

ATLAS DANZARIO DE GUATEMALA *

Carlos René García Escobar

Los procesos formativos históricos

Todas las danzas y bailes tradicionales guatemaltecos poseen en sí mismos cierta acumulación de tiempo histórico que ha ido incorporándose a través del proceso social y cultural determinando en cada época elementos que hoy por hoy, los constituyen como expresiones populares de profunda y ancestral raigambre y herencia tradicionales.

Así tenemos que en este proceso reconocemos una fuente temática originaria que fue adquiriendo versiones y variantes nuevas en distintos lugares, épocas y etapas de la historia que confluyó en América; Europa por medio de Francia, Italia y España, África por medio de los esclavos africanos de distintas tribus de sus costas y América en sus distintos procesos civilizatorios de su historia antigua.

Hoy reconocemos en las danzas y bailes tradicionales de Guatemala que sus fuentes temáticas pasaron por las etapas oral y coreográfica originariamente, la escrita después tanto en España para ciertas danzas, como en América, en el proceso de colonización. Encontramos las etapas finales del proceso de desarrollo de estas danzas ahora, a fines del siglo XX, cuando es posible reconocer y determinar transformaciones que denominaremos variantes, así como nuevas versiones que son ahora fugas de aquella fuente temática originaria y también otras más en vías de extinción.

* Tomado de: Carlos René García Escobar. **Atlas Danzario de Guatemala**. Edit. Cultura y Cefol-Digi-Usac. Guatemala, 1996.

También es reconocible ahora, como producto de todo este proceso de simbiosis socioculturales una amplia gama de manifestaciones danzarias populares cristalizadas en danzas, bailes (de Zarabanda, de cofradía y de Gigantes), convites (las antiguas mojigangas medievales), los juegos-danza y los juegos callejeros.

De todas estas expresiones son las danzas tradicionales las que presentan el siguiente aspecto danzario coreográfico:

- a). Danzas elaboradas vigentes
- b). Versiones (fragmentos del original)
- c). Variantes
- d). En transformación
- e). Danzas nuevas
- f). Danzas extintas o en vías de extinción.*

Los juegos-danza, son aquellos juegos míticos combinados con coreografía, según el criterio de Gabriel Weisztales como El Palo Volador, El Palo de Cintas, El Venado de Totonicapán y La Culebra. En cambio hemos encontrado en algunas poblaciones ciertos juegos callejeros en los que personas disfrazadas juegan con las personas en son de sátira o burla a través de las calles de la población evitando ser reconocidas por el común del pueblo, pero que creemos son formas que han quedado de antiguos ritos danzarios hoy en desuso o extintos.

El siguiente cuadro ilustra el proceso formativo/histórico de las danzas tradicionales de Guatemala.

Procesos formativos de las danzas y bailes tradicionales de Guatemala

Proponemos una periodización de la historia guatemalteca que corresponde al particular proceso danzario que ocurrió en Mesoamérica tomando en cuenta los aportes que distintas civilizaciones (América, Europa y África) confluyeron en el territorio hoy nacional guatemalteco/centroamericano.

* Confrontar cuadros adelante.

Por otro lado también hemos hecho otro tipo de clasificación de las danzas y bailes atendiendo a sus influencias, clasificación que se hermana con los procesos formativos establecidos en el cuadro anterior y que se explica de la siguiente manera.

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 garinagu 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



Danza La Conquista. Joyabaj, El Quiché, 1999.
(Foto del Autor)

AÑOS	ÉPOCA	DANZAS - BAILES
... - 1524	Historia Antigua Mesoamericana	Danza del Venado, de la Culebra, del Palo Volador, El Rabinal Achí, La Paach. Extintas: Las mencionadas en el Popol Vuh.
	Época Prehispánica Peninsular	Los Pascarinés
1000 d.C. - 1821 d.C.	Época Hispánica Medieval	Tradicón oral de las leyendas de Carlo Magno, Los Doce Pares de Francia, El Mio Cid, y las Historias de Moros y Cristianos, Mojiangas (Convites).
1524 d.C. - 1821 d.C.	Época Hispánica Colonialista	Danzas: Moros y Cristianos, Las Flores, de Diablos, de Toritos, de Vaqueros, de la Conquista, de Venados. Bailes de Gigantes, Convites, La Chatona, El Caballito.
1524 d.C. - 1821 d.C.	Época Colonial Mesoamericana	Danzas de la Conquista, de Toritos, de Venados, Rabinal Achí, El Palo Volador, La Paach La Culebra, de Moros y Cristianos, de Negritos, Patzcá, La Sierpe. Bailes de Gigantes, el Caballito.
1821 d.C. - ...	Época Independiente	De Napoleón. Los Animalitos, Bailes de Salón.
1799 d.C. - ...	Época Afrocaribeña (Nor este del país)	Jungüjugü, Chumba, Yancunú, Punta, Sambaí, Pororó.
1847 d.C. - 1871 d.C.	Época Republicana	Costeño, Vaqueros, Pascarinés, Partideños, El Chico Mudo, Los Güegüechos (Patzcá). Bailes de Salón.
1871 d.C. - 1944 d.C.	Época Moderna (El modernismo)	Mexicanos, Costeño, Los Fieros Bailes: Valses, Sones, Foxtrott, 6x8, otros.
1944 d.C. - 2000 d.C.	Época Contemporánea	Están presentes todos.

DIFUSION DANZARIA SIGLOS XVI, XVII Y XVIII.

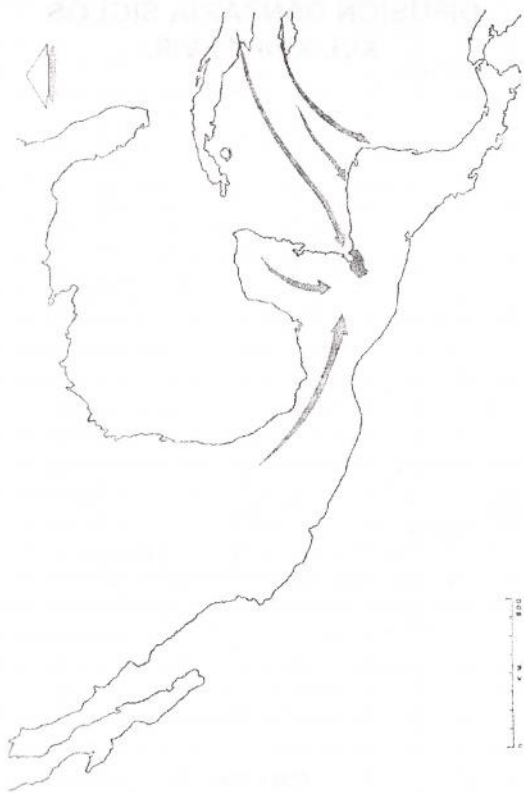


Dibujo: Alfredo Román Morales

Mapa No.1

En este mapa se señala que el proceso de difusión danzaria se inició con el asentamiento de la Capitanía General de Guatemala en la Ciudad de Santiago y su interrelación con el Virreinato de la Nueva España

DIFUSIÓN DANZARIA SIGLO XIX.



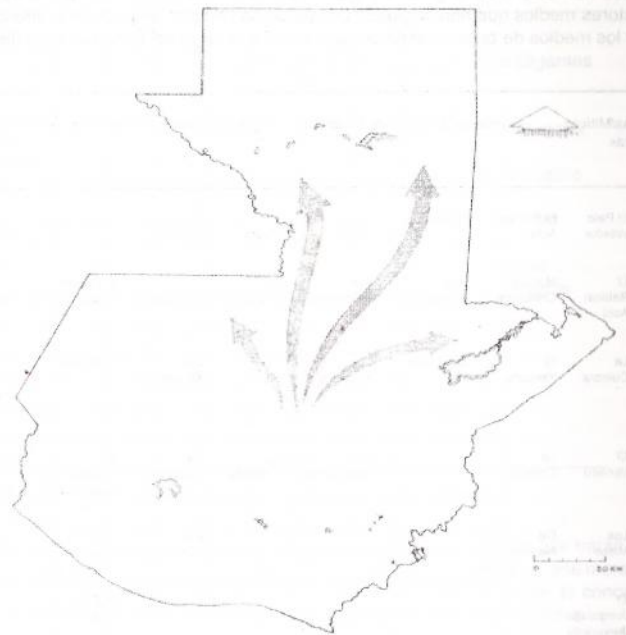
Dibujo: Alfredo Román Morales

Mapa No.2

Difusión danzaría Siglo XIX.

Se señalan las distintas influencias danzarias provenientes de el hoy Estado Mexicano y el Caribe.

DIFUSIÓN DANZARIA SIGLO XX



Dibujo: Alfredo Román Morales

Mapa No.3

Se señala la actual migración de campesinos guatemaltecos hacia Petén, Izabal, Belice y Yucatán, lugares en los que se reproducen manifestaciones danzarias surgidas en los departamentos guatemaltecos de Alta Verapaz y El Quiché.

- Tradiciones de Guatemala -

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

Temas/Míticas Danzas	Guerreras	Cazadoras	Pastoriles	Agrarias	Ganaderas	De diversión	De Fuerza Opuestas (Bien-Mal)
M A C R O	El Palo Volador	El Rabinal Achi	El Venado	Los Fieros	La Paach	De los Tortos	Las Flores
Y							Los Diablos
M I C R O	El Rabinal Achi	Morosy Cristianos	Los Animalitos	Los Pascarinés	La Culebra	El Costeño	El tope de mayo
Y							Los 24 Diablos
M I C R O	La Culebra	El Yancunú	Los Micos	Los Xecalcojes	La Punta	De Mexicanos	La Punta
Y							Los 7 Vicios y las 7 virtudes
E T N I A S	El Venado	La Conquista		Los Ixcampores	La Chumba	De Vaqueros	El Jungüjugu o Jungüledu
Y							San Jorge o La Sierpe
M I C R O	Los Micos	De Napoleón			Los Partideños	Los Gracejos	Los Mazates
Y							
E T N I A S	El Jungüjugu Jungüledu					El Chico Mudo	
Y						El Sambai	
M I C R O						El Pororó	

- Centro de Estudios Folklóricos -

Temas/ Danzas	Sagrado	De Diversión
M A C R O	Bailes rituales cofradía	De Gigantes
Y		La Chatona
M I C R O		El Caballito
Y		Convites
E T N I A S		Juegos Callejeros

la aparición de la radiodifusión guatemalteca .

También es posible clasificar las danzas guatemaltecas por el tema que tratan. Así se coligen guerreras, ganaderas, pastoriles y cazadoras. Mención aparte merecen los convites (desfiles, paradas y/o mojíngangas) y los bailes según el concepto esbozado arriba. A continuación, los siguientes cuadros ilustran lo dicho.

Situación de las danzas y bailes tradicionales de Guatemala al finalizar el siglo XX

Danzas/Bailes

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 cronología y coreografía propias. Es decir que, a través del tiempo y en forma tradicional, la cronología (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 anónimamente 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 coreografía (descripción del aspecto físico y material que compone la estructura danzaria total) de las danzas guatemaltecas adolece de gran variedad de trajes y mascarar confeccionados en talleres de sastrería específicos denominados "morerías". La indumentaria completa con las respectivas mascarar 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'jauxel", "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, mascarar, altares domésticos, flores, candelas, comidas y bebidas rituales, la casa de la cofradía de bailes 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 carecen en cambio de tales complejidades cronológicas. Aunque se aprenden por imitación y tradicionalmente, no necesitan 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 FoxTrott, el 6x8, 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. Esto se debe a que una de las danzas que el coloniaje español traslado de la lejana España a tierras americanas es la de moros y cristianos en sus muchas variantes medievalmente nutridas por el romancero español, imponiendo entonces cierta cronología sobre las danzas prehispánicas aun presentes con más pureza que en la actualidad. Siglos después 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 mascarar que reflejaban en sus diseños a los grupos sociales dominantes de su tiempo - españoles, criollos y negros-. Los trajes confeccionados en las morerías son replica de los vestuarios militares del ejército español de los siglos XVII y XVIII, por lo que se popularizó el término ampliamente. Como veremos más adelante, los "bailes de moros" solo 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).

Nuestra propuesta concreta 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.

Organización interna

Cualquier grupo que representa una danza tradicional se constituye con un personaje principal llamado "dueño del baile" quien decide o, está comprometido en representarla. Esta persona convoca a otra persona para que le ayude a dirigir la representación así como para que con su cooperación económica le auxilie en el sufragio de los gastos. Ya estando de acuerdo estas dos personas convocan a otra preferentemente amigos y viejos, "bailadores" quienes irán asumiendo su papel principal según su voluntad, disposición, monto de la colaboración económica, todo lo cual, finalmente conformara el Consejo de Principales que coordinara todas las acciones a tomar de ahí en adelante. Este grupo coordinador buscara entonces a los integrantes "bailadores" y con todos ellos formaran entonces el "grupo de bailes de moros" como se autollaman en algunas partes, que representara la danza elegida, se deciden las fechas de los ensayos, precios, y la danza empieza a ejecutarse no sin antes haber sido introducida a lo sacro mediante rituales de paso o de iniciación por un sacerdote-rezador, intermediario espiritual, que puede ser una persona ajena al grupo pero conocida, o bien alguno de los señores principales del Consejo coordinador. Todo lo dicho se practica tradicionalmente y en el consenso colectivo de los participantes.

Organización externa

El grupo así constituido establece relaciones con la morería elegida por todos para alquilar en ella el juego de traje y mascarar que utilizaran en la ejecución de su danza. (En tomo a las morerías véase el capítulo II). A su vez, los principales también se acercan a las autoridades principales de la comunidad para obtener de las alcaldías un permiso oficial para poder ejercer la practica tradicional de la danza en los escenarios públicos de la comunidad constituido por el patio de la "Casa de Cofradía del Baile", el atrio de la Iglesia Parroquial, las calles del pueblo y los patios de las casas de los amigos que solicitan su "ensayo" en su domicilio. Para cualquier comunicación con factores externos al grupo, son los "dueños", "representantes" o "autores" encargados de establecer tales relaciones y de tomar las decisiones que su buen juicio les dicta previa consulta general con el grupo.

Rituales y fiestas

La mayoría de las danzas tradicionales guatemaltecas están integradas bajo la dirección espiritual de un rezador popular encargado de ejecutar los ritos de paso inherentes a su practica religiosa tradicional. Estos rituales corresponden al

sincretismo adquirido desde las épocas coloniales y se ejecutan en el orden cronológico de la iniciación ritual de la danza (Bendición y Zahumerio de los trajes y mascarar, así como de la "Casa de Cofradía del Baile" tanto como los distintos pasos progresivos que fueron los ensayos), el ritual de iniciación para comenzar la fiesta (se hace con candelas y zahumerios, frente al altar de cofradía y el altar de la iglesia parroquial- cuando el párroco lo permite- y el ritual final, de transición de lo sacro a lo profano, que es un rito de paso de acción de gracias porque todo el tiempo de la fiesta y de la danza haya pasado sin novedad, prometiendo a su vez volver al año siguiente en una nueva ejecución danzaría para celebrar la fiesta patronal. En Guatemala la gran mayoría de fiestas patronales ocurren a partir de la Pascua de Resurrección hasta el Carnaval previo al miércoles de ceniza debido a que como pueblo católico, ha ceñido su vida espiritual al Canon Cristiano del "Sancta Sanctorum" de la Iglesia Católica, Ortodoxa, Romana y Universal. De ahí que las grandes fiestas ocurren más o menos entre mayo y enero de todos los años. Las imágenes santas más veneradas son las de El Señor de La Ascensión, Nuestra Señora de La Asunción, Nuestra Señora de La Inmaculada Concepción, Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora de Candelaria, la Natividad del Señor, los Santos Reyes, los Apóstoles, San Pedro, San Sebastián, San Pablo, San Juan El Bautista, San Judas Tadeo, Santiago, Los Arcángeles San Miguel y San Rafael y los Santos San Antonio, San Agustín, San José, la fiesta de Todos los Santos (1 de noviembre) y otros más (Véase cuadro de fiestas en el anexo).

Textos originales

Todavía existen muchas danzas que rigen su coreografía basada en textos literarios llamados "originales" que relatan una historia real que, durante el proceso histórico habían sido fijados en relaciones escritas, habiendo sido con anterioridad historias orales de acontecimientos históricos concretos o bien, leyendas y mitos en los que se fundamentan las cosmovisiones locales y particulares de las comunidades en la que estos textos son aprendidos de memoria y funcionan también como libretos populares para la representación de las danzas en las primeras décadas del siglo XX y otros, la mayoría, fechados a mediados del mismo.

Los autores de tales copias generalmente han muerto, aunque algunos aun viven como el señor Felix Charquín Pirir de Mixco, Guatemala, quien ha sido autor de un sin numero de originales. Estas copias son celosamente guardadas por sus dueños, las que aun existen, porque hemos sido testigos de que cuando estas personas se convierten a otras sectas religiosas, las han vendido a extranjeros, las han obsequiado a amigos y familiares y en el peor de los casos, las han quemado.

Tales copias están escritas en español, muchas veces incorrecto convirtiéndose así en un dialecto del idioma debido a los giros gramaticales resultantes ya que como la gran mayoría de los practicantes bailadores son analfabetas se ven precisados a aprenderlos de memoria, lo que da como resultado esta particularidad. En algunos casos es posible encontrar palabras antiguas hoy en desuso y solo en un caso hemos conocido originales en idioma quiché, como los que corresponden al etnodrama quiché achi, llamado "Rabinal Achi" proveniente de Rabinal, Baja Verapaz.

En otros casos, los originales se han perdido y por lo tanto las danzas se representan únicamente en sus movimientos dejando adivinar la historia que ha quedado oculta en tales representaciones danzarias. A su vez, las morerías de Totonicapán solían alquilar junto con los trajes y las mascararas originales de las danzas que se iban a representar. Muchos bailadores, convertidos en "autores", tomaron copia de estos originales alquilados y de esta forma es que los existe en otras regiones del país como Ciudad Vieja, Sacatepéquez, por ejemplo.

Cronología popular. Coreografías Consideraciones introductorias

La coreografía o composición de una danza tradicional popular permite ver a través de su organización estructural la influencia histórico-social y los significados humanos que contiene. Las danzas populares son afectadas en su conformación en el tiempo, el pueblo y las circunstancias que atraviesan en distintas épocas. El estudio de la configuración grupal y de movimiento corporal de la composición así como de aspectos de su estructura, permite llegar a descubrir huellas reveladoras de aspectos importantes de la o las culturas que la gestaron. Este rescate de la información subyacente que contienen traducida a significados de valores humanos y sociales es la tarea del trabajo cronológico.

Una expresión popular no puede quedar marginada de los accidentes temporales que afectan a su comunidad, por ello encontramos que las danzas guatemaltecas están cargadas de contenido histórico, político, social y cultural, ya que son una amalgama donde las historias y las culturas de dos continentes se fusionan; razón ésta por la cual dichas manifestaciones son una fuente importante y profusa de información digna de ser conocida, por los estudiosos interesados en el tema y por el ciudadano común que hasta ahora las ha tenido olvidadas.

Proceso formativo

Al respecto véase la propuesta de periodización histórica de las danzas tradicionales de Guatemala que hemos incluido arriba por la cual se puede notar que distintos procesos históricos (Ibéricos, Africanos, Mesorientales y Americanos) han confluído para conformar la historia contemporánea guatemalteca.

Fuente histórica y temática

Las distintas épocas históricas por las que ha pasado España, Mesoamérica y Guatemala en particular han dejado su sello de una u otra manera en la configuración de las danzas que aquí se practican. Estos lapsos de desarrollo e intercambio de ambas civilizaciones les proporcionaron características distintivas a lo largo de los años en: forma, temática, personajes, vestuario, lenguaje, instrumentos y finalmente mestizaje de creencias y cultura.

Las épocas históricas fueron importantes, sobre todo en la adjudicación de los temas de toda esta manifestación danzaria. Mucha de la temática y muchas de las danzas en sí vinieron ya con los españoles en el siglo XVI. Lo que existía previamente en este aspecto en el territorio fue erradicado -en lo posible- y oprimido lo que no se pudo suprimir. En su lugar fue impuesto lo nuevo.

Con el tiempo, los temas -anteriores a la venida de los españoles- que se mantenían oprimidos, resurgieron y se fusionaron con los que los habían invadido. así fue surgiendo una danza criolla: sin embargo, en su estructura externa ésta no evolucionó, quedó aprisionada en el molde de patrones peninsulares traídos con la colonización, es decir, sin importar que tema fuese, se siguió bailando desde entonces un patrón aprendido de dos columnas enfrentadas y con las mismas figuras y recorridos acostumbrados. Este fenómeno estructural continúa hasta la época contemporánea.

La temática que existe en las danzas de nuestro territorio es vasta y no es posible abarcarla en toda su extensión, bástenos hacer notar que en ella predominan:

Temas míticos y religiosos:

Mesoamericanos:

De animales sagrados, de la fertilidad de veneración a fuerzas poderosas de la naturaleza, fálicas, etc.

Peninsulares:

Pastoriles, morales, éticas, religiosas
Cristianos tales como: de vicios, de diablos
de santos, de la Biblia y paganos como los
de monstruos míticos (gigantes, enanos, sierpes, etc.).

Danzas

El Palo Volador, La Paach, La culebra, El Venado, Los Pascarines, Los Diablos,
Los Ixcampores, Los 7 Vicios, San Jorge, Los Gigantes, Los Fieros.

Temas guerreros

De la antigüedad europea y del nuevo mundo (Teatralizados en su mayor parte.)

Históricos:

De héroes indígenas y mesoamericanos
De héroes europeos y españoles
De guerras santas en otros continentes
De batallas entre moros y cristianos
De luchas con franceses y otras naciones
De episodios de la Conquista de Guatemala

Legendarios:

Relatos de personajes que la literatura inmortalizo como Carlomagno, Tamorlán, el
rey Fernando y otros reyes y princesas, San Pablo, el rey David, califas árabes y
africanos, etc.

Danzas

El Rabinal Achí, todos los de Moros y Cristianos, todos los de la Conquista.
La de Napoleón, los 12 Pares de Francia

Temas agrarios:

De la vida campestre de ambas culturas española y mesoamericana. Cambios de
estaciones, vendimia, otros. Ritos de cosecha del maíz, ritos para solicitar fertilidad
de la tierra,

La Culebra, El Palo Volador, El Tope de Mayo, La Punta, Las Flores, La Chumba.

Temas de la vida cotidiana de ambas sociedades

Espanoles, desde la Edad Media hasta el siglo XVI. Corridos de toros, juegos
sociales, teatro callejero, bailes de corte, cacerías, desfiles, carnavales, juegos
pirotécnicos, celebraciones religiosas católicas, equitación, ferias.

Mesoamérica Colonial, desde el siglo XVI al XIX. Corridos de toros, teatro callejero,
ferias, procesiones, mercados, corrales de ganado caballar, vacuno, taurino, trabajo
en haciendas, cosechas de café, superstición, artesanía, cofradías, etc.

Los Animalitos, El Venado. Todos los de Toritos, Convites, La Chatona, La
Sierpe, El Costeño, De Vaqueros, Los Gracejos, El Chico Mudo, Del Torito,
Pírotécnico, Gigantes.

Temas Criollos

De antes o después de la independencia. Bailes sociales, comercio, migraciones a
la costa, pequeños hacendados, caporales, vaqueros, intercambio con territorios
vecinos como Chiapas en México, gentes de color, zarabandas, bailes caribeños,
carnavales, convites, otros.

El Costeño, De Mexicanos, De Vaqueros, Los Partideños, Los Güegüechos, Los
Viejitos, Los Negritos, Junguledu, Yancunú, Pororó.

Temas interpolados

Mezcla de lo europeo en lo mesoamericano. Esto se encuentra en la mayoría de
danzas en mayor o menor grado. Es notorio en: las de cacería, de toritos, las de
moros y en el Palo Volador.

Las de cacería, De toritos, Las de Moros y Cristianos, El Palo Volador, La Sierpe.

Como se puede ver entre las épocas y la temática existe una interrelación que no puede evadirse si hemos de conocer la danza popular más a fondo en su configuración.

Familias danzarias

El estudio de la temática de las diferentes épocas históricas nos muestra que algunos temas generaron familias de danzas, las cuales se desarrollaron y difundieron por el territorio. Las familias tienen su danza matriz, o más de una, de donde se observa por conformación o trayectoria, que otras se derivaron. Estas familias se formaron a lo largo del tiempo por muchas circunstancias regionales y locales (ver mapas migratorios) y se encuentran dispersas por toda la república. Las más abundantes o sobresalientes serán las mencionadas aquí, pero el Atlas podrá consultarse al respecto en sus distintos mapas y cuadros (capítulo III). Guatemala tiene familias danzarias prolíferas de las danzas llamadas: De Venados, Toritos, Moros y Cristianos, La Conquista, Diablos y otras menos abundantes. Los temas ya sean literarios, históricos o de cualquier otra naturaleza que han dado lugar a la formación de estas familias de danzas también les proporcionaron ciertos rasgos distintivos en su coreografía y es por ello que se seleccionaron para esta sección. Las danzas que su estructura o tema sean únicas como El Palo Volador, La Paach, El Rabinal Achí, etc., y no pertenezcan a alguno de los ramales dominantes solo se mencionaran por ameritar investigaciones separadas; algunas de las cuales ya han sido llevadas a cabo por diferentes estudiosos y figuran en monografías accesibles al lector interesado (Véase Capítulo V).

Características de conformación de las familias más bailadas

Las familias que por su popularidad con los grupos danzarios son las más abundantes y más bailadas en el territorio comprenden:

1. **DANZAS DE VENADOS.** De las cuales existen 36 en actividad.
2. **DANZAS DE TORITOS.** Hay 78 grupos que las bailan.
3. **DANZAS DE MOROS Y CRISTIANOS.** 43 grupos con ellas activas.
4. **DANZAS DE LA CONQUISTA.** Con 34 grupos que la tienen vigente.

El número de grupos dado aquí es el de las danzas ya catalogadas hasta hoy por el Atlas aunque hay la posibilidad de que existan más aun no reportadas. Dentro de estas familias el nombre es genérico para facilidad de archivo, ya que dentro de ellas se encuentran variantes y adaptaciones de la original que inclusive tienen nombres completamente distintos a ella. Cada danza es bailada por un grupo en su comunidad, posee su texto propio, aunque sea copia de otra y cada versión tiene sus particularidades, por lo que todas son consideradas importantes.

Los danzas matrices de estas familias no figuran especificadas en este estudio como tales por haberse deducido únicamente de datos surgidos de la investigación general y se considera que ameritan investigación literaria y coreográfica específica individual, la cual aun no está realizada. Por ello, tomaremos como ejemplo características generales sobresalientes de cada grupo de danzas, pero se hace hincapié en que las múltiples versiones de cada familia tienen idiosincrasias que las diferencian entre sí.

Del esquema coreográfico general de las familias danzarias

Los esquemas coreográficos de la mayoría de danzas tradicionales guatemaltecas son estructuralmente similares entre sí. Existen excepciones pero pocas. Son reproducción de un patrón teatral antiguo y rígido prevaleciente en España antes y durante la Conquista. Este se instaló aquí vía los primeros escenificadores de teatro, posiblemente párrocos, al venir los españoles y principiar a establecerse. Por aislamiento cultural ese patrón quedó así por cientos de años, sin que nadie intentara reformarlo o cambiarlo. Aun se conserva ese estilo teatral primigenio en las danzas lo cual es un distintivo de las mismas. Las pocas excepciones son las danzas o juegos con residuo mesoamericano antiguo que en alguna forma, al adaptarse al patrón importado, mantuvieron algo de su estructura libre anterior.

De la estructura

Toda danza tradicional -u original posee una estructura que la caracteriza y le da cohesión. En el caso de la mayoría de las danzas étnicas mesoamericanas, es el texto escrito en que se basan lo que les da cohesión. Este es también el que dirige el orden de su desarrollo como lo hace un libreto teatral.

Del estilo de manifestarse

El estilo de las presentaciones es tradicional y depende de un esquema coreográfico mixto - de teatro y danza- heredado de varias fuentes de la sociedad del siglo XVI: la iglesia, la milicia y la corte.

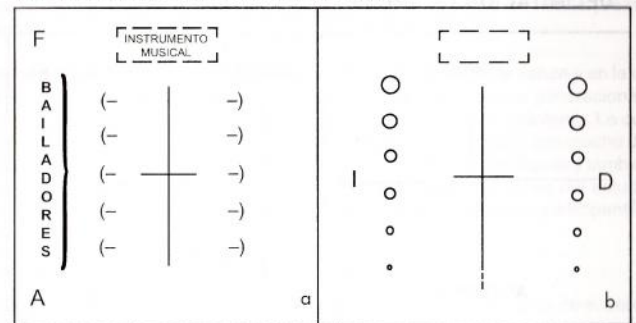
Sus características son:

1. El alineamiento de los bailarines, en 2 columnas simétricas enfrentadas. Ver figura No.1a. Estas se mantienen presentes desde el principio hasta el final de la representación y son básicas para ésta.
2. El orden jerárquico de los personajes según su importancia. Des esta distribución depende también el orden en que se expresan sus recitados y en el que se desplazan en la danza. Ver Gráfica p.
3. Un sistema de agrupación y desplazamiento simétrico por medio de recorridos y diseños establecidos, los cuales trazan en su camino dibujos serpenteados. Pueden notarse en todas las gráficas de grupo.



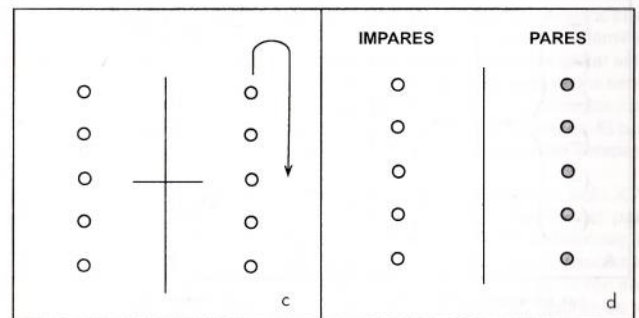
Danza de Cortez. Cubulco, Baja Verapaz, 1994
(Foto Conaculta, México)

PATRON TRADICIONAL DE FORMACION



Patrón tradicional de formación en la mayoría de danzas.

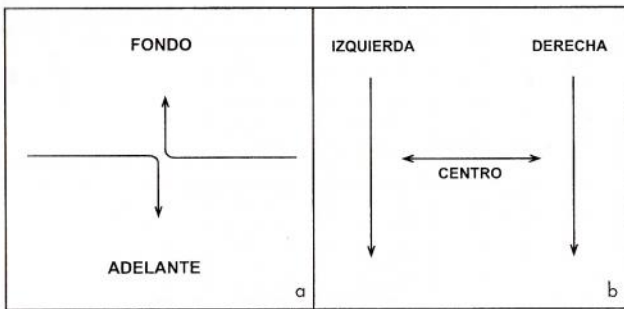
Sistema jerárquico de alineamiento de personajes en orden de importancia.



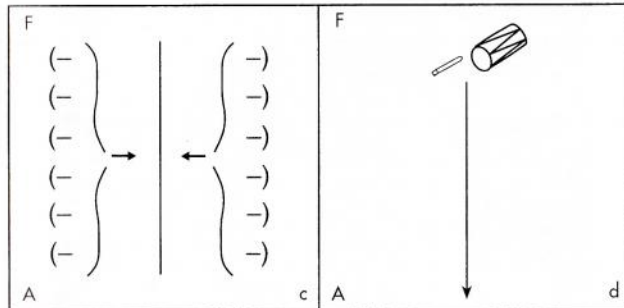
Patrón se mantiene fijo real ó tácitamente durante toda la danza.

La colocación tiene numeración alterna.

DELIMITACION DE AREAS.



ORIENTACION.



Los bailarores estarán siempre de cara a sus opuestos

Los instrumentos en el fondo excepto si no queda lugar.

La formación inicial de dos columnas transforma el espacio de la presentación en áreas simétricas, además, condiciona el movimiento grupal de la representación de muchas otras maneras y mantiene la estructura de la danza invariable (Véase delimitación de áreas p.)

Este legado reside en la memoria de los directores o dueños de la danza y en la de los músicos quienes han pasado estos conocimientos oralmente por generaciones, ya que los textos nunca han tenido las direcciones gráficas del movimiento. Lo que ahora al finalizar el siglo XX se logra en la investigación coreológica con mucho del movimiento por medio de las técnicas profesionales de escritura codificada y también por el uso de cámaras de video que está ampliando las posibilidades del estudio de estas expresiones dinámicas y por supuesto, por la observación participante.

Trajes, máscaras y utilería

Las danzas tradicionales suelen utilizar su particular juego de disfraces de acuerdo con su propia tradición. De aquí que es posible determinar dos tipos de grupos de danza. Aquellos que utilizan sus propios trajes, máscaras y utilería sin necesidad de alquilarlos en las morerías, y aquellos otros que necesitan visitar la morería para alquilar los trajes, máscaras y utilería que utiliza la danza que representan.

En el primer grupo los dueños de las danzas suelen tener en propiedad el juego de vestuario de la o las danzas que representan, aunque no siempre es así, porque en otros casos, antiguos bailarores ya fallecidos han heredado elementos de estos trajes a sus familiares o amigos y estos últimos los guardan como tesoro de la familia y anualmente o, cuando le son solicitados los alquilan a aquellos para completar así la parafernalia de la danza. De modo que es la comunidad la que guarda en los senos hogareños los elementos constituidos de la danza como lo son trajes completos o por partes, máscaras, espada, sonajas y chinchines, pañuelos y hasta originales. El caso más representativo conocido lo constituye la comunidad de Rabinal, Baja Verapaz.

En el segundo grupo, la tradición secular, probablemente desde el siglo X^{VII}, determina que los dueños o representantes visiten las morerías del país, generalmente la más cercana aunque las más visitadas han sido las de Totonicapán, Quetzaltenango y El Quiché, para escoger la calidad de los trajes, máscaras y utilería que van a utilizar según la danza a representar. El morero negocia con ellos en un regateo que puede dilatarse hasta 3 o 4 horas el valor del alquiler de los trajes que incluye las máscaras y la utilería del baile (espadas y plumas, por ejemplo).

Los trajes están compuestos generalmente de:

Sombreros, bicornios y tricornios
Coronas
Gorras
Máscaras
Cabelleras o pelucas
Capas
Casacas o guerreras llamadas "pecheras"
Sacos
Pantalones largos o abuchados
Faldas
Chinchines y sonajas
Espadas
Plumas

Antiguamente las visitas a la morería constituían un gran acontecimiento puesto que quedaban muy lejos y el transporte rápido y moderno como hoy, no existía. La costumbre consistía en salir en comitiva a pie o a caballo para hacer el negocio del alquiler y la selección de los trajes y las mascararas unos tres meses antes de la fiesta. Luego, una semana antes de la misma se repetía el viaje ahora con un patacho mular con el objeto de recoger el juego de trajes en redes y transportarlo de vuelta a la comunidad en donde eran recibidos con quema de bombas y cohetes, así como se procedía a bendecirlos en la casa del dueño en la que se habían efectuado los ensayos y en la cual se procedía a la velación de los mismos.

Actualmente se utiliza el transporte automotor y extraurbano por lo que aunque los ritos son iguales, los tiempos y vías de transporte han cambiado. Además hay más morerías que hoy quedan relativamente más cerca de las comunidades.

La última visita es la entrega de los trajes, mascararas y utilería en la que el morero ve que todo este en orden y que nada falte. De ser así cobrara por lo que hace falta o por lo que está deteriorado. Es necesario consignar que las transacciones son de palabra, aunque actualmente media un recibo sencillo en el que el morero hace constar la cantidad recibida en alquiler ya sea como anticipo o como pago total. Después de esto los de la comitiva se despiden y allí terminará el ritual danzario que recomenzarán al año siguiente.

Música, músicos e instrumentos musicales

Un elemento indispensable en las danzas tradicionales guatemaltecas lo constituye su estructura musical. Esta también se implanto junto con las coreografías y los originales por cuanto toda danza posee su particular texto original, coreografía, música y tiempo de ejecución.

Los ensambles musicales son específicos para las distintas ejecuciones danzarias. Los músicos conocen por herencia cuales son los esquemas sonoros musicales que les corresponde a las danzas pues los han aprendido de oído con los maestros que les enseñaron, y se les encuentra especializados en distintos tipos de danza. Por ejemplo:

Ensamble musical	Danzas/Bailes
Tun Tun y Trompetas Pito y tambor Marimba sencilla	de Venados Rabinal Achi de Moros y Cristianos La Conquista de Toritos, Venados del Palo Volador, Vaqueros, los Animalitos, Baile de Gigantes.
Marimba sencilla y saxos	de Toritos, Mexicanos, Carlo Magno y Napoleón
Violín autóctono (Rabel) y adufe Tamborcitos y pitos Concertina, guitarra y guitarrón	El Chico Mudo Los Negritos de los Animalitos Los 24 diablos (Ciudad Vieja)
Violín, guitarra y concertina	La Conquista (Palín)

Electroacústica

Convites
contemporáneos

En cuanto a la música propiamente, se ha generalizado el llamado "son" aunque, como sones, pueden reconocerse marchas medievales (moros y cristianos), motetes y otros tipos de melodías que los etnomusicólogos están analizando y que son de arraigo tradicional. En otras danzas se reconocen modalidades más modernas y hasta imitaciones contemporáneas de ritmos musicales de moda, aunque es evidente el esfuerzo por mantener aquellas melodías (sones) que aun se recuerdan como antiguos o "que tocaban los abuelos".



*Danza-drama Rabinal Achí o Danza del Tun.
Rabinal, Baja Verapaz, 1999.
(foto del Autor)*

Los sones de las danzas corresponden a cada personaje y sus movimientos coreográficos, (sones de contexto) como también a movimientos colectivos (sones iniciales y finales) o bien a hechos concretos variados en el texto original. A su vez existen sones de llamada a la danza y sones procesionales de la misma. Como decimos arriba, en Guatemala, la específica música de las danzas es indispensable de su contenido y función coreográfica, por lo que los estudios musicales danzarios solo pueden hacerse en el campo mismo observando los movimientos de la danza aunque después se recurra al auxilio del análisis de gabinete .

Escenarios

Los escenarios de las danzas son abiertos y toman lugar en las calles, en los atrios de las iglesias, en los patios de las cofradías y casas o en los parques y plazas, debido a que constituyen danzas populares para expresión y solaz de las comunidades pues esa ha sido su función tradicional desde tiempos ancestrales.

Morerías y mascareros, arcones de tradición danzaria

Un fenómeno único dentro de las tradiciones populares mesoamericanas, de raigambre ancestral y de origen colonial es el de las morerías guatemaltecas, las cuales únicamente existen en Guatemala, más una en San Antonio Abad, de la Capital San Salvador en la República de El Salvador.

La morería es un taller artesanal y mercantil de sastrería y tallado de madera, en el que se producen valores de uso de carácter folklórico que sirven como indumentaria específica de las danzas y bailes tradicionales guatemaltecos. Posee características marcadas del taller artesanal y de pequeña industria en cuanto a su organización interna y externa, sin estar al margen del arte popular en cuanto a su manifestación artística. Pero también es entonces un centro mercantil de alquiler de valores de uso de carácter folklórico. Como ya dijimos antes, en este taller se producen, alquilan y preservan:

- Sombreros bicornios y tricornios.
- Coronas y gorras
- Máscaras para distintos personajes y danzas
- Cabelleras o pelucas
- Capas de varios diseños para diferentes personajes y danzas
- Casacas o guerreras llamadas "pecheras" y sacos
- Pantalones abuchados cortos, y pantalones largos
- Faldas para malinches, princesas o señoritas
- Chinchines y sonajas
- Espadas
- Plumaria

Las morerías están dirigidas y administradas por sus dueños y son ellos los que orientan a sus trabajadores sobre lo que debe hacerse y ordenan los procesos de

confección, así como, quienes tratan con los dueños y representantes de las danzas que llegan a ellos desde diferentes y distantes lugares del interior de la república en demanda de trajes para bailes que representan. También son ellos los que viajan a las ciudades del país, Guatemala o Quetzaltenango, incluso a México, para adquirir los materiales de trabajo necesarios en sus talleres. Cada morería posee un número indeterminado entre 5 y 15 trabajadores, que utilizan instrumentos de trabajo propios de los sastres como máquinas de coser, hilos, dedales, agujas, etc. Los mascareros, cuando los hay, tienen sus propios instrumentos como: formones, gurbias, lijas, pinturas, limas, escofinas, etc. Generalmente todos sus empleados viven en la localidad por lo que no utilizan medios de transporte de mayor envergadura.

Los materiales que se utilizan son variados. Por ejemplo: madera de pino blanco, de cedro o de conacaste, pinturas y vidrio o semillas para las máscaras. Sayquí o fibra de magüey para las cabelleras, jícaras para los chinchines o bien se mandan a hacer sonajas de hojalata. Hojalata para las coronas. Añilinas de colores para teñir las plumas que son de aves de corral y de avestruz o ñandú. El material de las espadas es plomo o acero cuya antigüedad, en algunas, podría remontarse al siglo pasado. Para el resto de los trajes se usan diferentes telas, a saber, manta para forrar los sombreros de palma y las diferentes capas, así como las corazas o pecheras. Antes se usaba seda y corduroy importados, cotin o algodón fabricado en Totonicapán, pero con el tiempo y las exigencias de los usuarios, ahora se usan panas, terciopelos, polyéster, seda y a todo ello se le acompañan los adornos consistentes en lentejuelas, brich, trencilla, piquitos, sutache, espejos, cordones y borlas, así como flecos y distintos tipos de hilos y cascabeles.

Es difícil determinar el exacto inicio del proceso de trabajo de confección de una unidad de un juego de trajes para una danza debido a que ciertos diseños de trajes sirven para varias danzas ya que la morería siempre mantiene trajes en confección ya sea que sean viejos y se deshagan para rehacerlos o bien que se confeccionen por primera vez. Lo cierto es que la fabricación o reacondicionamiento de un juego de trajes solicitado para danza durará de 2 a 3 meses y desde el momento en que los usuarios conciertan un trato con el dueño de la morería para que se les prepare un juego de trajes con el debido tiempo anticipado, es cuando formalmente se inicia el proceso de trabajo, el cual principia por la confección del pantalón, luego la pechera, las capas, la cabellera, la máscara y el sombrero. Individualmente, un traje completo se confecciona en unos 15 días, pero un juego de 13, 20 o 24 trajes se realiza en un término de dos a tres meses dependiendo de las condiciones laborales de la morería.

Los antecedentes históricos de la morería son muy antiguos. Pueden hallarse ya en las descripciones de los cronistas coloniales, sin embargo estelas murales y cerámicas mayas hacen suponer el uso de máscaras, trajes, plumas y sonajas o chinchines en las épocas prehispánicas. Los nombres de los moreros más importantes empiezan a aparecer durante el siglo XIX y puede decirse que aunque se originaron alrededor de la ciudad de Santiago de Guatemala, muy pronto, probablemente en el siglo XVII se difundieron en el altiplano siendo los departamentos de Totonicapán, El Quiché y Quetzaltenango los que manifestaron mejor la práctica de esta costumbre artística popular.

Actualmente han aparecido nuevas morerías que surten de trajes y máscaras sus propias regiones tal como lo demuestra el mapa de distribución geográfica de las morerías que a continuación se presenta.

MORERÍAS



Dibujo: Alfredo Román Morales

Mapa No.4

Morerías

Alta Verapaz:	a.	San Cristóbal Verapaz
	b.	Senahú
	c.	San Pedro Carchá
	d.	Nuevo Chahal
Guatemala:	e.	San Juan Sacatepéquez
Huehuetenango:	f.	Jacaltenango
Quetzaltenango:	g.	Almolonga
Quiché:	h.	Santa Cruz del Quiché
	i.	Chichicastenango
	j.	Joyabaj
Sacatepéquez:	k.	Sumpango
	l.	San Antonio Aguas Calientes
	m.	Santa Lucía Milpas Altas
San Marcos:	n.	San Pedro Sacatepéquez
	ñ.	Ayutla
Sololá:	o.	Sololá
Totonicapán:	p.	Totonicapán
	q.	San Cristóbal Totonicapán

MASCAREROS



Dibujo: Alfredo Román Morales

Mapa No.5

Mascareros

Alta Verapaz:	a	Cobán
	b	Tactic
	c	Senahú
	d	San Pedro Carchá
Baja Verapaz:	e	Rabinal
Chiquimula:	f	Jocotán
	g	Camotán
	h	Quetzaltepeque
El Progreso:	i	San Agustín Acasaguastlán
Escuintla:	j	Palín
Huehuetenango:	k	Jacaltenango
Izabal:	l	Livingston
Petén:	m	Dolores
	n	San Luis
Quiché:	ñ	Chichicastenango
	o	Joyabaj
Sacatepéquez:	p	Antigua Guatemala
	q	Sumpango
	r	Ciudad Vieja
	s	San Miguel Dueñas
	t	San Antonio Aguas Calientes
San Marcos:	u	San Pedro Sacatepéquez
Sololá:	v	Sololá
	w	Nahualá
Suchitepéquez:	x	San Bernardino
Totonicapán:	y	Totonicapán
	z	San Cristóbal Totonicapán

CENTROS DANZARIOS



Mapa No.6

Aquí se muestran las diferentes regiones culturales guatemaltecas en donde se practican con mayor popularidad diferentes danzas tradicionales debido a su específica abundancia en grupos y representaciones danzarias así como la presencia de las morerías más importantes del país.

Centros Danzarios

A. Cobán	Alta Verapaz
B. Rabinal	Baja Verapaz
C. Cubulco	Baja Verapaz
D. Chimaltenango	Chimaltenango
E. Comalapa	Chimaltenango
F. Siquinalá	Escuintla
G. Palín	Escuintla
H. Mixco	Guatemala
I. Jacaltenango	Huehuetenango
J. Livingston	Izabal
K. Flores	Petén
L. San Andrés	Petén
M. San Benito	Petén
N. Chichicastenango	Quiché
Ñ. Joyabaj	Quiché
O. San Sebastián	Retalhuleu
P. Sacatepéquez	Antigua Guatemala
Q. Sololá R.	Sololá
R. Concepción	Sololá
S. San Andrés Semetabaj	Sololá
T. San Bernardino	Suchitepéquez
U. Cuyotenango	Suchitepéquez
V. San Miguel Tot.	Totonicapán

Etnografía de danzas

El Palo Volador

Ciertos autores consultados coinciden en ubicar la referencia originaria de este fenómeno lúdico-danzario en Las Antiguas Historias Del Quiché, El Popol Vuh, 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 Zipacna, el creador de las montañas, hijo de Vucub Caquix, hermano de Cabracán -movedor 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 volador, es en las crónicas coloniales como las de Sahagún, Clavigero, Motolinía, Torquemada, Fuentes y Guzmán y Raphael Landívar, 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 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 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 (1988). En Joyabaj es el señor Gaspar Pu Granillo (1988) quien además ejecuta la marimba durante el vuelo y la danza y en Chichicastenango es el señor Sebastián Chacón (1988). 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 ellos 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 vera 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 tenga 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 "san miguelitos" o "san miguelitos", 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 máscaras 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 o "Palo de los Voladores".

Se trata de un pino hembra -así llamado popularmente- pero que en Chichicastenango se trata de un *Pinus Pseudostrobus* -"Chaaaj" en quiché-, en Joyabaj de un *pinus quichensis* y en Quiché se llama *Ixoc Chaj*, en Cubulco de un *Pinus Juniperus Comitana* 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 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 declararse 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.

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 Zipacna 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, morero, a quien citamos:

"Dice la historia que había 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 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: "Cuentan una historia de que aquí en Joyabaj hubo un muchacho que hizo sus oraciones o "cuido" pero después se enamoró de una patoja. "Esta 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 vi 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 alejamiento 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 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 cronológico 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 el 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 particular 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. 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 cristiano 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. En la Mesoamérica precolombina se le conoció como Kukulkán, la

Serpiente Emplumada, 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.

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 y la información actualizada ha sido escasa 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.

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 mascararas 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 está muy emparentada con la de La Culebra como así mismo lo manifiesta Termer.

Por ejemplo, es común el uso de mascararas 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 refiera a La Culebra suelen escenificar escenas de fetichismo sexual y terminar la danza representando orgías. La danza puede durar de 4 a 8 horas 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 departamento de El Quiché; Santa Catarina Ixtahuacán, Sololá, por ejemplo.

Danzas Pastoriles

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 tienen un gran parecido o están emparentadas con la danza La Culebra, ya que los bailarines 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 solo tamborcito emitiendo sonidos y gritos que evocan el modo de pastorear ovejas.

El Rabinal Achí

Todo parece indicar que más que una danza, el Rabinal Achí es sobretodo 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 Brasseur 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 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 El Capitán don Martín Alfonso 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 rabinalera pues, además, su texto mismo, según lo conocemos, a ellos nos remite.

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 bailador 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 tácitamente por el resto de bailadores 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 bailadores que los representaron en el pasado y ahora fallecidos, hasta los difuntos de c/u de los bailadores actuales vivos y de vecinos de la comunidad. A todos ellos les ofrenda culto y les solicita sus bendiciones y protección para los elementos de la danza -parafernalia y ejecutantes-.

Luego están los bailadores 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 Rabinaleb .
- Cargador del escudo de los guerreros tigres de Rabinaleb .

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 como 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 trajes especiales.

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 adminículos: 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 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 solo 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 Cajup 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 bailadores difuntos que han representado estos personajes en el pasado y en tercer orden menciona a los difuntos familiares de c/u de los bailadores 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 parroquia 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 bailadores 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 bailadores 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, toda 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 sus movimientos danzarios, a modo de son, ciertas exigencias del texto. La danza inicial se ejecuta por los siete bailadores 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 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 Toledo 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 "tapishca" 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 periodo de descanso de los campesinos sembradores y se realiza por motivo de que en la cosecha aparecieron en la tapishca 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 Cifuentes en este momento un personaje simula todos los actos de siembras, cuidado y cosecha del maíz hasta que en la tapishca 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 leche del maíz" y recomendó 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 sus recorridos en busca de las personas que deberán 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 sones 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 ritual bailable ha tomado tiempo extraordinariamente prolongado, hasta de tres horas, ininterrumpidamente".

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 Ojil (Dios del Maíz) y la mazorca única más hermosa llamada Ishte (Madre Mazorca), colocadas las tres en el altar familiar ante el cual bailan separadamente hombres y mujeres los doce sones 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.