de negro o de castaño oscuro. Las de los toros combinan diferentes colores.

Los patrones usan casaca o guerrera azul o verde y pantalón rojo, más espadín y sombrero napoleónico o bicornio con plumas de avestruz. El de los negros es igual sólo que todo en color negro. Los vaqueros usan sombrero tricornio, capa estrellada, pechera y pantalón con mangas abuchadas. Los toros suelen usar una gorra al estilo mesoriental, capa grande y cuadrada y pechera y pantalón abuchados. Todos usan sonaja.

Argumento

El mayordomo, dueño de una hacienda, toma en cuenta que se acerca la fiesta del Santo Patrono de su finca, por lo que, preparándose para ello, convoca a su caporal y entre ambos planifican una corrida de toros para celebrarla. Es el momento en que tanto él como el caporal, las señoritas, los negros y los vaqueros ofrecen dádivas (productos agrícolas) al Santo Patrón de la localidad.

A partir de este momento se ejecutan tres danzas importantes: los "encadenados" que consisten en cruzarse dos bailarines desde los patrones hasta el 9o. y 10o. vaqueros, la danza de los toros y la de los vaqueros.

Siempre bailando, efectivamente, los vaqueros luego, arrian los toros

para el ruedo y la danza de la corrida de comienzo, principiando por el mayordomo y luego el caporal. Después de ellos toreadan o, corren los toros, las señoritas, los negros y cada uno de los diez vaqueros en su orden del primero al décimo. En las versiones quiché y bajaverapacense el mayordomo muere en la corrida y es resucitado al final.

En la parte última de nuestra danza, dos negros y dos vaqueros introducen a la escena coreográfica a los toros que, mientras tanto habían estado fuera de ella y se ejecutan danzas finalizatorias. Con una salutación a viva voz de todos los danzantes, frente a la puerta de la iglesia, finaliza después de cuatro horas de baile continuo. En la versión quiché ha durado ocho horas y en la bajaverapacense, seis.



Vaqueros en la danza De Toritos, en 1984, en la aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala. Región Cakchiquel. Foto de Alfonso Arrivillaga Cortés.

El Baile de Gigantes

De origen Occidental aparece en Guatemala durante el siglo XVII⁶⁸ el *Baile de Gigantes* representado por dos parejas de gigantes blancos y negros, hombres y mujeres, musicalizado por marimba que interpreta música tradicional y contemporánea. Aunque en Chiquimula, en el área Chortí, Los gigantes constituyeron una danza mitológicamente fundamentada en los personajes poderosos que aparecen en el Popol Vuh, es danza ya extinguida en la primera mitad del presente siglo. En el área central del país, mestiza y cachiquel, la tradición de *Los Gigantes* proviene de España y consiste esencialmente en darle vida danzaria a enormes armatostes de madera con figuras humanas de personas blancas y africanas, lo cual constata su origen mitológico europeo. En Guatemala existen *Gigantes* en Chimaltenango, en Sacatepéquez y en Guatemala, sobre todo en los municipios: Chimaltenango, San Andrés Itzapa, San Juan Comalapa, en los municipios indígenas del departamento de Sacatepéquez y Guatemala en los que el mito europeo persistió y en los municipios mestizos del departamento de Sacatepéquez en donde el mito es sobre todo cristiano.

Además de las danzas de *La Conquista* y *De Toritos* como elementos culturales genuinamente coloniales, los estratos sociales hegemónicos practicaban danzas europeas que posteriormente los grupos subalternos asimilaron por imitación y transmitieron a sus congéneres de clase, mestizos, negros e indígenas desembocando en un nuevo producto bailable que se denominó generalmente como son.⁶⁹ Aquellos bailes fueron el *fandango* (siglos XIV y XV), la *zarabanda* (siglo XV), la *contradanza* (siglo XVI), la *cuadrilla* (siglo XVI) y ya en siglo XIX el *minué*, la *mazurka*, el *shotís*, la *polka* y el *vals*.

Danza de Las Flores

La danza tradicional producida en estos procesos de aculturación es la llamada de *Las Flores* o de *Cintas* que se practica actualmente al Nor Occidente del departamento de Guatemala y en Baja Verapaz. Se trata de una danza de tono romántico y cuyo traslado a Mesoamérica ocurrió du-

rante el siglo XVI⁷⁰ y es practicado por los mestizos de las áreas mencionadas.

“Básicamente, consiste en las evoluciones de un grupo de danzantes alrededor del tronco de un árbol del cual cuelgan cintas o listones de muchos y vivos colores. Los danzantes trenzan estos listones en el árbol para luego destrenzarlos bailando.”

Este baile posee texto propio que consiste en coplas que los danzantes expresan manifestando amor por la primavera lo cual, lo convierte en una danza propiciatoria de las buenas siembra y cosecha y su música consiste en sones tradicionales interpretados por una marimba sencilla de tres ejecutantes. Además es practicado por hombres y mujeres que llevan cada uno el nombre de una flor que al disponerse por parejas, en la aldea Montufar del municipio de San Juan Sacatepéquez y en el municipio de Villanueva, ambos del departamento de Guatemala, se colocan así:

Hombres	Mujeres
Jardinero	Primavera
clavel	rosa
jazmín	azucena
lirio	margarita
atributo	delicia
retámara	dalia

En el departamento de Baja Verapaz el reparto es el siguiente:

Hombres	Mujeres
Jardinero	Primavera
geranio	amapola
clavel	rosa
jazmín	azucena
lirio	margarita
retámara	dalia
mico	mica

Por otro lado en el Altiplano Occidental de Guatemala aparecen danzas pastoriles en el contexto de la crianza de ganado ovejuno como las de *Fieros*, *Los Pascarines* y *Los Xecalcojes* en Totonicapán y la de *Los Ixcampores* en Todos Santos Cuchumatán, Huehuetenango. Estas danzas tiene un gran parecido o están

emparentadas con la danza *La Culebra*, ya que los bailadores se visten de ropas raídas y pieles de ovejas, cabras y chivos que los protegen de los golpes de asial que se lanzan unos a otros. En ese mismo sentido los contenidos de las historias de estas danzas refieren adulterios y acosos sexuales a un personaje vestido de mujer en el marco de manifestaciones fetichistas de índole sexual, aunque al final, se reconcilian y bailan juntos. La música es de marimba sencilla y los textos son más breves que en otras danzas. Los Xecalcojes bailan al compás de un sólo tamborcito emitiendo sonidos y gritos naturales que evocan el modo de pastorear ovejas.

DANZAS DE ORIGEN AFROCARIBEÑO⁷¹

Hacia 1797, en tierras centroamericanas aparecieron migraciones de un grupo étnico afrocaribeño denominado actualmente *Garífuna* que pobló desde ese tiempo el litoral hondureño. Este grupo sociocultural practica danzas llamadas *Jungü-jugü*, la *Chumba*, el *Sambai*, la *Punta* y el *Yancunú* para las fiestas patronales de San Isidro (mes de mayo), la de San Miguel Arcángel (mes de septiembre), en el año nuevo y el 6 de enero.

Estas danzas son de carácter ritual, mítico e histórico ya que aparte de evocar seres mitológicos afrocaribeños rememoran momentos históricos de su arribo a esas tierras y de sus batallas ganadas a los piratas y colonizadores ingleses. En ellas predomina el canto rítmico al compás de instrumentos musicales de percusión como tambores, conchas y maracas y de viento como caracoles y otros más contemporáneos.

DANZAS DE ORIGEN REPUBLICANO

Se refieren estas danzas a todas aquellas que fueron surgiendo durante el período independiente de Guatemala, a partir de 1821, sobre todo desde el tiempo de la Fundación de la República (1847) y que devinieron de las danzas anteriormente mencionadas así como de las relaciones interculturales coloniales y republicanas. Como ya hemos referido aparecen en todo el territorio guatemalteco con el nombre genérico de *bailes* y entre otras tenemos *Los animalitos*, *Los*

negritos, Los Güegüechos, El marinero, La cofradía, El costeño grande, Los viejitos, Las guacamayas, Los micos, Los mexicanos y en el departamento de Petén bailes a ritmo de zapateado como *La chatona* y *El caballito*.

Danza de los Mexicanos

Debido a la amplia aceptación que esta danza ha tenido en el Altiplano guatemalteco, pues se practica en Sololá, Totonicapán, El Quiché, Salamá, Chimaltenango, San Marcos y Huehuetenango, se hace necesario consignar no sólo su mención sino más detalles coreográficos y coreológicos que nos auxiliaren en su análisis y comprensión.

De acuerdo con Celso A. Lara, esta es una danza introducida al país en los inicios del siglo XIX que se practicaba en Chiapas, México, en honor a la virgen de Guadalupe, extendiéndose principalmente por los pueblos de la Costa Sur, Suchitepéquez, Retalhuleu, Quetzaltenango y San Marcos. La danza se amplía al practicarse también en honor a la Virgen de Concepción cuando comienza la segunda mitad de ese siglo.

Después de la Revolución Mexicana, en 1910, se añaden a la danza características nuevas como la presencia de mujeres, denominadas "Margaritas", trajes de mariachis con sombrero de ala ancha y pistola al cinto y las cananas de tiros cruzadas al pecho. Las mujeres con trenzas, rebozo de colores, vestido largo a lo mengala y también con sombrero de ala ancha según observamos en Totonicapán en junio de 1988. Todos los personajes usan lentes oscuros.

Se trata de una danza de divertimento con tema ganadero ya que entre los personajes participa un toro que es corrido por los patrones. No tiene muchos parlamentos más que algunas saluciones de ofrecimiento y sus instrumentos musicales son:

La marimba (diatónica)
1 clarinete
2 saxofones

Según pudimos constatar en el campo, estos instrumentos de viento fueron introducidos a las danzas de vaqueros, de mexicanos y de toritos a finales de la década de los años 50 del

presente siglo.

El 29 de septiembre de 1987 pudimos presenciar esta danza en el departamento de Totonicapán. Los bailadores provenían de la aldea Vásquez del interior del departamento y su colocación —en cuadrilla— como en la mayoría de las danzas del país es la siguiente:

		1	2	3	4
		Marimba			
Patrón	Mujer	1 = saxofón			
mozo	mozo	2 = saxofón			
mozo	mozo	3 = clarinete			
mozo	mozo	4 = marimba			
niño	torito	niño			

A excepción del personaje mujer, todos usan morral y chinchines de morro. Los trajes se alquilan en las diferentes morerías del Altiplano dependiendo de la cercanía en que estén y de las posibilidades económicas favorables. Por ejemplo: En el día citado, en Totonicapán, los trajes provenían de las morerías de los Hnos. Tistoj en San Cristóbal Totonicapán a razón de Q11.00 diarios.

Es de las danzas generalmente muy aceptadas en el Altiplano quizá porque no hay que aprender largos recitados como en las otras y es menos esotérica también.

Sus máscaras son de color castaño y usan la nariz más larga que de costumbre. El único que usa asial es el patrón.

Conclusiones

Para finalizar se ofrece un cuadro clasificatorio como producto del análisis coreológico que la investigación de campo ha generado —incipientemente— ya que, la riqueza de las danzas tradicionales guatemaltecas es tal que no es posible conocerlas y abarcarlas fácilmente y en poco tiempo por un sólo investigador por lo que se hace necesaria mucha práctica de campo al respecto.

En este sentido, el autor ha participado activamente en la danza *De toritos*,⁷² de moros y cristianos "El Español" y también ha viajado por el interior de Guatemala para observar las danzas en sus contextos, entrevistar a representantes y bailadores así como hacer grabaciones magnetofónicas de sus relatos, observaciones

etnográficas y de la música. Todo ello puede consultarse en los archivos del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Las danzas están clasificadas por el tema que tratan en sus textos literarios y en su contexto socioeconómico y geográfico dentro del amplio marco de las macro y micro etnias guatemaltecas.

También puede afirmarse que las manifestaciones danzarias en Guatemala han adquirido dos características generales relacionadas con aspectos espirituales y sociales:

- 1 La danza tradicional cuyos elementos impulsores y básicos son las costumbres mítico y mágico religiosas.
- 2 El baile y música profanos dedicado a la diversión en cualquier tipo de festejos. Ejemplos de esto son el 6 x 8, el vals, el Fox Trott y la Guarimba.

Una observación más es pertinente: En Guatemala, las danzas persisten a pesar del ataque sistemático de que son objeto por parte de las sectas religiosas protestantes, de las parroquias (hermandades religiosas católicas) y de la creciente crisis económica del desarrollo del capitalismo en el agro guatemalteco que conlleva una dependencia económica sostenida.⁷³ De ahí pues, que, el problema de la persistencia de las danzas tradicionales es de perentoria solución.

¿Es inminente su extinción?
No lo sabemos aun.

Danzas	Tema Míticas	Guerreras	Cazadoras	Pastoriles	Agrarias	Ganaderas	Diversión	Fuerzas opuestas (Bien - Mal)
M A C R O Y	El Palo Volador	El Rabinal Achí	El Venado	Los Fieros	La Paach	De Los Toritos	Las Flores	Los Diablos
	El Rabinal Achí	Moros y Cristianos	Los Animalitos	Los Pascarines	La Culebra	El Costeño	El tope de Mayo	Los 24 Diablos
	La Culebra	El Yancunú	Los Micos	Los Xecalcojes	La Punta	De Mexicanos	La Punta	Los 7 Vicios y Las 7 virtudes
M I C R O	El Venado	La Conquista		Los Ixcampores	La Chumba	De Vaqueros	El Jungu-jugu	San Jorge o la Sierpe
	Los Micos	El de Napoléon				Los Partideños	Los Gracejos	Los Mazates
E T N I A S	El Jungüjugü junguledu						El Chico Mudo	
							El Sambai	
							El Pororó	

Tema Bailes	Sagrado	De Diversión
M A C R O Y	Bailes rituales de cofradía	De Gigantes
		La Chatona
M I C R O		El Caballito
E T N I A S		Convites

NOTAS

1. Mercedes Olivera. *Danzas y Fiestas de Chiapas*. Catálogo Nacional de Danzas, Vol. 1. Fondo Nacional para el desarrollo de la danza popular mexicana, (México: FONADAN. 1974). Pág. 13.
2. Dora Pérez de Zárate. *Anotaciones sobre Folklore*. Texto mimeografiado. (Panamá: Universidad Santa María La Antigua, 1981). Pág. 82.
3. Paquita Pescador de Umpierre. *Manual de Bailes Folklóricos*. 1a. reimpresión. (San Juan, Puerto Rico, Edit. Universitaria, 1976). pp. 15 y 19.
4. Curt Sachs. *Historia Universal de la Danza*. (Buenos Aires: Editorial Centurión, 1944); Pág. 13.
5. Luis F. Ramón y Rivera. *La Música a través del criterio Antropológico*. (Lima, Perú: Revista Folklore Americano, Año V. No. 5., 1957). Pág. 71.
6. Diccionario Enciclopédico U.T.E.H.A. Tomo III (México, 1951). pp. 1131-1133.
7. Elisabeth Den Otter. *Music and Dance of Indians and Mestizos in an Andean Valley of Peru*. (Separata) Eburon Delft 1985. Netherland (WOTRO). Pág. 317.
8. Véanse las revistas *Tradiciones de Guatemala* Nos. 21-22; pp. 81-94. No. 27; pp. 65-81. No. 29; pp. 41-54, en las que se publican artículos del autor referentes a este tema.
9. J. Eric Thompson. *Grandeza y Decadencia de los Mayas*. (México: Fondo de Cultura Económica. 2a. Ed., 1964). pp. 305-307.
10. *Ibid*, pág. 307.
11. La investigación completa se encuentra en prensas. Originalmente denominada "El baile de toritos cakchiquel. Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala" se titula ahora: "Detrás de la máscara" título con el que se dará a luz próximamente.
12. Al respecto véanse: *Danzas de Guatemala*. Dirección General de Cultura y Bellas Artes. También Guzmán Anleu, Mario Alfonso. *Revista Folklore de Guatemala*, No. 1, 1965. La revista *Guatemala Indígena*, Vols. I-1955; II-1962; III-1963; IV-1970; V-1970; VIII-1973; XII-1977. La revista *Tradiciones de Guatemala* del Centro de Estudios Folklóricos, Nos. 1, 5, 7, 8, 11-12, 15, 17-18. Por otro lado se han producido los estudios de Lise Limardo de Vega, del Lic. David Vela, del ensayista Ricardo Toledo Palomo, del antropólogo Italo Morales Hidalgo, de Lilly de Jongh Osborne (†), Héctor Abraham Pinto (†) y Marcial Armas Lara (†), para mencionar los más connotados acercamientos a las danzas tradicionales de Guatemala.
13. Gladis Alcán. "La coreología y su contexto cultural" en *Revista INIDEF*. 1981/1982 (5): pp. 124-125 y Amparo Sevilla, *et. al.* *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala* (2a. ed.). (México: Premio Editores, 1985), pp.8 y 9.
14. *Ibid*. pp. 214-221.
15. Carlos René García Escobar. *Talleres, trajes y danzas tradicionales de Guatemala*. (Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1987), y del mismo autor, "Las morerías de Totonicapán" en *Tradiciones de Guatemala*, (Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1984), (21-22), pp.81-94.
16. Amparo Sevilla, *Op. Cit.*, p.9 y César Delgado Martínez, "La danza mexicana" en *Jalisco* No. 11, (México: Texto fotocopiado, 1980), pp. 83-85.
17. César Delgado Martínez, *Loc. Cit.*, pp. 95-96.
18. Carlos René García Escobar, *Op. Cit.*, p. 34.
19. César Delgado Martínez. *Loc. Cit.* p. 34. Léster Homero Godínez. *Panorámica de la Música Autóctona de Guatemala*, (Guatemala: Guatemala, revista Cultural del Ejército, No. 7, 1986), pp. 77-82 y J. Humberto R. Castellanos. *El "Son" en Guatemala, danza y melodía* (El Salvador, C.A.: Estudios Centroamericanos ECA. Ed. Extraord. 1949). pp. 35-36. El son como forma musical y danzaría existe en otras latitudes americanas nombrándose por sus características regionales como "son mexicano", "son cubano", "son venezolano", etc.
20. *El Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Versión de Adrián Recinos. (Guatemala: Editorial Universitaria Centroamericana, EDUCA ed., 1979). pp. 170.
21. *Rabinal Achí (el varón de Rabinal)*. Ballet-drama de los indios quichés de Guatemala. Traducción de Luis Cardoza y Aragón. 2a. edición. (México: Porrúa, 1975), 89 pp. Abundante bibliografía clasificada sobre estos temas puede hallarse en : Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios, *Historia de la Literatura Guatemalteca*, tomo 1. (Guatemala: Edit. Universitaria, 1981). pp. 436-439. Véase también Narciso Teletor *Monografía de Rabinal, Baja Verapaz*. (Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación).
22. Tovilla, Martín Alfonso. *Relación histórica descriptiva de las provincias de la Verapaz y de la del Manché*. Paleografía de France V. Scholes y Eleanor B. Adams. Vol. 35. (Guatemala: Editorial Universitaria, 1960). Pág. 154.
23. Silvia Alvarez Aguilar. *Un nuevo enfoque del Rabinal Achí. Estudio etnográfico y etnológico, 1a. parte*. Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala. (Guatemala: Editorial universitaria, 1987). pp. 65-72.
24. *El Memorial de Sololá, Anales de los Cakchiqueles*. Versión de Adrián Recinos. (Guatemala: Edición IDAEH-Piedra Santa, 1980). pp. 39-164.
25. *El Memorial de Sololá. Op. cit.* p.61.
26. Fray Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de Nueva España*. 6a. Ed. (México: Porrúa, 1985). p. 471.
27. Fray Diego de Landa. *Relación de las cosas de Yucatán*, 13a. ed. (México: Porrúa, 1986). p. 66.
28. Fray Diego de Landa. *Op. cit.* pp. 69-70.
29. Fray Diego de Landa. *Op. cit.* p. 39.
30. Fray Diego de Landa. *Ibid*. p. 39.
31. Fray Diego de Landa. *Ibid*. pp. 57 y 58.
32. Cfr. Rafael Girard. *Origen y desarrollo de las Civilizaciones Antiguas de América*, (México, Editores Mexicanos Unidos, S.A., 1977, pág. 354), René García Mejía, *Ratces del teatro Guatemalteco*. (Guatemala: Tipografía Nacional, 1972). pp. 32-37. David Vela. *Literatura Guatemalteca*. (Guatemala: Tipografía Nacional, 1943). pp. 70-72. Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios. *Op. cit.* Supra. pp. 44-46 y Marcial Armas Lara. *El Palo Volador en el Vocero del Folklore Guatemalteco* No. 37, (Guatemala: 1971), pp. 4-6 y 14. Para más información sobre esta danza pueden consultarse los autores siguientes: Fray Bernardino de Sahagún, *Op. cit.* Supra. p. 660. Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán. *Recordación Florida*. (Guatemala: Tipografía Nacional, 1932). pp. 363-366. Rafael Landívar. *Canto a Guatemala. Rusticatio Mexicana: Selección y Comentarios*. Traducción de Octaviano Valdéz. (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1987). pp. 200-202. Ruth Bunzel. *Chichicastenango*. (Guatemala: S.I.S.G., 1981), p. 492. Franz Termer. *Etnología y Etnografía de Guatemala*. (Guatemala: S.I.S.G., 1957), pp. 219-229. René Acuña. *Farsas y Representaciones Escénicas de los Mayas Antiguos*. (México: U.N.A.M. Centro de Estudios Mayas. Cuaderno No. 15, 1978), pp. 48-49. Enrique Anleu Díaz. *Historia de la Música en Guatemala*. CEFOL, col. Centroamérica, Vol. III. 2a. ed. (Guatemala: Tipografía Nacional, 1986), p. 42. Fausto A. Uribe. *El Palo Volador*. (Guatemala: Semanario El Sol, año I, Vol. 7, 1970). sin No. de página. Samuel Martí. *Canto, Danza y Música Precortesianas*. (México: Fondo

- de Cultura Económica, 1961), pp. 287-301 y Dorothy Reynolds. *Danzas Guatemaltecas* (Washington O.E.A., Revista Américas, Vol. 8, No. 2, Febrero de 1956), p. 34. Y también Paul Gendrop. *Arte Prehispánico en Mesoamérica*, 2a. ed. México: Editorial Trillas, 1976), pp. 19, quien al respecto dice: "Los vestigios arqueológicos de los posibles antecedentes de la danza del Volador se han hallado en la cerámica prehispánica mexicana que proviene, por ejemplo, del área Veracruzana de Tojín y del occidente de México esencialmente. (Tlatilco)".
33. Gabriel Weisz. *El juego viviente*. (México: Siglo XXI editores, 1986), pp. 70 y 72-109.
 34. El Popol-Vuh. *Loc. cit.* pp. 39-48.
 35. Gabriel Weisz. *Loc. cit.* pp. 72-109.
 36. Sahagún. *Op. cit.* Supra. (Véase cita 26).
 37. Francisco Javier Clavijero. *Historia Antigua de México*. Col. Escritores Mexicanos, No. 8 (México: Porrúa, 1958).
 38. Fray Toribio de Motolinia Benavente. *Historia de los Indios de la Nueva España*. Col. Sepan Cuántos, No. 129, (México: Porrúa, 1973).
 39. Juan de Torquemada. *Monarquía Indiana*. (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1976).
 40. Fuentes y Guzmán. *Loc. cit.* Supra. pp. 363-366. (Véase cita 32).
 41. Rafael Landívar. *Loc. cit.* Supra. pp. 200-202. (Véase cita 32).
 - 42, 43 y 44. Cfr. Ismael Ponciano G., Dary F., Juan Mario y Aguilar C. José María. *Las Coníferas de Guatemala* (Guatemala: Cuadernos de Investigación, D.I.G.I. No. 12-87, USAC, 1987), pp. 19, 21 y 25-26. Al respecto Sahagún dice: "6. Hay otros árboles que son de especie de pinos (y) son silvestres, largos y gruesos; tienen la madera liviana, es madera muy estimada, (y) usaban mucho de esta madera en el servicio de los "cues" y de los dioses." (Sahagún p. 660). Francisco Ximénez también se refiere al respecto: "PALO DE LA VIDA. Este palo, que por otro nombre llaman palo de china y en aquesta tierra cocolmecat, es una de las cosas en que la Divina Omnipotencia parece que más se esmeró en comunicarle virtudes, siendo tantas las que tiene, que como dice un Protomédico que la Mag(estad) de Filipo 2o. envió a aquestas partes a ver, y examinar las cosas medicinales que aquí se hallaban; si de alguna cosa se puede decir que levanta muertos de la sepultura es de aqueste admirable palo. Y yo hablo de el según lo que en mí y en otros he experimentado, que es cosa maravillosa ver sus singulares efectos. El es general para todo género de accidentes sea hidropesía, sea opilación del bazo, sea para tabardillo, dolor de costado, chica (sic), tercianas, y para cuantos géneros de accidentes hay. Y para llagas y heridas. La agua cocida en el tal palo hace correr el mensturo detenido, y fecunda a las mujeres estériles. No hay que tener recelo del porque dicen que es caliente, que en eso consiste su maravillosa virtud porque su calor es muy conforme al calor natural, y así ayuda a la naturaleza a que se sane, que es principio de buena medicina, y de filosofía. Y al paso que es tan útil, lo ha dado Dios en tanta abundancia en aquestas tierras, que podían cargar de el cuantos navios de España vienen, sin llevar de otra cosa y no lo agotaran en la vida. Críase en las montañas espesas, y es una raíz, que suele hacerse como el cuerpo de un hombre. Del nace uno o más bejucos, que se suben a los árboles, y sus hojas son como lanzas, y sus cogollos tiernos salen colorados, y después se ponen verdes y son buenos para comer en ensalada. Echa una frutilla como racimillos de uvas. Y todo el es medicinal, así sus hojas como su fruta, y tronco. Hay entre el uno blanquisco que da mal sabor al agua, y este es el macho. En montañas que son espesas, se cría mal, y echa poca raíz, y crece poco. También advierto que al que no lo necesita no lo continúe si quiere guardar castidad, porque es mucho el vigor que da a la naturaleza. A un hidrópico por muy sediento que esté, si lo toma en todo su conocimiento, de modo que el agua está muy colorada, a seis u ocho días que lo continúe, le mitigará la sed porque le corrige la destemplanza del bazo de que procede. Y lo mismo al terciario, o cuaternario."
 45. Entrevista a Pascual Pérez, morero de Joyabaj. Grabación magnetofónica. CEFOL, 1987.
 - 46 y 47. Idem Supra.
 48. Jolande Jacobi. *Complejo, arquetipo y símbolo*. Trad. Alfredo Guerra Miralles. (México; Fondo de Cultura Económica, 1983) pp. 134-144.
 49. Observación de campo en enero de 1988.
 50. *El libro de los libros de Chilam Balam*. 10a. Reimpresión. (México: Fondo de Cultura Económica, 1986). p. 148.
 51. Cfr. Termer, *Op. cit.* Supra. pp. 213-219 y René García Mejía *Op. cit.* Supra. pp. 37-39.
 52. Entrevista a Jorge Haroldo López García. Totonicapán (Grabación magnetofónica CEFOL, 1987).
 53. El Popol-Vuh. *Op. cit.* Supra. p. 120.
 54. Cfr. J. Eric Thompson. *Historia y religión de los mayas*. 7a. ed. en español. (México: Ed. Siglo XXI,). pp. 372-374.
 55. Pedro Cortés y Larraz. *Descripción Geográfico-Moral de la Diócesis de Guatemala*. (Guatemala: Tipografía Nacional Biblioteca Goathemala, 1958). tomo II. pp. 119-120.
 56. Datos tomados de J. Manuel Juárez Toledo. *La música en los rituales dedicados al matz*. boletín La Tradición Popular Nos. 22-23. CEFOL, (Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1979). 26 pp.
 57. Arturo Méndez Cifuentes. "El Baile de la Paach" en: *Folklore de Guatemala*, No. 3. (Guatemala: Dirección General de Bellas Artes, 1967). pp. 55-64.
 58. Vid. Supra. Cita 17.
 59. Héctor Abraham Pinto V. *Moros y Cristianos en Chiquimula de la Sierra*. Ed. de la Dirección Gral. de Bellas Artes (Guatemala: 1983), p. 31. Véase también del mismo autor: *Moros y Cristianos en Chiquimula de la Sierra* en Tradiciones de Guatemala, Nos. 11-12 del Centro de Estudios Folklóricos (Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1979).
 60. Lesbia Ortíz y Carlos García. "Etnografía del Baile de Moros y Cristianos El Español" en *NACXIT*, Vol. VI Escuela de Historia, USAC. (Guatemala: 1985). pp. 57-66. También: Italo Morales H. *La Persistencia de la Tradición Carolingia en Guatemala y Centroamérica*. (Un estudio del baile de Carlo Magno y los doce pares de Francia). IIN. (Guatemala: 1988). p. 11.
 61. Gustavo Correa. *Espritu del mal en Guatemala*. Ensayo de Samantica Cultural. Guatemala Indígena. Vol. VI Nos. 2-3, p. 95-101.
 62. Juan-Pedro Viquiera. "La ilustración y las fiestas religiosas populares en la ciudad de México (1730-1821) en *CUI-CUILCO* Año 4, (14-15). (México, 1984). pp. 7-14.
 63. Gustavo Correa. *Loc. cit.* Supra. p. 95.
 64. Celso A. Lara F. "Las fiestas populares del día de Concepción en Ciudad Vieja, Sacatepéquez". En *La Tradición Popular* No. 6, CEFOL-USAC. (Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1976).
 65. Matilde Montoya. *Estudio sobre el Baile de la Conquista*. Vol. 64 (Guatemala: Editorial Universitaria, 1970) y de la misma autora *La Conquista* Obra en un acto en versión con Manuel José Arce, mimeografiado. (Guatemala: Dirección General de Bellas Artes, 1963), también "El baile de la Conquista" prólogo de Francisco Morales Santos (Guatemala: Edit. Piedra Santa, 1981).
 66. Edgar Barillas. "Bueno... y, ¿existió Tecún Umán?" en *Boletín del IIHAA-USAC*, (Guatemala, 1988) (5) y Cfr. Fran-

cis polo Sifontes. *Historia de Guatemala* (Guatemala: Edit. Everest, 1988) p. 104.

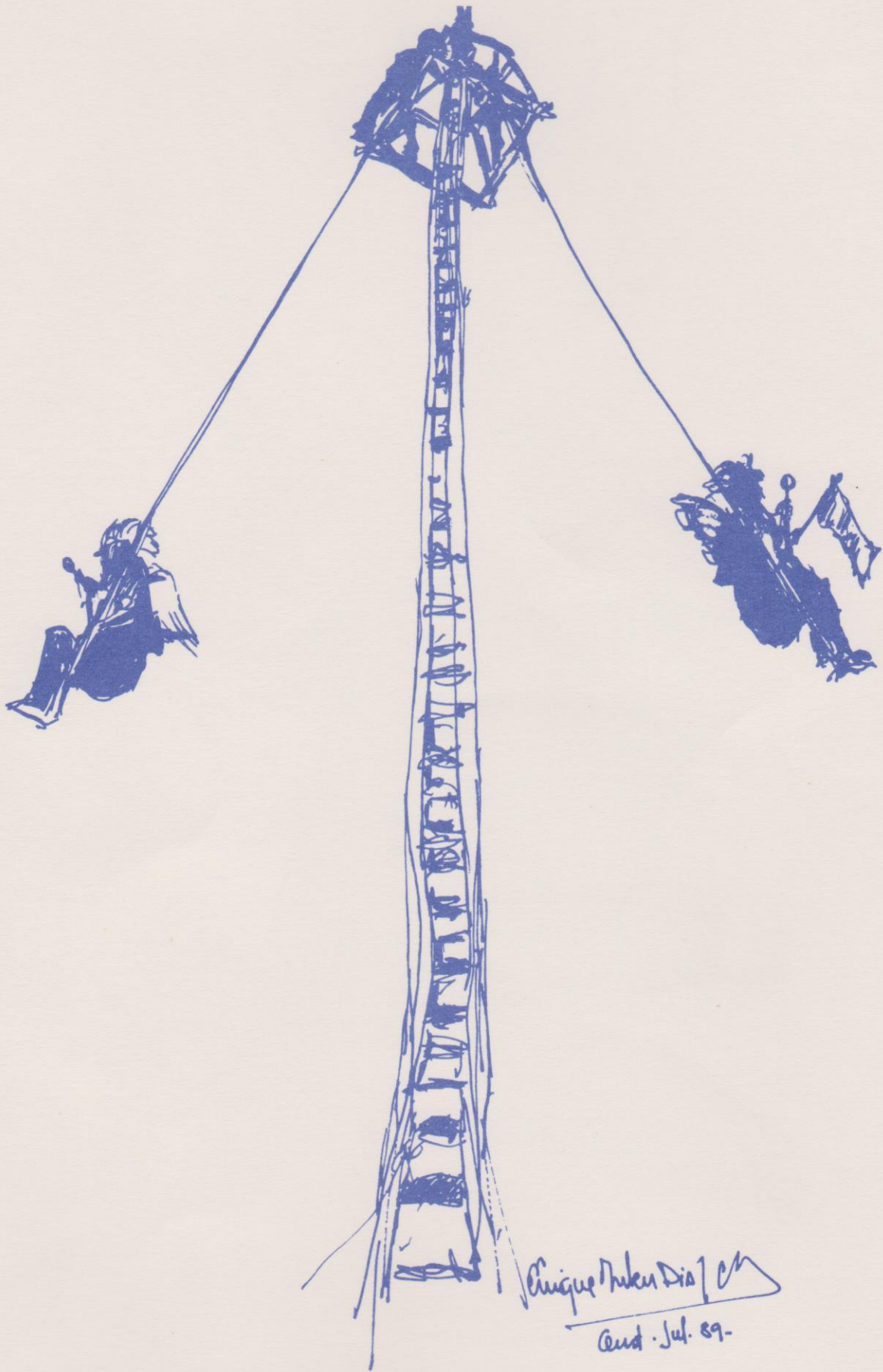
67. Matilde Montoya. *Loc. cit.* Supra. Y datos de archivo de trabajo de campo del autor en Joyabaj, Agosto de 1987 y 1988.
68. Véase cita No. 13.
69. Carlos René García Escobar. "El Baile de Gigantes en el área Central de Guatemala" en *Boletín La Tradición Popular* No. 60 CEFOL-USAC. (Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1987).
70. Véase cita No. 19 (Sobre la Contradanza y/o Cuadrilla consúltese: Amparo Sevilla et. al. *Loc. cit.* Supra pp. 174-179).
71. Ofelia C. Délcon Meléndez, et. al. "El Baile de las Flores" *Boletín de La Tradición Popular* Nos. 26-27, CEFOL USAC, (Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1980) pp. 3-50.
72. Alfonso Arrivillaga. "Apuntes sobre los toques de tambor entre los garífunas de Guatemala", en *Tradiciones de Guatemala* No. 29 CEFOL-USAC, (Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1988). pp. 76-81.
73. Carlos René García Escobar. "La danza como una experiencia antropológica" en *Tradiciones de Guatemala* No. 27, CEFOL-USAC, (Guatemala: Serviprensa centroamericana, 1987), pp. 65-81.
74. Rafael Cuevas Molina. *Actualidad y Vigencia de la Cultura Popular y de su estudio en Centroamérica*. Facsímil fotocopiado. Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA). (Heredia, Costa Rica, Universidad Nacional, 1987).



Momento previo a la presentación de la Danza La Conquista el 15 de Agosto de 1988 en Joyabaj, El Quiché. Región Quiché. Foto del autor.



Danza de Mexicanos, Totonicapán 1987.
Foto de Fernando Rodríguez.



Cinque Miles Dia / CH

Cont. Jul. 89.



La Tradición Popular

Centro de Estudios Folklóricos

No. 71/1989

Directora:

Ofelia Columba Déleon Meléndez

Investigadores adjuntos:

Celso A. Lara Figueroa

Elba Marina Villatoro

Musicólogo:

Enrique Anleu Díaz

Auxiliares de investigación:

Claudia Dary Fuentes

Alfonso Arrivillaga Cortés

Carlos René García Escobar

Area de fotografía:

Jorge Estuardo Molina

Correctora de originales y

asistente editorial:

Norma García Mainieri

Diseño y diagramación:

Manuel Corleto

Dibujos de portada e interiores:

Enrique Anleu Díaz

Montaje:

Ricardo Diéguez

Avenida La Reforma 0-09, zona 10

Teléfono: 319171. Guatemala, C.A.

