

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias Sociales



Proceso danzario en Rabinal:
cambio y continuidad en un municipio maya achi

Trabajo de graduación en modalidad de tesis presentado por
Sophía Gabriella Dávila Díaz
para optar al grado académico de Licenciada en Antropología

Guatemala
2019

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias Sociales

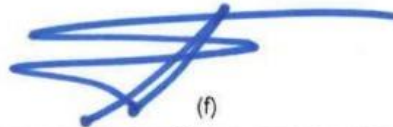


Proceso danzario en Rabinal:
cambio y continuidad en un municipio maya achi

Trabajo de graduación en modalidad de tesis presentado por
Sophía Gabriella Dávila Díaz
para optar al grado académico de Licenciada en Antropología

Guatemala
2019

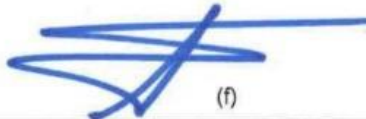
Vo. Bo.:



(f)

MA. Andrés Álvarez Castañeda

Tribunal Examinador:



(f)

MA. Andrés Álvarez Castañeda



(f)

Dra. Tatiana Paz Lemus



(f)

Dra. Claudia Dary Fuentes

Fecha de aprobación: Guatemala, 9 de diciembre de 2019

PREFACIO

Mi relación con Rabinal inició, sin saberlo, en 2010 cuando visité Río Negro y entendí que lo que conocía sobre el Conflicto Armado Interno provenía únicamente de las voces de capitalinos y capitalinas. Luego, en 2013 conocí el centro del municipio y escuché el testimonio de don Carlos Chen y leí su libro “Historias de lucha y esperanza”¹ que narra su vida en Río Negro previo a la violencia y la forma en la que ocurrieron posteriormente las violencias ejercidas por parte del ejército guatemalteco en contra de la población. Regresé en 2015 a realizar mi segundo trabajo de campo y comprendí que Rabinal es mucho más que un territorio golpeado por la invasión española y el CAI. Fue entonces, cuando decidí que quería realizar mi trabajo de graduación en el territorio rab'inaleb' y que tal vez eso me ayudaría a entender sus complejidades.

No he encontrado palabras para describir lo que hace este lugar tan distinto, ni tampoco para explicar lo mucho que he aprendido sobre las y los achi, sobre mí, sobre historia, sobre formas de comunidad, lucha, resistencia y resiliencia. Pero sé que no soy la única que se ha sentido atraída por hacer investigación en Rabinal, es un sitio bastante visitado por investigadoras e investigadores de diferentes disciplinas. Las personas del municipio también hacen investigación y recaban datos todo el tiempo porque en este municipio siempre está ocurriendo algo digno de registrar.

No es secreto que Rabinal tiene una energía distinta a otros territorios. Para mí, Rabinal es un lugar complejo en todos los sentidos: energéticos, económicos, sociales, culturales, ambientales, religiosos... Ha sido el escenario, pero también un actor activo en diversos momentos históricos peculiares y ha sobrellevado de formas tan específicas las consecuencias de estos.

Mi experiencia en este lugar ha estado llena de emociones y aprendizajes académicos, así como personales. La oportunidad de poder hacer investigación ha sido uno de los regalos más importantes de mi vida como investigadora y por ello, me gustaría agradecer a quienes lo hicieron posible. Primero, un agradecimiento enorme a mi mamá, Sofía Díaz, por siempre apoyarme tan activamente en todos los caminos que recorro. A mi abuelita, María Isabel Castañeda, por sus cuidados y cariño. A Maribel, Judith, Rosemary y Óscar por el acompañamiento en el trayecto. A mis amigos Brian y Natalia por sostenerme cada vez que sentía que no podía y recordarme que, en realidad, sí podía. A Pablo, Pablo, Paula, Alessia y Fer por las tardes de tesis. Gracias, también, a mis mentores Tatiana y Andrés por los consejos, el apoyo, las revisiones, ideas y cariño. A Lore, también por su paciencia y sonrisas.

Gracias a David Alvarado por la ayuda y los jalones; a don Manuel Xitumul por su apoyo siempre. A don Manuel de Jesús Solomán por sus enseñanzas sobre el Rabinal Achi, su disposición y apoyo. A don Manuel Sesam (QEPD), don Francisco Xitumul y todos los miembros de la Asociación de

¹ <http://www.rio-negro.info/che/doc/LibroCarlosChen.pdf>

Guardianes del Patrimonio Cultural. A don Salvador Sánchez por las conversaciones, cafecito y pan. A don Wilfredo Iboy, doña Bertila por las invitaciones y colazos. A Marlen Gerónimo por las caminatas y traducciones. A doña Aída y David por la comida deliciosa. A doña Rosario y don Daniel por su apoyo y cariño. A doña Rosita (QEPD), Rosita y toda su familia por siempre recibirme con tanto cariño. A don Abraham y Quetzaly. A Miriam y David del museo por el apoyo e ideas. A las y los estudiantes del Centro Educativo Comunitario Bilingüe Intercultural, Nueva Esperanza, Río Negro - CECBI-, a Sandra López y hermanos. A todos los caseros, danzantes, cofrades que me permitieron entrevistarles y acompañarles. A Rabinal, al Rabinal Achi, a los abuelos y abuelas que me dieron la oportunidad de hacer la investigación.

Todavía hay muchas más personas que me ayudaron en el camino, este listado podría ser mucho más grande. Cada vez que regreso encuentro personas que me ayudan más de lo que piensan y con el tiempo, espero poder expresarles mi gratitud como se debe.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	1
II.	MARCO HISTÓRICO	2
A.	Rabinal prehispánico.....	2
1.	Estudios arqueológicos en Rabinal	2
2.	Hipótesis sobre origen k'iche'	7
a.	Lugar de la hija del Señor.....	11
b.	Lugar del cangrejo o caracol	11
B.	Invasión y Colonia en Rabinal	13
1.	La invasión en Rabinal.....	13
2.	Fundación de San Pablo Rabinal	16
C.	Siglos XVII y XVIII en Rabinal	17
D.	Siglo XIX y XX en Rabinal	18
1.	De pueblo a villa.....	18
E.	Reforma Liberal.....	19
F.	Siglo XX.....	20
G.	Políticas Ubiquistas	20
H.	Revolución de 1944.....	21
I.	Formación política campesina y fin de los 10 años de primavera.....	22
J.	Grupos organizados en Rabinal	28
K.	La participación de Rabinal en el Conflicto Armado Interno	29
1.	El terror en Rabinal	29
L.	Las danza-dramas durante la guerra	34
III.	RABINAL EN LA ACTUALIDAD	36
A.	División geográfico-política	36
B.	Acceso	38
C.	Condiciones ambientales	38
D.	Economía	38
E.	Idioma.....	40
F.	Sitios sagrados.....	41
IV.	LAS DANZAS TRADICIONALES EN GUATEMALA	44
A.	La danza en la época prehispánica	44
1.	La danza en el <i>Popol Vuh</i> y <i>Anales de los Kaqchikeles</i>	47

B. La danza en la literatura colonial	50
C. La danza en la literatura sobre Guatemala y Rabinal	52
V. COFRADÍAS	60
A. Cofradía, una institución del siglo XII	60
B. Cofradías en Rabinal	62
1. Las 16 cofradías indígenas de Rabinal	63
2. Estructura de las cofradías de Rabinal	64
3. Celebración de la cofradía	66
C. Las cofradías como medio de resistencia cultural	67
VI. METODOLOGÍA	71
A. Pregunta generadora	71
B. Objetivos	71
C. Metodología.....	71
1. Paradigma y enfoque de investigación	71
2. Descripción del lugar y participantes.....	72
3. Descripción de etapas de investigación.....	75
a. Revisión bibliográfica	75
b. Trabajo de campo	75
c. Tratamiento de datos.....	76
d. Análisis de datos	76
e. Redacción de informe	76
4. Herramientas de recolección de datos.	76
5. Limitantes de la investigación.....	77
6. Consideraciones éticas.....	78
VII. <i>Performance</i> y <i>performance cultural</i>	81
A. Inicios de la antropología del <i>performance</i>	81
1. Víctor Turner y la antropología del <i>performance</i>	83
2. Richard Schechner y los estudios del <i>performance</i> (<i>Performance Studies</i>)	88
B. Antropología del <i>performance</i> cultural	91
1. Conceptos para su aplicación.....	95
VIII. PROCESO DANZARIO, CONTINUIDADES Y <i>PERFORMANCE</i>	101
A. Danza-dramas activas en Rabinal	101
B. El proceso danzario ideal	104
1. El proceso danzario	105

a.	Pedida.....	105
b.	Permisos.....	105
c.	Ensayos.....	106
d.	Velación de las máscaras	107
e.	Presentación de la danza-drama	107
f.	Agradecimiento.....	108
2.	Actores	109
a.	Casero.....	109
b.	Danzantes.....	109
c.	Tinientes.....	109
d.	Músicos	110
e.	Mujeres	110
f.	Cofrades	110
3.	Financiamiento.....	110
C.	Continuidades adaptadas: el proceso danzario actual	112
1.	Amenazas a las danzas-dramas actuales	113
a.	Juventud desinteresada	113
b.	Costos de inversión en danza-dramas	114
c.	Ayuda comunitaria e institucional	115
d.	Iglesias evangélicas y pentecostales	116
2.	Adaptaciones en el proceso danzario actual	117
a.	Pedida.....	118
b.	Permisos.....	119
c.	Ensayos.....	120
d.	Velación de máscaras.....	121
e.	Presentaciones de las danza-dramas.....	122
f.	Ceremonia de agradecimiento.....	122
3.	Actores	124
g.	Caseros	124
b.	Danzantes.....	125
c.	Tinientes	126
d.	Músicos	127
e.	Mujeres	127
f.	Cofrades	127

4.	Aspectos fundamentales del proceso danzario actual	129
a.	Nuevas prácticas: secularización del proceso danzario en Rabinal	130
D.	Danzas semilleras	131
5.	Festival de danzas escolares	137
6.	El proceso danzario de las danzas semilleras	138
a.	Velación de máscaras.....	142
b.	Presentación	143
c.	Actores en las danza-dramas semilleras.....	144
1)	Caseros	144
2)	Maestros/as	144
3)	Directores/as.....	145
4)	Estudiantes/alumnos-as/danzantes	145
5)	Tinientes.....	145
6)	Padres y madres de familia	145
7)	Municipalidad.....	146
d.	Financiamiento.....	146
1)	Municipal.....	146
2)	Escolar	147
3)	Padres y madres de familia	147
IX.	Estudio de caso: Los Güegüechos de Rabinal	148
A.	Breve historia del danza-drama de Los Güegüechos	150
B.	La danza-drama de Los Güegüechos actual.....	151
C.	El caso del Centro Educativo Comunitario Bilingüe Intercultural, Nueva Esperanza, Río Negro - CECBI- 154	
X.	Las danza-dramas de Rabinal: <i>performances</i> culturales.....	161
A.	<i>Performance</i> cultural ritual.....	163
B.	Símbolos, ritos y performatividad.....	165
C.	Semi-rituales, habituación y la secularización del proceso danzario	166
D.	Características liminales en el proceso danzario.....	167
XI.	CONCLUSIONES	171
XII.	BIBLIOGRAFÍA.....	173
XIII.	ANEXOS	181
1.	Danza-dramas	181
2.	Descripción general de las danza-dramas tradicionales de Rabinal.....	181

a.	Rabinal Achi.....	181
b.	Danza del Venado o Xajooj Keej	182
c.	El chico mudo.....	183
d.	La sierpe/San Jorge (mudo)	183
e.	La sierpe/San Jorge princesa.....	184
f.	Los negritos	185
g.	Los Güegüechos	186
h.	Los costeños.....	186
i.	La Conquista de Guatemala	187
j.	Los animalitos	188
k.	Conversión de San Pablo/Conversión de Saulo	189
l.	Los pueblos	189
m.	Sota Mayor	190
n.	Las flores	191
o.	Los marineros.....	191
p.	Los diablos.....	192

LISTADO DE CUADROS

Cuadro 1. Sitios arqueológicos identificados por la Misión Arqueológica Francesa en la cuenca de Rabinal ...	3
Cuadro 2. Estrategias contrainsurgentes perpetradas por el Estado Mayor de la Defensa durante el Conflicto Armado Interno.....	26
Cuadro 3. Masacres ocurridas en Rabinal	30
Cuadro 4. Medidas de terror ejercidas contra la población de Rabinal durante el Conflicto Armado	33
Cuadro 5. Posturas ante la posible situación de las danzas durante el Conflicto Armado Interno	35
Cuadro 6. Comunidades agrupadas por microrregiones de Rabinal	37
Cuadro 7. Temas en danzas tradicionales guatemaltecas	56
Cuadro 8. Familias más bailadas y grupos activos que las conforman.....	58
Cuadro 9. Fechas de celebración del santo según cofradías en Rabinal	63
Cuadro 10. Mayordomías “ladinas” en Rabinal	64
Cuadro 11. Cofradías desaparecidas.....	64
Cuadro 12. Estructura de las cofradías en Rabinal, Baja Verapaz	65
Cuadro 13. Estructura de celebración de las cofradías.....	66
Cuadro 14. Danzas según la cofradía que se celebra	70
Cuadro 15. Listado de danzas participantes	72
Cuadro 18. Tipos de mediación entre la relación Performance/performance	93
Cuadro 19. Conceptos a utilizar	96
Cuadro 20. Danzas activas identificadas durante trabajo de campo en 2018	101
Cuadro 21. Danzas según la cofradía que se celebra	103
Cuadro 22. Desglose de gastos por proceso danzario	111
Cuadro 23. Actores involucrados en el proceso danzario	128
Cuadro 24. Grupos de danza-dramas registrados según el desfile en Corpus Christi del año 2018	136
Cuadro 25. Orden de presentaciones del grupo de estudiantes del CECBI con el danza-drama Los Güegüechos en las actividades de Corpus Christi en 2018	157

LISTADO DE FIGURAS

Figura 1. Ficha arqueológica sobre el sitio de Kaqyub' en Rabinal escrita por Edwin Shook en 1941.....	6
Figura 2. Ficha arqueológica sobre el sitio Chwitinamit escrita por Edwin Shook en 1955, basado en las notas de A. L. Smith.....	7
Figura 3. Dibujo del grupo A de Kaqyub', Rabinal, realizado por Tatiana Proskouriakoff basado en A. L. Smith	8
Figura 4. Línea del tiempo sobre Rabinal prehispánico hasta su fundación.....	13
Figura 5. Ubicación de Baja Verapaz dentro del mapa de Guatemala	23
Figura 6. Línea del tiempo sobre Rabinal del siglo XVII al XX.....	25
Figura 7. Mapa delimitado del departamento de Baja Verapaz	36
Figura 8. Rabinal delimitado dentro del departamento de Baja Verapaz.....	39
Figura 9. Línea del tiempo sobre Rabinal del siglo XVII al XX.....	41
Figura 10. Sitio R, Dintel 4, dibujo de Nikolai Grube	44
Figura 11. Estela 11 de Dos Pilas, dibujo por Stephen Houston.	45
Figura 12. Mural de cámara 1 en Bonampak, imágenes del lado norte de la cámara. Ilustración por	46
Figura 13. Mural de cámara 3 en Bonampak, imágenes del lado sureste de la cámara. Ilustración por Heather Hurts y Leonard Ashby, por parte del Proyecto de Documentación de Bonampak	47
Figura 14. Orden de presentaciones de danza-dramas por día.....	108
Figura 15. Esquema del proceso danzario.....	108
Figura 16. Orden de presentaciones de danza-dramas por día.....	122
Figura 17. Fases del proceso danzario en el presente	130
Figura 18. Mapa de Rabinal señalando el área de Xococ	131
Figura 19. Celebración de 25 años del Festival de danzas escolares en 2018	132
Figura 20. Estudiante danzando como el Torito del danza-drama Los animalitos en Corpus Christi.....	133
Figura 21. Grupo de estudiantes de Xococ con el vestuario y máscaras de la danza Ixim Keej, una variante del Venado durante Corpus Christi 2018.	135
Figura 22. Afiche de invitación, por parte de la municipalidad, al XIII Festival de danzas.....	137
Figura 23. Afiche de invitación a Rabifer 2019.....	138
Figura 24. Velación de máscaras colectiva realizada dentro del marco de las celebraciones de Corpus Christi en junio del 2017	141
Figura 25. Velación de máscaras colectiva realizada dentro del marco de las celebraciones de Corpus Christi en junio del 2017	143
Figura 26. Maestras durante el desfile del Festival de danzas escolares.....	144
Figura 27. Afiche informativo sobre la Feria de Artesanías en Rabinal	146
Figura 28. Danzantes del danza-drama Los Güegüechos o Patzca' durante las actividades de Corpus Christi 2018.....	148
Figura 29. Estudiantes danzantes del danza-drama Los Güegüechos en la presentación frente a la iglesia durante la celebración del Corpus Christi 2018.....	154
Figura 30. Velación de máscaras de los tres danza-dramas presentados por el CECBI como preparación para las presentaciones de Corpus Christi 2019.....	156
Figura 31. Velación de máscaras de Los Güegüechos dirigida por don Víctor	157
Figura 32. Proceso danzario para el danza-drama Los Güegüechos de CECBI.....	158

RESUMEN

Las danza-dramas de Rabinal existen desde la época prehispánica en Rabinal y a lo largo de la historia se han visto moldeadas por el contexto en el que se encuentran inmersas. De estas danza-dramas mayores todavía existen 16 activas y, por lo menos, 32 grupos que las danzan. Estas más que un espectáculo cultural, son un complejo y elaborado proceso danzario que se compone de las siguientes fases: pedida, ceremonias de permisos, ensayos, ensayo general y ceremonia de velación de máscaras, presentaciones y ceremonia agradecimiento. Los caseros en Rabinal explican su historia inmediata a partir de un suceso que afectó el área de una forma muy profunda: el Conflicto Armado Interno. De esta manera, se refieren a situaciones antiguas mencionando que ocurrieron “antes de la violencia”, aunque se refieran a un hecho que pasó hace más de 100 años o a uno que sucedió hace 40. A situaciones relativamente actuales, se refieren como aquellas que sucedieron “después de la violencia”. Lo mismo ocurre con el proceso danzario, el proceso danzario mencionado es un tipo de proceso ideal que hace referencia a la forma en la que sus ancestros llevaban a cabo las fases de preparación y realización de un danza-drama “antes de la violencia”. En la actualidad, el proceso se realiza con las siguientes fases: ceremonias de permisos, ensayos, ensayo general y ceremonia de velación de máscaras, presentaciones y, en ocasiones, la ceremonia de agradecimiento.

Las danza-dramas activas en Rabinal se pueden dividir en dos: las indígenas y las “ladinas”. En la primera categoría se encuentran El chico mudo, Los negritos, el Rabinal Achi, El costeño, Los animalitos, todas las variantes de El venado, Los Güegüechos, La sierpe/San Jorge, La sierpe princesa/San Jorge princesa, Conversión San Pablo, La conquista. En la segunda, Los pueblos, Las flores, Los diablos, Los marineros y La sotamayor. La distinción entre ambos se hace no porque sus integrantes o la estructura del danza-drama pueda calificar como indígena o “ladina”, se califican de esta forma según el apego y acatamiento al proceso danzario. Por aquellas consideradas indígenas, se realiza un proceso que contiene las fases anteriormente descritas; no obstante, para las “ladinas” se realiza únicamente tres de ellas: ensayos, velación de máscaras y presentación, como ocurre con las danzas escolares. La razón por la que estas danzas ladinas no realizan todo el proceso danzario es porque este proceso es resultado de la cosmovisión maya-achi de Rabinal.

El proceso danzario está compuesto por fases que son analizables de forma independiente, pero estas son interdependientes y solamente cobran sentido en conexión entre sí. Este proceso danzario es un *Perfromance* cultural ritual puesto que se trata de un evento especial que ocurre fuera de la vida cotidiana y es identificado, por quienes son partícipes de este, como tal. Su condición de ritual se basa en la intención que tiene detrás, por lo menos en las danzas mayores. Esta intención consiste en la validación del mito sobre la interacción activa y constante entre los vivos y muertos dentro de la cosmovisión maya achi.

Dentro del proceso danzario se involucran varios actores: cofrades, danzantes, músicos, esposas de danzantes y caseros, tinientes y/o abogados; no obstante, la figura principal es el casero. Este actor se encarga no solo de dirigir y gestionar la realización del proceso danzario, también es este el que permite la adaptación de las danza-dramas a un contexto específico y así permitir la continuación de estas. Este actor, también, puede buscar su propia adaptación dentro del proceso danzario despojándose de responsabilidades y áreas de incidencia, tal como sucede con las danzas-semilleras.

Los caseros de Rabinal perciben ciertas amenazas contextuales que ponen en riesgo la existencia del proceso danzario, estas son: el alto costo económico que representa presentar un danza-drama; la creciente comunidad protestante que sataniza el proceso danzario y obliga a sus miembros a deshacerse y eliminar toda la parafernalia danzaria; la juventud desinteresada en continuar con esta práctica cultural; la poca ayuda institucional y comunitaria que han recibido a partir de la violencia y por último, las danzas escolares.

Desde hace aproximadamente 25 años surgieron las danzas escolares, estas son versiones más cortas y reducidas no solo de las presentaciones sino del proceso danzario. Al ser financiadas en buena parte por la municipalidad y permitir cuestiones que las danzas mayores no permitían, estas danzas son concebidas por los caseros como amenazas. Sin embargo, pareciera ser que las danzas escolares no amenazan la existencia de estas sino la probable desaparición del proceso danzario y, por ende, del casero como actor principal de éste.

Las danzas escolares se pueden entender como una continuidad adaptada, pues solamente ante la adaptación al contexto se puede permitir su existencia. Lo mismo ocurre en las danzas mayores, en ambos casos los caseros juegan un papel importante al adaptarse en diferentes grados. Por un lado comprimiendo el proceso danzario; por otro, adaptándose a sí mismo como actor en situaciones en las que tiene poco control. La capacidad adaptativa de los caseros, y por ende la que ejercen sobre los danza-dramas, es lo que ha permitido que este *Performance* cultural ritual permanezca.

Las danzas escolares representan una secularización del proceso ritual al moverlas de un espacio religioso y llevarlo a uno educativo. En este traslado institucional, se eliminan y resignifican ideas y símbolos sobre el proceso danzario; no obstante esta transición no se realiza de forma abrupta sino de forma gradual. De cualquier manera, la secularización del este proceso provoca el cambio de un *Performance* cultural ritual a un *Performance* sociocultural pues su condición performática continúa.

I. INTRODUCCIÓN

Rabinal es un municipio de Baja Verapaz, popular por ser el custodio del danza-drama Rabinal Achi; sin embargo, en este territorio anualmente se presentan alrededor de 16 danzas-dramas más que se llevan a cabo por aproximadamente 32 grupos de danzantes. La presente tesis surge bajo la percepción de algunos y algunas rabinaleras de la idea que las danza-dramas tradicionales pueden llegar a desaparecer en un futuro cercano. De esta manera, se buscó identificar qué danza-dramas aún están activas en Rabinal, además de conocer la perspectiva de los caseros para comprender de qué forma estos utilizan estrategias que permiten su continuidad.

Los caseros resultan una figura fundamental en la supervivencia de las danza-dramas, ya que se trata de actores que gestionan y llevan a cabo un proceso complejo para que estas puedan participar en las actividades de las cofradías de Rabinal. Estos actores utilizan ciertas estrategias adaptativas para asegurar esta continuidad cultural que tiene sus raíces en la época prehispánica.

Este texto está dividido en nueve capítulos. En la primera parte (capítulos del II al V) se realiza un recorrido histórico y contextual de Rabinal, que permite comprender la pervivencia de las danzas a través del tiempo y la forman en la que los achi han podido resistir ante diversos momentos históricos. En la segunda parte (capítulos del VI al VII), se establece la metodología utilizada para llevar a cabo esta investigación, así como los conceptos utilizados para su análisis. En la tercera parte (capítulos del VIII al X), se presenta un análisis sobre el proceso danzario de las danza-dramas tradicionales de Rabinal. Por último, en los anexos se pueden encontrar tablas con descripciones generales de las danza-dramas activas en Rabinal.

Es importante aclarar que esta investigación representa una interpretación de interpretaciones sobre la vida social de los caseros y el proceso danzario de las danza-dramas de Rabinal. La autora de esta tesis es una mujer mestiza, cisgénero, capitalina, de clase media, que a través de diversas vivencias y oportunidades encontró en Rabinal un espacio para intentar contestar algunas de las múltiples preguntas que se generan a través de la vida y, por ello, reconoce varios de sus tantos privilegios.

II. MARCO HISTÓRICO

Para poder entender la complejidad del territorio achi de Rabinal, es importante poder comprender los momentos históricos más importantes que han marcado la historia de lugar. En esta sección se abordarán: el período prehispánico, la invasión y colonia, los siglos del XVII al XVIII, la Reforma Liberal, la Revolución de 1944 y el Conflicto Armado Interno. Todos estos momentos se consideran relevantes para este texto pues han sido parte de los procesos de adaptación, transformación, resistencia y conservación de las danza-dramas tradicionales. Además, conocer la historia del municipio facilita dimensionar las intrincaciones que componen el Rabinal del presente.

A. Rabinal prehispánico

El período prehispánico que abarca, para Rabinal, desde aproximadamente el Preclásico Medio-Tardío (1,200 al 400 a.C.) hasta el Posclásico Tardío (1,200 d.C.) terminando con la invasión europea (1521 d.C.²) es relevante para este texto pues este período histórico representa la raíz de las ideas, vinculaciones, cosmovisión que se ve aún en las danza-dramas que continúan activas en el presente. Pero también, muestra la forma en la que este territorio fue ocupado, significado y resignificado.

1. Estudios arqueológicos en Rabinal

Las y los arqueólogos³ han logrado identificar que el área de las Tierras Altas del Norte se dividió en dos grupos: el grupo oeste, que se asentó alrededor del río Chixoy y Quiché y el grupo este en las Verapaces; es ahí donde se encuentra Rabinal (Sharer y Sedat, 1999: 213). Y aunque se hace la distinción, estos grupos formaban parte de una red de comunicación económica y política constante que permitía el intercambio entre las Tierras Altas y Tierras Bajas. Desde este período, Rabinal ya representaba un área de enclave cuya importancia trascendió períodos históricos, ya que

² Fechamiento según López Austin y López Luján en *La periodización de la historia mesoamericana* (2002).

³ Al final de la década de 1970, la Misión Arqueológica Francesa en Guatemala hizo un estudio sobre los sitios Preclásicos de las Verapaces, en donde identificaron una serie de sitios que incluían las regiones de Rabinal y Cubulco (Sharer y Sedat, 1999: 214). Sin embargo, en Rabinal no se pudo indagar suficiente debido al momento histórico que les atravesaba, pues los arqueólogos eran comúnmente asociados a la guerrilla y Guatemala se encontraba en pleno conflicto armado interno. Rabinal en ese entonces, como otros territorios del Altiplano, fue afectado directamente por el mismo. Posteriormente, la Misión Arqueológica Francesa volvió al lugar en 1988 e identificaron y fecharon distintos sitios a través del análisis cerámico y arquitectónico.

aún en el siglo XX se identificaba la misma como el medio por excelencia para la comunicación e intercambio entre estos territorios.

Durante el período Clásico, en las Tierras Altas del Norte, en las Verapaces eran los grupos poqom (Baja Verapaz) y q'eqchi' (Alta Verapaz) quienes habitaron el área (Arnauld, 1999: 227); estos grupos fueron luego expulsados por los k'iche' y rab'inaleb'⁴ durante la campaña expansionista. En Rabinal, los q'eqchi' fueron quienes ocuparon primero el área y luego fueron invadidos por los poqom que desplazaron a los q'eqchi' hacia el norte, el actual territorio de Alta Verapaz (*idem*). Los centros importantes del Clásico para Rabinal fueron Pakakja' y Tukurab'aj, y muy probablemente hubo un tercero llamado Kaq-kotzij (*ibidem*, 236). Kaqyub'⁵, Chwitinamit⁶ y son identificados como sitios mayores Posclásicos (Mauduslay y Maudslay, 1899; Arnauld, 1994; Arnauld, 1993; van Akkeren, 2000), específicamente del Posclásico tardío según se observa en las fichas arqueológicas registradas por Edwin Shook sobre Chwitinamit y Kaqyub' (Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica -CIRMA-, 2019). Van Akkaren y Janssens (2003: 32), aseguran, también, que la primera ocupación del área de Rabinal la hicieron los q'eqchi, que al final del período Clásico (800-900 A.D.) fueron expulsados por los poqom desde el sur, aunque muchas familias permanecieron bajo el dominio poqom. Es hasta el Posclásico (1200-1300 A.D.) cuando llegaron los k'iche' e invadieron desde el occidente provocando que las familias poqom huyeran hacia Alta Verapaz -a Tactic y San Cristóbal Verapaz-, y hacia Chinautla y Mixco (*idem*). Es así, entonces, como Rab'inal conserva su toponimia q'eqchi', pero se vuelve un territorio k'iche'⁷ hablante.

Cuadro 1. Sitios arqueológicos identificados por la Misión Arqueológica Francesa en la cuenca de Rabinal

Nombre del sitio	Periodo fechado
Chiwiloy	Preclásico Medio-Tardío
	Protoclásico
	Clásico Tardío
Tukurab'aj	Clásico
La Periquera	Preclásico/Clásico

⁴ Es decir, el grupo étnico hoy conocido como achi.

⁵ Interesante notar que los q'eqchi' todavía visitan este sitio para realizar ceremonias mayas, según cuentan pobladores de Rabinal.

⁶ Kajyub' y Chwitinamit son considerados por los achi como sitios sagrados, en el primero antes de iniciar con las festividades de Corpus Christi se realiza una misa. Los danzantes del Rabinal Achi, también hacen un ensayo en ese sitio para solicitar permiso para las presentaciones para la feria de San Pablo y hacen una ceremonia en Chwitinamit también con el mismo fin.

⁷ Según el trabajo de María Juliana Sis Ib'oy (2004), el k'iche' y el achi tienen una separación de dos siglos. Esta separación, sin embargo, corresponde más a términos sociopolíticos debido a que cuando se inició la invasión española los rab'inaleb' ya formaban una comunidad política semiautónoma. Es por ello que, lingüísticamente, el achi es considerado una variante dialectal del k'iche' y no un idioma por sí mismo.

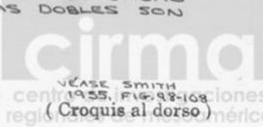
Nombre del sitio	Periodo fechado
Chwakotz'ij/ Kaq-kotzij	Protoclásico Clásico
Pakakja'	Clásico
Las Vegas	Clásico
San Juan Las Vegas	Clásico
Kakja'-Chitikoy	Clásico
Chik'ix	Clásico
La Ceiba-Wachipilin	Clásico
Chipakapox	Clásico
Chikuchilo	Clásico
Korral Ab'aj/Korralabaj	Clásico
Chiamperéz	Clásico
Chialaguna	Clásico
Ukukabaj	Protoclásico Clásico
Chakukabaj	Preclásico
Chabalam	Preclásico
Saqkijel	Posclásico Tardío
Kajyub'/Kaqyub'/Kaq-yuq	Posclásico Tardío
Chwitinamit-Chwasuj	Posclásico Tardío
Toloxkok-La Laguna	Posclásico Tardío
Pichek-Chiprocesión	Posclásico Tardío
Chwitz'aq – San Antonio	Posclásico Tardío
Chiluz	Posclásico Tardío
Konkulito	Clásico Posclásico Tardío
Belej K'ache' – Chitikulkan	Posclásico Tardío
El Cimiento – Chirrum	Posclásico
K'amba - Nima' juyub'	Posclásico
Balamche'	Posclásico
Chixim	Posclásico
Ajaw Pasaos	Posclásico
Chwachun	Posclásico
Pa'atz'am	Posclásico
Ximbaja'	Posclásico
Chwacimarrón – Santras – Pa'atz'am	Posclásico

Nombre del sitio	Periodo fechado
Saqacho Alto	Posclásico
Chwicruz	Posclásico
Chikak'miloj	Posclásico
K'sisintun	Posclásico
Chwi'anakal	Posclásico
Chwitor	Posclásico
Kak'miloj	Posclásico
Balamche'	Posclásico

Fuente: Elaboración propia basado en Arnauld, 1993.

Arnauld (1993, 43-109), explica que los sitios arqueológicos Posclásicos de Baja Verapaz, fueron poblados de nobles, guerreros, campesinos y comerciantes que se caracterizaron por construir plazas centrales monumentales. Estas estructuras fueron abandonadas a partir de la invasión española, y en Rabinal tras el establecimiento de los dominicos; sin embargo, continuaron siendo visitados de forma secreta. Antes de la Misión Arqueológica Francesa el área de Rabinal ya había sido estudiada por arqueólogos como Alfred P. Maudslay, Anne Carey Maudslay (1899) y Ledyard Smith (1955), desde finales del siglo XIX y principios del XX. Los Maudslay (1899: 101) señalan que en un viaje que realizaron en 1887 de Santa Cruz del Quiché a Cobán, tuvieron la oportunidad de observar las estructuras de un sitio en Rabinal, por aproximadamente 5 horas. No mencionan el nombre del sitio ni cómo lo llamaban las personas del lugar, pero sí indican que se encontraba a la misma distancia del centro del Rabinal que de Cubulco, es decir, se trató de un sitio equidistante de ambos municipios. Tomando en cuenta que el sitio Chwitinamit queda a 8km del centro de Rabinal y Culbulco queda a 17 km. también del centro, puede que se haya tratado de tal sitio. Además, señalan que el sitio poseía siete grupos de estructuras y Chwitinamit posee ocho, es probable que, para entonces, la octava no haya sido visible o identificada por ellos. Además, Fox (1987: 255) indica que al sitio de Chwitinamit le han dado varios nombres a través del tiempo. Algunos nombres son: "Tzak Pokoma", "Los Cimientos", "Las ruinas cerca de Rabinal" y "Chuítinamit" o "Chwitinamit".

Figura 1. Ficha arqueológica sobre el sitio de Kaqyub' en Rabinal escrita por Edwin Shook en 1941

Departamento: BAJA VERAPAZ	Sitio: CAK-YIU
Municipio: RABINAL	Nombres Alternativos: CAK-YIUP,
Informante: E.M. SHOOK	CAHYUP, CAK-YU
Fecha: 15 NOVIEMBRE 1941	Fase Cultural: POST-CLÁSICO TARDÍO
Muestras: E. 96, 97, 98	
Ubicación: ± 2 KMS. AL NORTE DE RABINAL	
Mapa: (1:50,000) ZIGI III Coordenadas: SALAMÁ 697712	
Bibliografía: SHOOK, E.M., NOTAS DEL CAMPO LIBRO 279, pp. 13, 14, SMITH, A.L., LIBRO DEL AÑO DEL C.I.W. #46, p. 124, SAPPER 1895, pp. 113-120, DE BOURBOURG 1855, "CARTA ESCRITA EN RABINAL, GACETA DE GUATEMALA, DE BOURBORG 1857-1859, VOLS. 1-4, PARIS, HABEL, S. 1878, SMITHSONIAN CONTR.VOL. 22, MAUDSLAY 1889, VILLACORTA 1930, SMITH, A.L. 1955, pp. 44-48	
<p>LAS RUINAS OCUPAN LA CIMA DE UNA MONTAÑA CON TERRAZAS, AL NORTE DE RABINAL, Y CONSISTEN EN TRES O CUATRO PATIOS SOBRE DIFERENTE NIVELES Y SUBESTRUCTURAS DE ± 15 EDIFICIOS. SE ENCUENTRA ESTOS EDIFICIOS EN BUEN ESTADO DE PRESERVACIÓN. LA MAMPOSTERÍA ES VISIBLE Y LAS ESTRUCTURAS FUERON ACABADAS CON YESO Y PINTADAS. DESPUÉS, MAMPOSTERÍA ES DE LAJAS DELGADAS EN UN MORTERO DE ADOBE O LODO. ESCALERAS DOBLES SON COMUNES.</p>	
	

Fuente: CIRMA, 2019.

Dentro de las anotaciones de Maudslay y Maudslay (1899: 102-104) indican que el sitio está ubicado en lo alto de un cerro, una característica muy común para el Valle del Urram que está rodeado de una cadena montañosa. Además, lograron identificar muros de defensa, también algo común para las Tierras Altas del Norte en donde los sitios del Posclásico tendieron a ser defensivos. Los siete grupos de estructuras identificadas, parecieron ser edificios públicos, distribuidos en un mismo nivel para crear una plaza. Es probable, además, que se haya tratado de una aldea o comunidad pequeña de no más de seis u ocho casas, otra de las características de los achi, que vivían dispersos por su territorio. La distribución que encontraron los Maudslay fue así: dos casas largas, una frente a la otra, en el medio un espacio para un altar y un templo pequeño (Ibidem, 102.1-102.2).

Ledyard Smith (1955: 44) también visitó Rabinal en 1947, durante un mes (del 6 de enero al 7 de febrero). En esa estancia logró describir y mapear los siguientes sitios: Chwitinamit, Pichec (según su grafía), Toloxcoc (entre los ríos San Luis y Chirrum), Pachalum, El Portón (en San Jerónimo) y Cahyup [sic]⁸. Sobre Kaqyub' y Chwitinamit, señala que estos sitios fueron construidos originalmente por los poqom, y por ello el nombre original del Chwitinamit es "Tzak Poqoma" que significa "ciudad poqomam" (*Ibidem*, 44), el nombre de Chwitinamit significa "arriba del pueblo" y es el nombre que le dan los actuales habitantes del área. Además, la función de estos sitios fue, muy probablemente, defensiva y religiosa, dado que el difícil acceso al agua y el terreno árido poco propenso a la agricultura son características que dificultarían hacer de la zona una de vivienda (*Ibidem*, 45 y 48). Pichec es otro de los sitios descritos por Ledyard Smith (1955: 52); pero no explica mucho al

Figura 2. Ficha arqueológica sobre el sitio Chwitinamit escrita por Edwin Shook en 1955, basado en las notas de A. L. Smith

Departamento:	BAJA VERAPAZ	Sitio:	CHWITINAMIT
Municipio:	RABINAL	Nombres Alternativos:	TZAC-POCOM,
Informante:	A.L. SMITH		TZAK-POCOMÁ, RABINAL, LOS CIMIENTOS
Fecha:	1955	Fase Cultural:	POST-CLÁSICO TARDÍO
Muestras:	E-102		
Ubicación:	= 10 KMS. AL NOROESTE DE RABINAL		
Mapa:	(1:50,000) 2061 II	Coordenadas:	CUBULCO 65767
Bibliografía:	SHOOK, E.M., ARCHIVOS, SONNENSTEIN 1859, MAPA, BAN-		
Descripción:	CROFT 1847-1876, VOL. IV, P. 131; HABEL 1878, P. 3; MAUDSLEY 1889-1902; VILLACORTA 1930, P. 325; SMITH, A.L., LIBRO DEL AGO DEL C.I.W., # 46, PP. 184, 185, 1955, PP. 48-53; OSBORNE 1939, PP. 16, 72, 234; TERNER, 1931.		
<p>EL SITIO CONSISTE EN OCHO GRUPOS DE ESTRUCTURAS EN BUEN ESTADO DE PRESERVACIÓN, DISPUESTOS POR LO LARGO DE UNA MESA ALTA DE TIERRA QUE MIRA ABAJO AL VALLE DE RABINAL. LOS PATIOS DE PELOTA DEL SITIO SON DEL TIPO CON PAREDES BAJAS POR LOS EXTREMOS. TAMBIÉN HAY MÁS QUE 400 PLATAFORMAS VIVIENDAS. CHWITINAMIT EXHIBE MUCHAS ESTRUCTURAS PARADAS QUE MUESTRAN BASTANTE INFLUENCIA MEXICANA.</p>			

Fuente: CIRMA, 2019.

respecto, solamente señala que dada la altitud del terreno es posible ver desde el mismo tanto Kaqyub' como Chwitinamit, por lo que se puede considerar a Pichec un sitio defensivo por su condición de mirador.

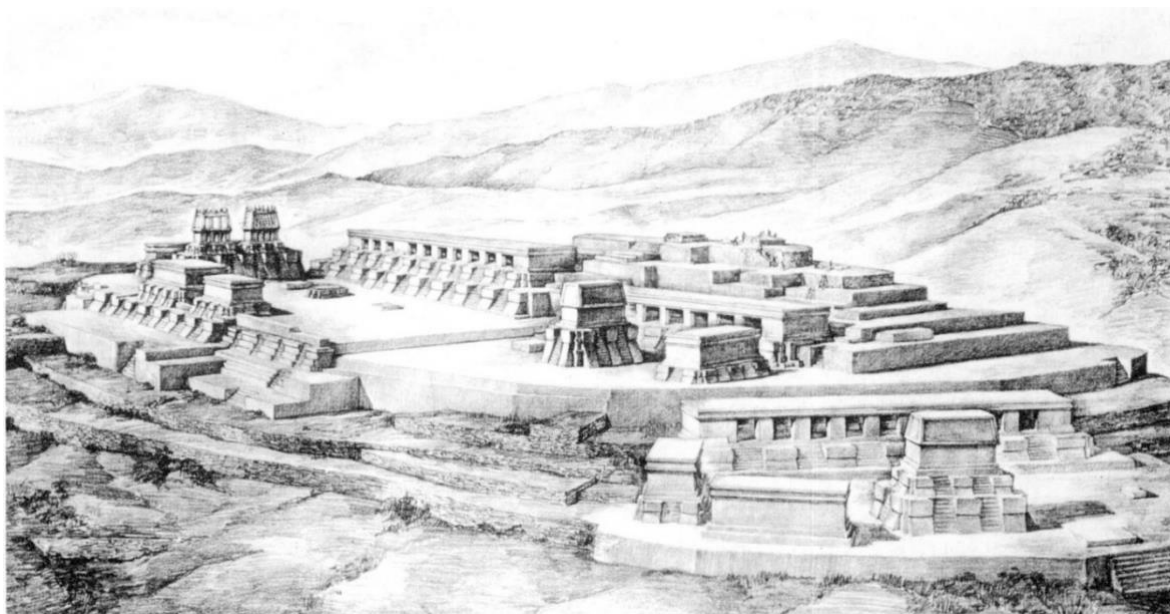
2. Hipótesis sobre origen k'iche'

La ocupación prehispánica en Rabinal y la historia de los rab'inaleb', como muchos otros grupos indígenas, sigue siendo un misterio para la academia. Existen algunas hipótesis sobre lo que pudo haber ocurrido en el lugar, basándose en el grupo k'iche' en cuanto a su origen, migración y conquistas. Estas hipótesis han sido desarrolladas por académicos y académicas como: Eric S.

⁸ Según la grafía utilizada en el libro, ver Ledyard, 1955 páginas de la 44 a 55.

Thompson (1970; 1992), Robert Hill (2001), John Fox (1987), Robert Carmack (1979) Marion Hatch e Matilde Ivic (1999) y Ruud van Akkeren (2000).

Figura 3. Dibujo del grupo A de Kaqyub', Rabinal, realizado por Tatiana Proskouriakoff basado en A. L. Smith



Fuente: Smith, 1955. Figura 26.

Es importante, como primer paso, mencionar que el grupo k'iche' y kaqchikel (ver *Memorial de Sololá y Popol Wuj*) trazan su historia hasta un grupo de ancestros comunes que migraron desde Tula, Hidalgo en México y que estas historias han sido las generadoras de las hipótesis que las y los académicos mencionados han propuesto, dado que las fechas de migración coinciden con la caída de este sitio considerado la capital tolteca (Hatch e Ivic, 1999: 259).

Un ejemplo de ello es la hipótesis propuesta por Eric S. Thompson (1970: 25), que consiste en que al final del período Clásico (250-900 A.D.), o bien, a principios del Posclásico (900-1525 A.D.) los putun (un grupo chontal-maya) de Chontal, Tabasco y Campeche (Hatch e Ivic, 1999 :259), caracterizado por ser comerciantes y también expansionistas que intercambiaban en la Costa del Golfo, se habían relacionado con grupos mexicanos y mayas tanto que habían absorbido sus características. Estos, luego migraron hacia el territorio de Guatemala por el río Usumacinta y el río La Pasión (Thompson, 1970: 25). En ese mismo tiempo, dada la crisis y colapso de sitios de las Tierras Bajas, les fue sencillo tomar el control de los sitios de Altar de Sacrificios y Ceibal (sitios que utiliza como evidencia para su propuesta). Posteriormente, llegaron al Altiplano guatemalteco, a través de las campañas de control y conquista; más adelante se dividieron y los k'iche' tomaron el territorio del suroeste (Thompson, 1992: 155; 1970: 25).

Robert Hill (2001: 21-23) argumenta que la costa oriental del Golfo es en realidad el origen de estos grupos y que la migración consistía en pueblos enteros, con familias completas. Después de la caída de Tierras Bajas las áreas periféricas se mantuvieron estables y grupos influidos por el centro de México subieron por el río Usumacinta hasta llegar a Río Negro, por el río Chixoy, uno de esos grupos fueron los ancestros de los k'iche', de los kaqchikeles, de los tzutujiles y los rab'inaleb' (*Ibidem*, 21). Hill basa su teoría en evidencia cerámica, estilística y arquitectónica, como las técnicas de construcción y ubicación de estas (*idem*). Además, menciona que cuando estos ancestros llegaron a tierras guatemaltecas, encontraron vacíos de poder que tomaron como ventaja; sin embargo, esto significó una riña prolongada con los grupos poqomames y mames del área. Poco a poco, estos grupos extranjeros se movieron hasta establecerse; los kaqchikeles se movieron al sur y este; los k'iche' al área central de Santa Cruz Quiché y los tzutujiles al área del lago de Atitlán.

Carmack (1979: 21), por su parte, propone que la historia maya inicia en la Costa del Golfo de México aproximadamente 1000 AC, en donde habitaban grupos mayas que luego se esparcieron a las Tierras Bajas y Tierras Altas de Guatemala. Señala el autor que la razón del colapso maya sigue siendo un misterio, pero que se le puede atribuir, como una hipótesis, a la intrusión mexicana a través de influencia militar que causó un desequilibrio en la vida social maya (*idem*). Esto ocurrió durante la época temprana del Posclásico (900-1250 A.D.) y es importante señalar que Carmack (1979: 21) describe a estos grupos como epi-toltecas, con características toltecas (probablemente chontales), pero no propiamente toltecas. La ruta de migración utilizada fue a través del río Usumacinta hasta llegar al río Chixoy, provocada por la caída de Chich'en Itza'. Los migrantes fueron varias bandas militares pequeñas (*Ibidem*, 23).

Los k'iche' llegaron, en pequeñas cantidades junto con otros grupos epi-toltecas (kaqchikeles, tz'utujiles y rab'inaleb'), con quienes formaron una alianza y, por ende, una confederación siguiendo el modelo tolteca. Los k'iche' eran el grupo más poderoso, relegando a los kaqchikeles y los rab'inaleb' a las tareas militares. Estos grupos se separaron y los k'iche' se fueron a las montañas y las planicies del norte; los tz'utujiles al área del lago de Atitlán; los kaqchikeles a las montañas del altiplano medio y, por último, a los rab'inaleb' se les asignaron las montañas del este en las áreas de Kub'ulko y Rab'inal (Janssens y van Akkeren, 2002: 16).

Fox apoya la hipótesis de Carmack tras haber hecho un reconocimiento de los sitios arqueológicos mencionados por los textos etnohistóricos de los k'iche', a través de mapas y recolección de cerámica; sin embargo, propone que fueron varias migraciones y que uno de estos grupos migrantes se había asentado en Chontalpa lo que generó un grupo híbrido maya-tolteca (Hatch e Ivic, 1999: 260). En su libro *Quiche Conquest: Centralism and Regionalism in Highland Guatemalan State Development*, Fox (1987: 2-5) también argumenta, como Hill, que los ancestros

mexicanos llegaron a las Tierras Altas de Guatemala a través de la Costa del Golfo, cuyo origen era Veracruz-Tabasco. Además, señala que los grupos mexicano-fronterizos fueron quienes dieron vida al estado k'iche' y a los grupos étnicos kicheanos tales como los rab'inaleb', aguakatekos, kaqchikeles, etc. (*Ibidem*, 2); es decir, fue a través de esta cultura mexicanizada que se establecieron las bases de las ideas de conquista k'iche'.

Las evidencias que utiliza Fox para argumentar su hipótesis son «la directa relación en las diferencias en la distribución de los edificios y los estilos arquitectónicos en los centros cívicos y las diferencias étnicas de las comunidades de élite» (Fox, 1987: 6). A lo largo del libro, expone evidencia topográfica y ecológica, la descripción de los sitios, los artefactos encontrados, y evidencias etnohistóricas que refieran al lugar en cuestión; estudia aproximadamente 43 sitios arqueológicos k'iche', kaqchikeles, mam y rab'inaleb'. Van Akkeren (2000: 15), por su lado, identifica falencias en el análisis de Fox al haber utilizado fuentes etnohistóricas con traducciones de mala calidad.

Van Akkeren (2000: 16) concuerda en algunos puntos con Carmack y Fox, aunque difiere de ellos en otros; por ejemplo, propone que en vez de ser la Costa del Golfo, los ancestros de los k'iche' que hablaban itza' o yucateco, llegaron desde la Costa del Pacífico en una de las varias olas de migración. Utiliza como apoyo a esta propuesta, las excavaciones realizadas por Kenneth Brown (1985) en Q'umarkaaj en donde encontró mucha influencia mexicana que indicaba que el centro de intercambio k'iche del Posclásico Tardío era la región de la Costa del Pacífico (*idem*). Asimismo, van Akkeren propone que la importancia de los rab'inaleb', así como el área de Rab'inalel, era mucho mayor a la que Carmack y otros autores le han conferido, puesto que sugiere fue un centro de poder en el que se llevaron a cabo muchas batallas decisivas para el dominio k'iche', también sugiere que en muchas ocasiones reducen a los rab'inaleb' a un grupo militar k'iche' sin ahondar en el mismo.

Por último, Marion Popenoe de Hatch y Matilde Ivic (1999: 261) consideran que no hay evidencia suficiente para respaldar las anteriores teorías sobre la interpretación de los ancestros de los grupos del Altiplano del Norte, pues las narraciones k'iche's sobre su origen pueden estar basadas en mitos que se esparcieron por la región, tomando como punto de origen la influencia mexicana. Estos grupos, luego, adoptaron esta historia en combinación con sus propias historias para dar sentido a los acontecimientos que luego sucedieron, según las ideas expansionistas y de conquista. De manera que su contrapropuesta, es repensar las intrusiones como un fenómeno local tomando en cuenta que el idioma k'iche' se encontraba en Sacapulas desde 1400 AC. Sin embargo, reparan también que para poder validar cualquier hipótesis es necesario tener una confirmación arqueológica por medio de la excavación exhaustiva, cuidadosa y sistemática, además de un análisis de cerámica en todos los sitios en cuestión (*ibidem*, 260).

a. Lugar de la hija del Señor

Rab'inal, como se mencionó, no es un nombre k'iche' sino uno q'eqchi'; significa "lugar de la hija del Señor" y está relacionado con un mito prehispánico asociado al culto de una deidad conocida como el "Viejo Dios de la Tierra", "*Tzuul Taq'a*" o "*Maam*" en q'eqchi'. La diosa Luna o Po (en q'eqchi') es hija de este dios, y ambos viven en una caverna (que puede ser un cerro, también y se representa como un caracol o concha). En la tradición q'eqchi', el *Tzuul Taq'a* es el "dueño de todos los cerros", una especie de entidad que controla los mismos; se dice que dentro de los cerros hay muchas riquezas, animales, comida, joyas, entre otras cosas. Este mito aún es importante dentro de la comunidad achi y q'eqchi' y es la explicación de la desgracia y locura de algunas personas, según indican los pobladores del área.⁹

El mito, se ubica en la época en la que no había luz y todo era oscuridad, cuenta que la diosa Po fue robada por el dios B'alan Q'e (Sol Oculto, en q'eqchi') -famoso por ser uno de los héroes gemelos del *Popol Wuj*-, dado que su padre no la dejaba salir; la atesoraba tanto que a veces se cree que era su amante y no su hija. B'alan Q'e, cazador de venados, se enamoró de ella pero el padre de Po se negó a dejarles hablar, entonces B'alan Q'e ideó un plan en el que pidió prestadas las plumas a un colibrí y disfrazado con ellas, llegó a chupar la miel de una mata de tabaco que crecía frente al palacio dentro de la cueva. Así, aprovechó a cantarle a Po y ella le pidió a su padre que, con una cerbatana, lo adormeciera. Po se lo llevó escondido a su cuarto y, por la noche, se convirtió de nuevo; es así como ambos huyeron del palacio. El padre enfurecido al darse cuenta les siguió, utilizando todos sus poderes, pero al final permitió que se quedaran el uno con el otro; sin embargo, los convirtió en el sol y en la luna para que no puedan estar del todo juntos (van Akkeren, 2002: 66; 2003: 33). Tomando en cuenta la ocupación q'eqchi' durante el Preclásico, el nombre de Rabinal pudo haber sido establecido desde entonces por este grupo cultural y posteriormente adoptado por los poqom y achi.

b. Lugar del cangrejo o caracol

El *Lienzo de Quauhquechollan*, es uno de los recursos etnohistóricos más interesantes encontrados en los últimos años, puesto que describe la versión indígena de la conquista de Guatemala; se trata de un lienzo pictográfico en donde se ven las rutas que utilizaron los españoles y los poblados que visitaron e invadieron. Para los achi, este lienzo representa la evidencia de uno de los ataques que se hizo contra el territorio de Rabinal, con el fin de conquistar sus tierras por parte

⁹ En una aldea llamada Las Ventanas, se dice que por las noches se abre el cerro para *tentar* a las personas codiciosas y avaras, pero quienes han aceptado y hablado con el "hombrecito", solo han acabado locos y más pobres. Manuel de Jesús Sesam, en una conversación personal, mencionaba que esta era la forma de enseñar a los achi que deben trabajar por lo que quieren y no solo tomar las cosas sin esforzarse; es decir, una forma de reforzar los valores achis.

de los españoles. Los quauhquechollanos representaron a *Tequicistlán* -nombre en náhuatl de Rabinal- con un cerro que encima tenía un cangrejo o, bien, un caracol. En el texto, *La fundación de Rab'inal - Tequicistlán, Guatemala* (2002), Ruud van Akkeren, explica por qué eligen la imagen de un cangrejo para la pictografía de Rab'inal. *Meawan, Meajaw o Miagua* hace referencia a la traducción k'iche' de Rab'inal o "la hija del Señor" (*meal = hija, ajaw = Señor*), el autor concluye esto tras la presencia del nombre en los textos indígenas del *Popol Wuj* y el *Memorial de Sololá* (van Akkeren, 2002: 66-67). El autor asegura que en Rabinal hay un cerro que es conocido bajo el nombre de Miagua y que, ciertamente, ese es el cerro en donde habita el "Señor".

Existe otro mito, dentro del *Popol Wuj*, que menciona al cerro Meawan. Este trata de Sipakna¹⁰ y cómo los héroes gemelos intentaron derrotarlo al poner un cangrejo falso sobre una cueva -la misma donde habitan el Tzuul taq'a y Po-. El mito establece que Sipkana, conocido por ser un gran cazador de cangrejos, tenía mucha hambre pues no había comido en varios días. Al darse cuenta de ello, los gemelos colocaron un cangre falso sobre la cueva; cuando Sipakna entró a cazarlo, destruyeron la montaña y esta cayó sobre él (*idem*).

Por otro lado, cuando la lectura de la pictografía se hace como "lugar del caracol", el autor explica que se refiere a otra forma de interpretar la residencia o cueva en donde habitaba el Tzuul Taq'a; tal afirmación la hace basándose en evidencia cerámica. De manera que la historia y el mito se unen, y por lo tanto, es válido leer el pictograma del Lienzo de Quauhquechollan como Tequicistlán, "el lugar del caracol" o bien, "el lugar del cangrejo". Asimismo, resalta la importancia de este lienzo, al darnos más pistas sobre la relevancia de conocer la ocupación q'eqchi' en el área de Rabinal para los achíes, pero también la importancia de Rabinal para la historia q'eqchi'.

¹⁰ Grafía según Sam Colop en la traducción del *Popol Wuj* (2012).

Figura 4. Línea del tiempo sobre Rabinal prehispánico hasta su fundación



Fuente: Elaboración propia, 2019.

B. Invasión y Colonia en Rabinal

1. La invasión en Rabinal

Cuando los españoles llegaron al territorio de Rabinal, los rab'inaleb' eran parte del señorío k'iche' de Gumarkaaj-Utatlán y eran parte de la gran confederación k'iche' con quienes compartían un idioma y un dios principal llamado *Tojil*. Entre los años 1350 y 1400 A.D., los rab'inaleb', que antes habitaban las tierras de Tzamaneb', invadieron a los poqom en lo que ahora conocemos como el Valle del Urram. Este valle está rodeado de una cadena montañosa, la sierra de Chuacús, y su tierra no es muy fértil, quizás por eso pasó desapercibida un largo plazo de tiempo. Bertrand (1994: 621) menciona que Rabinal se intentó conquistar una única vez por la vía militar, pero que por el difícil acceso se mantuvo relativamente abandonada. Aunque sí menciona algunas acciones que tomaron los españoles antes de la conquista definitiva, por ejemplo:

«Poco después de someter al señorío quiché, los conquistadores se interesaron en los otros señoríos indígenas. El mismo Pedro de Alvarado se adjudicó la propiedad de la región de

Rabinal y luego, posiblemente desde 1529, la cedió en encomienda a Gaspar¹¹ de Arias. De este último se sabe únicamente que sometió a la población a su autoridad, y la cristianizó por medio de la fuerza...» (Bertrand, 1994: 621).

El autor también señala que, a pesar de la violencia ejercida sobre los indígenas del área, la población no se rebeló en contra de los españoles como ocurrió con otras poblaciones, Sin embargo, utilizaron la estrategia de “huída”¹² que consistía en dispersarse por el territorio montañoso (*idem*).

Indica, además, que según un testimonio fechado en 1545 por un dominico, en Rabinal hubo un estimado de 700 indígenas sometidos a la esclavitud (*idem*). El tema del tributo también estuvo presente y de una forma exagerada, pues se exigían 250 matas y dos *xiquipiles* de cacao, por lo menos cuatro veces al año (Bertrand, 1994: 621). Cuando cobraban el tributo y al tasar a las familias eran las únicas veces que parecían visitar el área, después de ello no hubo mucha presencia española hasta que llegaron los dominicos a establecerse en el lugar.

El área de las verapaces es históricamente interesante ya que, a diferencia del resto de territorios de Guatemala, fue conquistado a través de la religión y no por la vía militar. Esto se debió a que, a pesar de los intentos de conquista y varios ataques contra las poblaciones del área en general (Kub’ulko y Rab’inal), los españoles no lograron someter a estos grupos indígenas. Por tanto, se dice, fueron conquistados por la paz aunque se sabe que ocurrió otro tipo de violencia.

Esta área, adquirió el nombre de Tierra de Guerra, después de que los españoles no pudieron dominarla. El fraile dominico fray Bartolomé de las Casas, estaba convencido de que tales poblaciones podían ser conquistadas pacíficamente a través de la religión y que la violencia no era necesaria. De Las Casas, después de que regresó a España, en el convento de La Española, se formó como teólogo jurista y redactó el tratado en latín llamado “*De único vocationis modo*” en el que, con citas bíblicas, propuso una teoría sobre cómo la conquista a través del evangelio era la única forma de establecer el mismo en estos lugares (Saint-Lu, 1994: 627). Así, adquirió la simpatía del emperador Carlos V, quien apoyó los planes y condiciones de de las Casas y ordenó que ningún soldado español pudiese entrar a la región por cinco años, que se extendieron hasta el siglo XVII. Sin embargo, también hubo oposición, por ejemplo, el gobernador Contreras y del obispo Diego Álvarez Osorio, que estaban a favor de exigir de los indígenas una total «dogmática racionalidad y aptitud para recibir la fe por predicación» (*idem*).

¹¹ Es posible que por ello al cacique de Rabinal se le haya bautizado como don Gaspar, según señala Bertrand (1994: 621).

¹² Esta estrategia también se utilizó en la época prehispánica cuando se enfrentaban a pueblos, ciudades o etnias enemigas.

Saint-Lu (1994: 627), califica este proyecto pacífico como uno secreto entre de Las Casas y el gobernador interino Alonso de Maldonado, al cual luego se unieron fray Rodrigo de Ladrada y fray Pedro de Angulo. Así entonces, tras un largo proceso, fue como redujeron a los grupos indígenas que habían estado dispersos y fundaron los pueblos de San Pablo Rabinal, Santiago Cubulco y San Mateo Salamá entre los años de 1538 y 1545 (Bertrand, 1994: 622; van Akkeren, 2002: 80). Esto significó un abandono de las tierras ancestrales y sagradas, un cambio de hábitos y vida en general; además de ello, las nuevas enfermedades importadas por los españoles, cobraron muchas vidas, lo que provocó una crisis de mortalidad que terminó en un 90% de población indígena muerta entre 1550 y 1600 en el área de la Verapaz (Bertrand, 1994: 623).

Entre 1589 y 1591, a través de las Cédulas Reales se establecieron impuestos sobre la tierra a todo aquel que no pudiera probar con documentos ser dueño de esta y se nombraron jefes especiales para poder, no solo ejercer el control en tal materia, sino para decidir qué tan legítimas eran las pruebas de quienes defendían sus tierras. Esto supuso un problema para los indígenas cuyas formas prehispánicas se basaban en la tradición oral y el valor de la palabra.

En cuanto a la religión, un dato interesante, es que en Rabinal fueron los caciques los que apoyaron a la difusión del evangelio, aunque también es importante reconocer esas acciones como un medio de resistencia y adaptación, tomando en cuenta que eso significaba recibir ciertos privilegios, como la protección de la Iglesia ante la Corona. Lo anterior, sin embargo, surtió efecto únicamente en las primeras décadas de la colonización (*idem*), pues estas élites fueron rápidamente sustituidas, como una forma de control social.

El cobro de tributos, la explotación legal y los malos tratos fueron características del sistema colonial en Rabinal, como ya se había establecido; sin embargo, la resiliencia y adaptación de los indígenas permitió que utilizaran las cofradías¹³ como medio para la resistencia cultural, pero también para ejercer poder y obtener ciertos beneficios como tierras, préstamos, ganado, entre otros (*ibidem*, 624).

En cuanto a temas económicos, después de la asignación de tierras, y un crecimiento poblacional mediano, las Verapaces se convirtieron en un centro económico poderoso que respondía a los intereses comerciales de los dominicos. Bertrand (*ibidem*, 625) comenta que la mano de obra y la migración de los trabajadores a poblados vecinos constituyó, en 1700, un aproximado del 4% al 10% de personas tributarias y que estos vivían en Salamá aunque no fuesen originarios de ahí. La ganadería, por otra parte, también fue un foco comercial, pero luego se sustituyó por la caña de azúcar cosechada principalmente por los mestizos y ladinos propietarios de tierras (*idem*). Los

¹³ Más sobre las cofradías en el capítulo V de este texto.

indígenas sobrevivían mediante «la economía de subsistencia de cultivos tradicionales y trabajo artesanal» (*idem*).

2. Fundación de San Pablo Rabinal

Durante la etapa temprana de la Colonia, el área de Rabinal era conocida como *Tequicistlán* (en náhuatl), y es así como está inscrito pictográficamente en el *Lienzo de Quauhquechollan* bajo el símbolo de un caracol, como ya se había indicado. Esta “conquista” también está registrada en el *Manuscrito de Glasgow*, escrito por Diego Muñoz de Camargo, en el folio 301r (van Akkeren, 2002: 62); debajo de este pictograma se encuentra escrito “Guerra de Tequicistlán”. Es probable que estos intentos de control y conquista se hayan realizado alrededor de 1530, cuando también se llevaron a cabo ataques en contra de Tactic y Cobán.

Antonio de Remesal, conocido por su texto *Historia General de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala* (1617-1618) y por sus narraciones casi novelescas, escribió que Rabinal fue fundado en 1538. Ya que Rabinal fue el primer lugar en donde se llevó a cabo el proyecto pacífico de conquista, Remesal dedicó algunos apartados al respecto y explicó que don Juan, el cacique k'iche' de Sacapulas, aconsejó a fray Bartolomé de las Casas y fray Pedro de Angulo para que llevaran a cabo sus planes en Rabinal.

«Parecióle bien al cacique don Juan la traza y trataba por algunos días con los padres, por qué pueblos les parecía mejor que se pondría en ejecución y hallaron después de haber discurrido por todos que los de Tococistlán [*sic*] o Rabinal...» (Remesal, 1988: 221).

Aunque menciona un poco de resistencia indígena, el autor da a entender que una vez construida la iglesia, tras los sermones de los padres y las enseñanzas de cosas manuales «como lavarse y vestirse y otras cosas que por montaraces que eran les parecía bien» (*idem*), hasta las personas de Cobán bajaban para ver qué era aquello de lo que estaban formando parte sus vecinos. No escribe mucho más del tema; sin embargo, lo que interesa en esta sección es saber si la fecha que propone es real. Ruud van Akkeren (2002: 80) coincide, a través de descartar otras fechas e indica que se puede decir con seguridad que fue un 25 de enero, ya que era común bautizar a los pueblos fundados con el nombre del santo según el día y Rabinal celebra su feria el día 25 de enero y es comúnmente conocido como San Pablo Rabinal.

C. Siglos XVII y XVIII en Rabinal

El siglo XVII inició con una baja poblacional provocada por las distintas epidemias ocurridas durante el siglo anterior¹⁴ y la baja poblacional no permitió un crecimiento regular de la tasa de habitantes. Además, la presencia de españoles en área, provocó una sublevación indígena. Según se había acordado entre la Corona y los dominicos¹⁵, la presencia de españoles estaba prohibida. Producto de tal sublevación, se destruyeron edificaciones al estilo español en tal área. Posteriormente, se reconstruyó en el lugar en donde ahora se encuentra el pueblo actualmente, es por ello por lo que muchos autores que escriben sobre Rabinal, mencionan que cuando se fundó el pueblo se hizo a una legua o cuatro kilómetros de su actual sitio (Remesal, 1988: 221; van Akkeren, 2002: 71; Barrios, 1996: 120). Ahí se construyeron la iglesia y sus cuatro capillas, que según señala Lina Barrios (1996: 20), las capillas se colocaron orientadas a los cuatro puntos cardinales según los antiguos rituales mesoamericanos. La iglesia¹⁶ renacentista se diseñó de forma abierta, es decir, al aire libre con una estructura de arcos sin paredes a los lados, en la fachada se colocaron trece imágenes bajo la idea del trece como un número importante para el calendario maya (*idem*).

Para la reconstrucción del pueblo, se requirió de mucha fuerza y mano de obra lo que significó muerte para la población de Rabinal, que para entonces ya era una población escasa. Juan de Pineda, en 1594, señala que en el pueblo de «Tequecistlán» [*sic*] cuando la iglesia ya estaba construida a la mitad, con tres naves, la deshicieron para volver a construir (*idem*).

El siglo XVII, entonces, se caracterizó por la reducción de poblaciones por temas como epidemias, altas cargas de trabajo, sublevaciones indígenas, entre otros; sin embargo, también ocurrieron otros fenómenos como una alta adaptación a la vida española (pues los españoles comunes ya tenían presencia en estos poblados, aunque aún muy poca), comercialización estable entre pueblos cercanos y una hispanización general. Además, al final de este siglo, después de las grandes bajas poblacionales, la población comenzó a estabilizarse, tanto que a principios del siglo XVIII se podía decir que Rabinal, Cubulco y Salamá ya eran «pueblos bien formados» (*Ibidem*, 121).

El siglo XVIII, la vida en Rabinal se caracterizó por ser significativamente hispanizada bajo el control español. Por ejemplo, Alfonso Tovilla, el Alcalde Mayor de Verapaz, en 1621 mencionó que

¹⁴ Sobre todo la epidemia de 1576 que afectó a toda el área de las Verapaces (Barrios, 1996: 120).

¹⁵ Sobre todo por parte de Las Casas.

¹⁶ Al entrar a la iglesia se puede observar que en las paredes se marcan los arcos, como que si hubiesen sido rellenos, las personas explican que antes esos arcos estaban “al aire libre”; de modo que quizás se refieran a la forma en la que estaba construida la iglesia original.

cuando visitó Rabinal lo recibieron con músicos tocando chirimía y trompetas, cincuenta personas en caballos y mulas y danzas; además, el alcalde, tres regidores, dos sacristanes y cuatro principales. Comida también le esperaba, entre gallinas, ternera, plátanos y queso (Barrios, 1996: 122). La visita del Alcalde Mayor, era para asegurarse que se estaban adoptando todas las medidas hispanizadoras como las costumbres y vida española. Así, Tovilla visitó todas las casas de Rabinal supervisando que los indígenas tuvieran «camas, herramientas para sembrar, imágenes cristianas, casas reparadas», si estos no llegaran a tenerlas les azotaban (*idem*).

Los dominicos se volvieron muy poderosos económicamente debido a la ventaja que tenían sobre los indígenas y la forma en la que ellos decidían en qué trabajar. La caña de azúcar, por ejemplo, fue un cultivo importante en San Jerónimo, Salamá y San Miguel Chicaj. El ganado en San Miguel Chicaj, que surge por las viviendas de «los cuidadores de las cofradías del Santísimo, Santa Elena de la Cruz, y de las Ánimas de Rabinal que tenían hasta 535 reses» (*ibidem*, 125); es así como San Miguel Chicaj se vuelve un poblado separado de Rabinal. La presencia ladina ya estaba suficientemente consolidada para mitad de siglo¹⁷, los trapiches y haciendas crecían en número, pero el control económico lo seguían teniendo los dominicos, sobre todo, a través de los trapiches de San Nicolás y el ingenio de San Jerónimo.

D. Siglo XIX y XX en Rabinal

1. De pueblo a villa

Durante el siglo XIX ocurrieron algunos cambios administrativos, por ejemplo, en 1825 cuando Rabinal se eleva de la categoría de pueblo a villa dada la cantidad de ladinos que vivían en el área; esto supuso una presencia administrativa y política mayor. Un hecho importante también es que fue en 1855 cuando el abate Charles Brasseur de Bourbourg llegó por año y medio a establecerse a Rabinal. Esto es relevante dado que es él quien obtiene el manuscrito sobre el Baile del Tun, lo traduce al francés y le titula “Rabinal Achi”. Barrios (1996: 135), indica que Bourbourg popularizó tanto este manuscrito que en 1860 el gentilicio para las personas de Rabinal se cambia de “rab'inaleb” a “achi”.

La cochinilla se introdujo en este siglo y para promover el cultivo de la misma, en 1819 se utilizaron fondos de comunidad por ladinos, españoles y también indígenas residentes de Baja Verapaz para iniciar con la siembra; sin embargo, se dejó de cultivar en 1870 cuando en las políticas

¹⁷ Según Bertrand (1986: 20) para mediados del siglo XVIII la población ladina constituía ya un 10% sobre la población indígena en Rabinal.

liberales del gobierno sustituyeron la cochinilla por el cultivo de café (Barrios, 1996: 135; Velásquez, 2016: 42). Empero, las tierras de Rabinal no fueron totalmente aptas para este cultivo, por lo que tuvieron que diversificar a otros como el cacao, sebo vegetal, entre otros. En 1877 el área de la Verapaz se dividió en Alta Verapaz y Baja Verapaz¹⁸.

E. Reforma Liberal

Esta época resulta interesante, porque Guatemala se encontraba en una especie de situación de oportunidad política, en el que la rendición de cuentas a la Corona española había terminado, pero las prácticas coloniales criollistas pervivían, así como su estructura racista y desigual, privilegiando lo blanco, criollo, mestizo y denigrando, por supuesto, a todo lo indígena. Sin embargo, se buscaron políticas y modelos económicos más modernos; es decir, era un momento clave que definiría el futuro de esta incipiente nación. Situaciones similares se vivieron en el resto del territorio centroamericano (Mahoney, 2011; Williams, 1994). A pesar de todo ello y de la importancia de esta época, la investigadora no encontró suficiente información sobre lo que aconteció en Rabinal durante la misma.

La época de las reformas liberales en Guatemala lideradas por Justo Rufino Barrios, que se forjó en las últimas décadas del siglo XIX, significó para las comunidades indígenas y sus territorios, otra forma de despojo, pero para muchos mestizos una oportunidad de ascender en la escala social. A pesar de ello, los más beneficiados, fueron aquellos extranjeros a quienes se les cedieron tierras para la producción de café y otros cultivos, pues como una estrategia para el desarrollo económico de la reciente nación y su visión xenocentrista, se creía necesitar a los modelos económicos occidentales para poder llegar a ser exitosos. Pero no solo a los modelos sino a los ciudadanos de tales países, por consiguiente, se crearon políticas para atraer a tales sujetos al territorio guatemalteco. Así, como Matilde González-Izás (2011: 291) indica, se promovieron proyectos civilizadores con objetivos escondidos de «blanqueamiento racial».

Las reformas liberales promovieron la propiedad privada lo que, por supuesto, creó un sinnúmero de conflictos interétnicos, intergrupales y comunitarios. Desde sus bases políticas, el Estado liberal, no permitió que los grupos indígenas fueran parte activa en el proceso productivo más que como sujetos de mano de obra, pero nunca como sujetos de decisión ante aquello que se producía. Lo mismo ocurrió en el territorio de Rabinal, lo que dio paso a la consolidación de aquellos mestizos pobres que luego tomaron el control político del lugar (EAFG, 1995: 50); lo que a su vez, permitió

¹⁸ Tactic formó parte de Baja Verapaz por un tiempo, pero medio año después fue incluido dentro del área de Alta Verapaz. (Barrios, 1998: 133).

que estos mestizos lograran despojar a las comunidades indígenas de las tierras más fértiles. De manera que la población indígena, de nuevo, se vio excluida¹⁹.

F. Siglo XX

Algunas peculiaridades de los Achi, es que se saben adaptar relativamente fácil a las situaciones; otra, es que estratégicamente, logran resistir. Esto se puede ver no solo con las cofradías, sino con el sistema utilizado desde la colonia basado en prácticas prehispánicas que consistía en la activa participación de los consejos de ancianos o *ajtzij* (Barrios, 1998: 139). Esta participación continuó durante el siglo XX, Barrios (1998: 139) menciona:

«...eran quienes elegían a los alcaldes [...] eran personas de edad, con mucha experiencia [...] se reunían en el convento del templo y deliberaban sobre las personas consideradas aptas para gobernar el pueblo, elegían al alcalde indígena de entre los miembros de las cinco cofradías más importantes [...]»

Los *ajtzij* eran antiguos miembros de cofradías que habían escalado entre los cargos de las cofradías, entre cofradías y puestos municipales. No solamente elegían al alcalde indígena sino que proponían un nombre para elegir al alcalde ladino.

«...al tener el nombre seleccionado, los regidores (mensajeros del consejo de ancianos) recorrían el pueblo indicando el nombre del elegido de los ancianos y, así, las personas sabían por quién votar en las elecciones [...]» (*idem*).

En la actualidad, el consejo de ancianos continúa ejerciendo presión sobre la corporación municipal pero es mínima comparada al poder que llegó a tener en los siglos pasados. Además, el incremento de la presencia evangélica, la modernidad y la debilitación del tejido social provocado por la guerra son, sin duda, factores que propiciaron la reducción del poder de los *ajtzij* en Rabinal.

G. Políticas Ubiquistas

Durante el gobierno de Jorge Ubico, la Ley de Municipalidades, que entró en vigor el 9 de agosto de 1935, propuso eliminar las elecciones para el alcalde ladino y estableció el cargo de intendente municipal que era nombrado únicamente por el presidente (Barrios: 1998: 140). Esto debilitó el sistema ancestral que se utilizaba en Rabinal, pero no lo eliminó.

¹⁹ Fue entonces cuando la figura de la cofradía salió a relucir más que nunca, puesto que este fue el medio que utilizaron los Achi (y otros grupos indígenas) para resistir ante la poca agencia que la estructura y las políticas liberales les permitieron, dentro de sus propios territorios (*idem*).

En 1934, se derogó el “Reglamento de Jornaleros” instituido por Justo Rufino Barrios, que colocaba a la población indígena como mano de obra a disposición de los latifundistas cafetaleros. Al derogarse, Ubico sustituyó tal reglamento por la Ley contra la Vagancia y la Ley de Vialidad; la primera estableció que los campesinos debían de trabajar 150 días al año en las fincas, los jornales se tenían que registrar en una libreta. Tomando ventaja del alto índice de analfabetismo, muchos administradores y dueños de fincas obligaban a los indígenas a trabajar más del tiempo estipulado. Por otro lado, la Ley de Vialidad instituyó que todo hombre debía trabajar dos semanas al año en la construcción de carreteras o pagar el equivalente (*ibidem*: 142).

Lo anterior provocó un desequilibrio en la forma de vida de las familias campesinas, puesto que no lograban dedicar el tiempo requerido para el ciclo de la siembra, ni lograban generar ingresos para la manutención de su familia. Los hombres de Rabinal fueron obligados a construir las carreteras que inician en Rabinal y conducen a Salamá, así como la carretera que conecta a Rabinal con Santa Cruz, El Chol (Mendoza, 2010: 20). El control sobre el área se hizo a través de la revisión constante de los “Boletos de Vialidad” por parte de los comisionados militares.

Durante el gobierno del dictador Jorge Ubico muchos mestizos fueron beneficiados, pero también grupos indígenas de diferentes aldeas como la tan controversial aldea Xococ (que contiene a Buena Vista y Patixlán), que fueron designados para «realizar funciones de control autoritario en la zona» (EAFG, 1995: 53), una de esas funciones era la revisión de los “Boletos de Vialidad”. Es decir, eran achíes que obligaban a otros achíes a cumplir con las políticas de trabajo forzado instituidas por la dictadura. Estas acciones, alimentaron las razones para la conformación de grupos organizados. Desde entonces, se puede observar la relación que tiene esta aldea con el resto; la tensión generada entre habitantes desde esa época, se reflejó sobre todo durante el Conflicto Armado Interno.

H. Revolución de 1944

A partir del triunfo de la Revolución de octubre de 1944, se vivió en el país un clima de esperanza que rápidamente contagió a los habitantes más pobres y jóvenes del territorio. Con la llegada de los gobiernos revolucionarios y las propuestas de transformación de la estructura agraria del país, las comunidades indígenas se vieron, como nunca antes desde la invasión, ante la oportunidad de recuperar las tierras que se les habían, injustamente, arrebatado; o bien, de aspirar a una vida más justa.

El Equipo de Antropología Forense de Guatemala (*ibidem*, 51) expone que Rabinal no tuvo repercusiones directas ante la puesta en marcha de la Ley de Reforma Agraria debido a que las condiciones de tenencia de tierras no permitieron la expropiación elevada de fincas; empero, otros

elementos políticos hicieron factible la formación de grupos organizados. Ya que en Rabinal la dinámica latifundio-minifundio no se dio como en otras partes del país, justamente la poca tierra fértil disponible obligó y sigue obligando, a los rabinaleros a migrar temporalmente a espacios en donde las dinámicas agrarias son distintas, territorios que sí se vieron afectados por el despojo masivo de tierras, lo que produjo una dispersión de ideas hacia Rabinal. Es así, entonces, como se crean los comités agrarios campesinos (EAFG, 1995: 54).

I. Formación política campesina y fin de los 10 años de primavera

Cuando se logró acabar con los gobiernos revolucionarios con el apoyo del gobierno de los Estados Unidos y el liderazgo del general Carlos Castillo Armas (Marroquín, 2013: 2), se vivió un retroceso político, económico y social, que a su vez, provocó una crisis de nación que luego estalló en forma de una Guerra Civil o Conflicto Armado Interno -CAI-; este conflicto duró 36 años. Esto afectó a todo el país en diferentes medidas y grados, a Alta y Baja Verapaz de una forma directa. Sin embargo, para entender los hechos ocurridos en el área, primero se debe comprender cuál fue la formación campesina y el grado de involucración de la población rabinalera.

Lina Barrios (1998: 144) hace mención de un hecho importante para la formación política campesina, pues señala que en los últimos años de la década de 1940, la inconformidad de los achíes de no poder elegir alcaldes bajo el sistema ancestral, es decir, a través de los consejos de ancianos, acompañado de los malos tratos recibidos por las políticas de trabajo forzado y los empleados de la municipalidad, llevó a estos a enviar un memorial al presidente en el que pedían el despido del secretario y de un sargento de guardia; sin embargo esta petición fue rechazada²⁰.

De modo que el líder indígena Tomás Tecú Chiquito «inició la organización de la población indígena a través de una liga o comunidad campesinas y solicitó la ayuda de la cofradía para incrementar a los simpatizantes», quienes sí apoyaron la causa (*ibidem*, 145). Además, la autora indica que los grupos evangélicos también se unieron y así se generó el primer movimiento reivindicativo indígena en Baja Verapaz.

El 1 de mayo de 1949 realizaron un desfile en conmemoración de la Revolución del 20 de octubre, al respecto escribe Barrios (*ibidem*, 146):

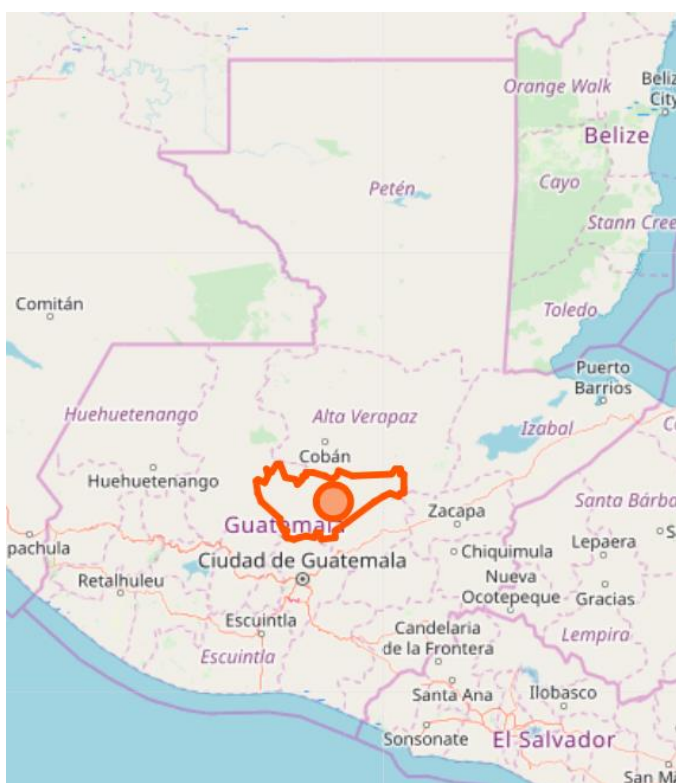
«Los empleados de la municipalidad consideraron este desfile como una rebelión y pidieron ayuda al gobernador departamental, quien mandó a instalar un pelotón de guardia civil ambulante.»

²⁰ Antes de la Revolución de octubre de 1944.

Tomás Tecú Chiquito y otros líderes huyeron a la capital, pero con el apoyo de miembros de la Central de Trabajadores de Guatemala -CTG- y el Partido de Acción Revolucionaria -PAR-, pudieron retornar a Rabinal. Lo anterior generó una buena relación con el partido, tanto que en 1950 se propuso un alcalde del PAR que ganó por mayoría popular. De esta forma se restauró, en menor escala, la presencia de los *ajtz'ij* dentro de las elecciones municipales.

La finalidad de algunas de las agrupaciones políticas creadas en la época revolucionaria, que fueron avaladas por el gobierno de turno, era «denunciar la existencia de áreas en fincas susceptibles de ser afectadas por la ley» (EAFG, 1995: 54), específicamente, por la Reforma Agraria, aunque hubo otras que tomaron acciones sin, propiamente, respetar la ley.

Figura 5. Ubicación de Baja Verapaz dentro del mapa de Guatemala



Fuente: Open Street Map, s.f.

Acción Católica, también estuvo presente en Rabinal desde la década de 1950, y fue bien aceptada en el pueblo ya que promovieron temas de justicia social. A partir de esta relación, surgieron nuevos movimientos desarrollistas como cooperativas o ligas campesinas. En 1960 se capacitaron líderes comunitarios para participar en estas ligas campesinas o comunidades campesinas; también se formaron comités de desarrollo que tenían como fin «promover el trabajo comunitario en la construcción de carreteras, puentes, escuelas, agua potable, salones comunales, puestos de salud, etc.» (Barrios, 1998: 159). El territorio indígena abrazó estas iniciativas de una forma más o menos fácil, tomando en cuenta la historia colonial y reciente de esclavitud, racismo y menosprecio.

Por ejemplo, la cooperativa de ahorro y crédito San Pablo fue promovida por la Iglesia Católica que comenzó, por iniciativa de los sacerdotes, dada la demanda de la población de préstamos hacia esta institución (Velásquez, 2012: 75). Para 1969 esta cooperativa ya estaba inscrita y legalizada; para 1974 llegó a tener 900 socios que daban un aporte de Q5 antes de poder solicitar préstamos

(*idem*). Sin embargo, esta cooperativa quebró después de problemas internos entre socios que, en buena parte, se debían al racismo imperante en el área, sobre todo desde la población mestiza, ladina o no indígena, hacia la indígena y por conflictos entre comunidades que tenían su raíz desde años atrás.

A partir de la desintegración de la Cooperativa San Pablo, algunos de los exmiembros de ésta formaron la asociación llamada “La Huella del Varón de Rabinal”²¹. La mayoría de los integrantes eran campesinos indígenas del área rural; además en esta asociación también convergieron líderes de la iglesia católica, promotores de salud del Centro de Integración Familiar y de las Hermandades de la Caridad (Equipo de Antropología Forense de Guatemala, 1995: 91). Organizaciones no gubernamentales como la Asociación de Servicios Comunitarios de Salud (ASECSA), el Centro Mesoamericano de Estudios sobre Tecnología (CEMAT) y el Centro de Integración Familiar (CIF), apoyaron a la asociación La Huella del Varón de Rabinal. Un dato interesante que menciona ADIVIMA es que al inicio querían llamarle “*To’b’eeel aj pa aq’ees*”, “Ayudantes de la gente del campo” en achi; sin embargo, no les fue permitido por la gobernación departamental al no estar en el idioma oficial del país, es decir español (Velásquez, 2012: 79). ADIVIMA en el texto *Oj k’aslik/ Estamos vivos* hacen cita de un testimonio que ilustra el tipo de acciones que lograron como una asociación:

«Se logró muchísimo. Logramos financiamiento y en Río Negro pusimos una pequeña cooperativa de consumo y de compras. La idea era que ellos hacían sus escobas y petates mientras que nosotros lo compramos. Aquí en Rabinal teníamos dos tiendas de consumo donde logramos comprar materiales de consumo diario a precios bajos. Pusimos una clínica de primeros auxilios. Estábamos haciendo estudios sobre plantas medicinales e instalamos un comedor. Era bien alegre, era toda una comunidad. Hicimos también un experimento de la siembra de la soya y de maguey.» (Velásquez, 2012: 79).

Algunos de los miembros de la asociación apoyaban las reivindicaciones indígenas y se involucraron en el movimiento insurgente. Por lo anterior, dado que la contrainsurgencia condenaba cualquier tipo de organización comunitaria, persiguió a sus integrantes y quemó su sede en la década de 1980 (*idem*).

En 1966, cuando se consolidó el Estado Contrainsurgente, se retomó la idea de promover el acceso a tierra, a través del programa de colonización de las tierras del Petén o las llamadas “Zonas de desarrollo agrícola”, para ello, al Instituto Nacional de Transformación Agrícola -INTA- se le transfirieron 30,000 hectáreas para la creación de cooperativas (EAFG, 1997: 71). De este territorio, solamente un porcentaje fue repartido, ya que, por motivos de presupuesto, no les fue posible ejecutar el plan completo. Es interesante notar que la razón presupuestaria se debió a que los fondos fueron reasignados al programa contrainsurgente, evidenciando las prioridades del Estado. Es en

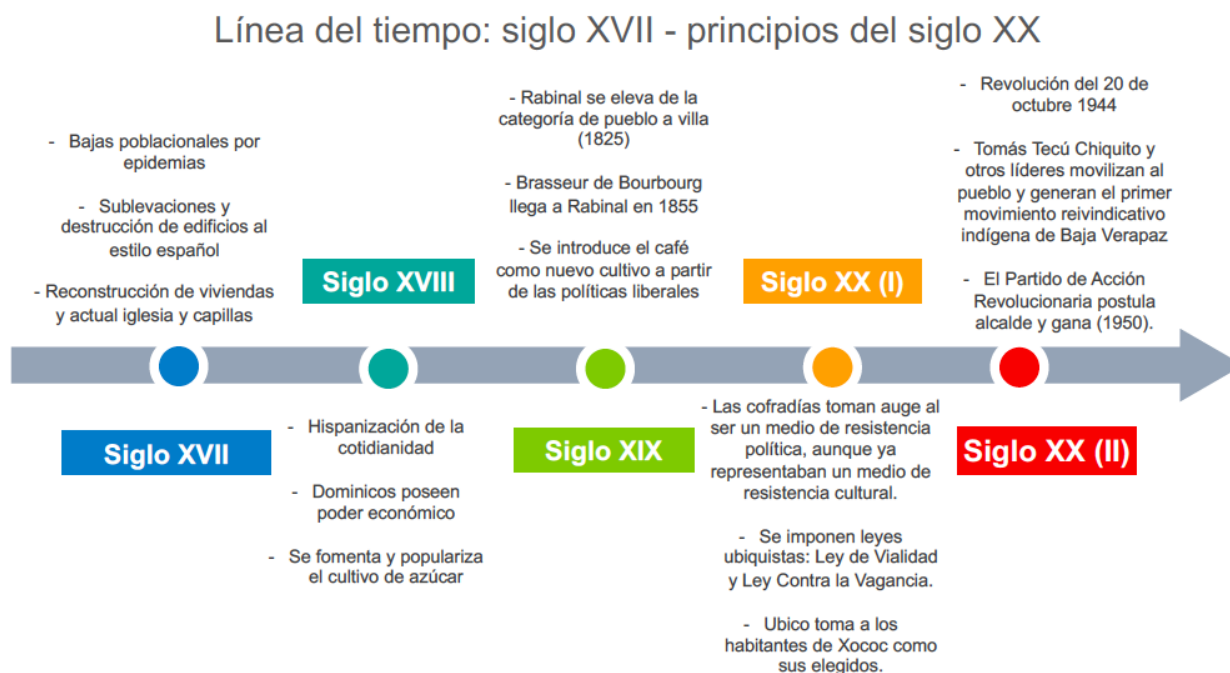
²¹ Algunos de los sobrevivientes de esta asociación formaron luego “Ixoc’ Ajaw”, activa hasta la fecha.

esta época, también, cuando la Franja Transversal del Norte recibió especial interés, creando programas de desarrollo y haciendo presencia de Estado, con el fin único de controlar a la población desde los focos de simpatizantes insurgentes.

Los primeros contactos con el movimiento insurgente en Rabinal, se dieron con la llegada de miembros del Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT) para conseguir simpatizantes y hacer campaña, ahí se unieron algunos que en su mayoría eran indígenas en situación de pobreza (EFAG, 1995: 82).

En efecto, algunos y algunas rabinaleras (muy pocos, en realidad) formaron parte de las filas de la guerrilla y todavía se escuchan historias de familiares de guerrilleros. En 2015, en el centro de Rabinal, había un comedor llamado “Socorro Sical”, el alias de Fidel Raxcacó Xitumul²², cercano a Marco Antonio Yon Sosa, comandante de las Fuerzas Armadas Rebeldes y del Movimiento Revolucionario 13 de noviembre; ambos fueron asesinados en Chiapas en la década de 1970.

Figura 6. Línea del tiempo sobre Rabinal del siglo XVII al XX



Fuente: Elaboración propia, 2019.

²² Los hijos de Raxcacó, hoy en día, trabajan para el bien de la comunidad, preservando y promoviendo la cultura achi; dos de sus hijos en la Fundación Nueva Esperanza.

A mediados y finales de la década de 1970, campesinos y campesinas se unieron al movimiento denominado Comité de Unidad Campesina (CUC); algunos autores señalan datos como que el 60% de la población rabinhalera participó en este comité (*ibidem*, 1995: 90).

En 1982, el Estado Mayor Especial del Ejército, presentó el Plan Nacional de Seguridad y Desarrollo que propuso una reestructuración del Estado alrededor de la lucha contrainsurgente. Fue entonces, cuando el Estado Mayor de la Defensa se volvió el ente de dirección contrainsurgente. Es importante resaltar, que esta fue la época más cruel y sistemática de la Guerra Interna. Algunos de los planes que se llevaron a cabo fueron:

Cuadro 2. Estrategias contrainsurgentes perpetradas por el Estado Mayor de la Defensa durante el Conflicto Armado Interno

Tierra arrasada:	Destinado a la población civil, se ejercía represión física individual y colectiva. Se destruían aldeas, áreas de cultivo y todos los elementos que permitieran una forma de vida en el lugar. El fin era acabar no solo con las aldeas, sino con las personas que residían en las mismas, para que los grupos insurgentes no pudieran nutrirse de más soldados.
Aldeas modelo	Estas eran aldeas controladas por los militares, en las que residía la población que había logrado sobrevivir a la tierra arrasada. En las mismas, habían personas de diferentes etnias y territorios del país. Ahí se les obligaba a recibir instrucción sobre los valores militares, la exaltación de la constitución y el rechazo a la insurgencia. Además, a esta población se le obligaba a trabajar en la creación de otras aldeas.
Patrullas de Autodefensa Civil	Estas patrullas estaban conformadas por “voluntarios” civiles que eran obligados a patrullar distintas áreas con el objetivo de informar sobre el movimiento de los insurgentes y, en muchas ocasiones, a hacerles daño de distintas formas. También fueron utilizados “como escudo humano” en batallas en donde estas personas no tenían ningún tipo de entrenamiento.
Coordinadoras Institucionales	Se trataban de coordinadoras conocidas como los Consejos de Desarrollo, partes del Estado Mayor del Ejército, que canalizaban los diferentes programas patrocinados por agencias nacionales e internacionales. El fin era controlar los recursos y re-destinarlos a los planes contrainsurgentes.

Fuente: Elaboración propia basada en EAFG, 1997: 90-91.

El Plan de Desarrollo Integral de Baja Verapaz, durante los años 1979-1982, diseñado durante el gobierno del general Romeo Lucas García, fue cooptado por el ejército. El EAFG (1997: 92-93) menciona que este se concibió en tres niveles administrativos: nacional, departamental y central, en donde el segundo nivel era el gobernador departamental quien lideraba el mismo; sin embargo, en este caso, este puesto fue ocupado por varios miembros del ejército. Otro suceso importante fue la construcción de una central hidroeléctrica que formó parte de los proyectos nacionales de desarrollo en los años setenta, por parte del Instituto Nacional de Electrificación -INDE-. Este proyecto es muy importante para la historia de Rabinal, puesto que se creó en el río Chixoy, en donde habitaban las comunidades de Río Negro que fueron desplazadas, sin su consentimiento, para la ejecución de tal proyecto. Barbara Rose Johnston en la publicación titulada "Estudio de los Elementos del Legado de la Represa Chixoy" (2005) indica que:

«...la construcción comenzó en el año 1975 sin ninguna notificación a la población local. Comenzó la construcción sin realizar un censo general de las personas afectadas, sin adquisición legal de todo el terreno para apoyar las obras de construcción de la represa y de la central hidroeléctrica, ni la adquisición legal de la tierra que sería inundada por el embalse» (2005: 3).

El proyecto fue financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo -BID-, que promovió el Programa de Reasentamientos Humanos (EAFG, 1997: 95) y afectó a un estimado de 3,445 personas residentes del área donde se construyó la hidroeléctrica y a 6,000 de las áreas aledañas (Johnston, 2005: 3). Otro hecho importante que menciona Johnston hace referencia al desplazamiento forzado de la población:

«Cuando la construcción estuvo completa y subieron las aguas del embalse en enero de 1983, se desalojó a la población a la fuerza mediante la intervención de patrullas militares y civiles, amenazándoles con armas de fuego y perpetrando masacres. En tan solo una aldea -Río Negro- 444 de sus 791 habitantes fueron asesinados» (*ibidem*, 5).

Pacux, es el nombre del asentamiento creado cerca del centro de Rabinal, para las familias afectadas y desplazadas por el proyecto. Es vital comprender que las comunidades se negaron a ser desplazadas, tomando en cuenta el valor cultural, social, económico y natural que tenía el mismo para sus habitantes. Solamente la comunidad de Chicruz, una comunidad mestiza, estuvo de acuerdo con ser trasladada. Las familias indígenas, acostumbradas a mayores extensiones de tierra para cultivo, fueron luego reasentadas en espacios limitados con en los que difícilmente pueden vivir cuatro personas sin derecho a área verde o tierra cultivable. Sobre esto Johnston señala lo siguiente:

«En Pacux y las demás aldeas de reasentamiento, el incumplimiento en dar todo el terreno prometido, la construcción de viviendas de mala calidad, la compensación inadecuada o inexistente por otras propiedades perdidas, la falta de prestación de ningún apoyo efectivo para la salud, educación o el desarrollo económico de ninguna manera sostenida han tenido un efecto demostrable en la degeneración de la economía, cultura y salud individuales...» (2005: 23).

En la actualidad, caminar en las calles de Pacux²³ da una sensación melancólica y de profunda tristeza. Los locales no recomiendan visitar el área, en general, mucho menos por la noche ya que lo asocian con un lugar peligroso, argumentando que sus pobladores son parte de “maras”. No se pudo corroborar esta información, pero resulta interesante este punto de vista; de igual forma, es valioso mencionar que este discurso también está acompañado con una reflexión del porqué. A continuación un ejemplo:

«Cuando fui a buscar a C-020, 048 me dijo que no me llevara mi bicicleta porque Pacux es peligroso. Nunca me habían advertido con tanta seriedad, aunque ya me lo habían mencionado cuando fui a la Ceiba, por eso me fui a pie. Le pregunté que si de verdad era peligroso y me dijo esto: “Mire seño, ahí hay mareros, pobres ellos porque no es su culpa. Ellos se unen a las maras porque nadie les da trabajo y como no tienen tierra para cultivar, de algo tienen que comer”» (Nota de campo 202, del 11 de junio de 2018).

J. Grupos organizados en Rabinal

Para 1976, Rabinal, ya era un territorio con presencia del Comité de Unidad Campesina (CUC), como se mencionó y el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), que demostraron estar del lado del pueblo, tomando en cuenta los conflictos en los que la población ya estaba involucrada, como el desacuerdo con la creación de la hidroeléctrica de Chixoy. El INDE, que varias veces había querido desalojar a los habitantes de Río Negro y Chitucán, en condiciones desfavorables y a la fuerza, había provocado el acrecentamiento de la simpatía de la comunidad con los grupos insurgentes (EAFG, 1997: 120).

Después de la quema de la embajada de España en 1980, se creó una columna militar en Rabinal con la ayuda del EGP y el CUC, cuyo esfuerzo se centró en el reclutamiento, con un fin de trabajo político y organizativo, ya que carecían de armas y de entrenamiento militar; es decir, un trabajo más de convencimiento a la población para que no dieran información al ejército y se unieran al movimiento insurgente (*Ibidem*, 1997: 122). Basados en información proveniente de la comunidad de Rabinal, el Equipo de Antropología Forense de Guatemala (1997: 124), menciona que la columna militar rabinalero se conformaba por, entre 35 y 40 hombres, que eran de diferentes aldeas y raramente coincidían.

²³ Esta nota resume muy bien lo que en varias ocasiones se mencionó durante el trabajo de campo realizado en 2018. Se resalta que durante las visitas a Pacux, la gente, como en todos lados, fue muy amable con la investigadora aunque también se preguntaban por qué se encontraba en el lugar, como si nadie más, que no viviese ahí, visitara la comunidad.

K. La participación de Rabinal en el Conflicto Armado Interno

Rabinal nunca fue un territorio que buscara el enfrentamiento directo, es más, era conocido como un lugar de paso, no un campo de batalla (Comisión para el Esclarecimiento Histórico, 1999: 361). Este espacio territorial servía únicamente como un lugar de descanso y suministro de alimentos y nunca estuvo, ni cerca, de estar listo para la represión que siguió en los siguientes años; sin embargo, la característica que le hizo vulnerable ante la exagerada militarización de parte del ejército, es que se encuentra en un lugar geográficamente estratégico y fue por ello que significaba un lugar vital para el descanso y suministro.

Según la CEH (1999), REMHI (1998) y el reporte de los antropólogos forenses que estudiaron el caso de Rabinal se indica que, por lo menos para las masacres ocurridas en el 8 de enero de 1982 en Chichupac, 13 de marzo en Río Negro y 18 de junio en Plan de Sánchez, las víctimas no eran parte de la insurgencia ni buscaban atacar al ejército. Se trataba de población civil, al respecto el CEH menciona:

«Se puede afirmar con toda certeza que las personas asesinadas [en dichas masacres] no murieron combatiendo, sino que, según las evidencias forenses, fueron brutalmente eliminadas sin que tuvieran opción a defenderse» (1999: 366).

1. El terror en Rabinal

Uno de los episodios más tristes de la historia de Rabinal, es sin duda, el Conflicto Armado Interno. Este municipio, al mencionar su nombre, despierta en la memoria de las y los guatemaltecos tres cosas: sus famosas naranjas (ya desaparecidas), la danza-drama Rabinal Achi y las varias masacres que sucedieron dentro de sus territorios. Quizás, porque después de la firma de los Acuerdos de Paz este lugar recibió atención internacional es porque pueden recordarlo, puesto que muchos otros territorios del país que también sufrieron los vejámenes de la violencia, aún siguen viviendo sus consecuencias en el silencio.

La Comisión para el Esclarecimiento Histórico (1999: 360) indica que:

Rabinal tiene «los más altos niveles de violencia registrados durante el enfrentamiento armado interno [...] en la región operaba un destacamento, cuyos responsables dirigieron la casi totalidad de violaciones de derechos humanos atribuibles a agentes del Estado.»

Cuadro 3. Masacres ocurridas en Rabinal

Lugar	Fecha	Número de masacrados
Río Negro	4-3-1980	7
	12/13-2-1982	73
	12/13-2-1982	177
Canchún	13-3-1981	14
Los Encuentros	2-5-1981	13
	14-5-1982	15
Rabinal (Centro)	15-9-1981	300-500
Vegas Santo Domingo	20-9-1981	Sin dato
	4-11-1981	Sin dato
Nimacabaj	24-9-1981	200
	Sin fecha	54
Buena Vista	20-10-1981	Sin dato
Tres Cruces	20-11-1981	Sin dato
Xeabaj	24-11-1981	Sin dato
	Sin fecha	104
Piedra de Cal	23-11-1981	Sin dato
La Ceiba	---12-1981	51

Lugar	Fecha	Número de masacrados
Panacal	4-12-1981	104
Destacamento militar de Rabinal	4-1-1982	Sin dato
Pichec	2-1-1982	60
Chichupac	8-1-1982	104
Xococ	4-2-1982	Sin dato
	9-2-1982	Sin dato
	13-2-1982	Sin dato
Plan de Sánchez	18-7-1982	268
El Sauce	18-7-1982	15
Rancho Bejuco	29-7-1982	Sin dato
Agua Fría	14-9-1982	92
Xesiguán	Sin fecha 1982	79
Coyaj	Sin fecha 1983	46
Chipuerta	--12-1982	10

Fuente: Elaboración propia basado en Barrios, 1998: CEH, 1999: 364; 163; Mendoza, 2010 :30.

La época entre 1978 y 1983, fue la más oscura y terrorífica de la violencia en Rabinal, en donde una de las medidas más crueles utilizadas fueron las Patrullas de Autodefensa Civil -PAC-. En Rabinal, como en otros territorios del país, el ejército utilizó los conflictos entre comunidades a su favor. Así, obligó a que vecinos conformaran patrullas a las cuales dotó de cierto poder. De esa forma, hubo muchas ejecuciones en donde participaron miembros de aldeas vecinas, mucha

violencia de rabineros a rabineros, en donde una de las comunidades más controversiales, como anteriormente había mencionado, fue Xococ; conocida aún como una de las aldeas más crueles y aliadas al ejército; empero, es importante notar que muchos de los habitantes eran obligados a unirse a las patrullas, la participación era obligatoria entre los hombres de 15 a 50 años. Según la versión popularizada del Informe del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI), titulado *Memoria, Verdad y Esperanza* (2000: 142-143) se señala que las PAC de Xococ, Panacal, La Ceiba, Vegas de Santo Domingo, Patixlán, Chuaperol, Pichec y Nimacabaj fueron 8 de las 11 más crueles, de todo el Conflicto Armado Interno; estas pertenecen solamente al municipio de Rabinal²⁴.

Esta estrategia implementada por el ejército, fue exitosa de la manera más macabra, ya que existen muchas historias sobre personas ejecutadas por patrulleros; entre ellas, familiares, compadres, vecinos y conocidos de aquellos que llevaron a cabo las ejecuciones. Tales acciones no tiene justificación, sin embargo, se debe reconocer que aquellos habitantes a los que se les habían negado tantas cosas históricamente, se volvieron eufóricos ante aquellas muestras de poder, provistas y planificadas por el ejército. Como tantos autores han evidenciado, la única víctima real del Conflicto Armado, fue la población civil.

Entre 1981 y 1983, hubo un estimado de 4,000 y 5,000 asesinados y asesinadas en Rabinal, de un total de 22, 733 habitantes²⁵; además, hubo alrededor de 20 masacres y se cree que el 80% de la población fue víctima directa e indirecta de la represión (EAFG, 1997: 159) en donde el 99.8% de los afectados fueron achi²⁶ (Comisión para el Esclarecimiento Histórico, 1999: 311). Rabinal estaba en el centro del “Área de Operaciones Xilbalbá” y junto con Cahabón, Alta Verapaz, fueron los municipios más afectados por las masacres de estas operaciones (*idem*). Según Johnston (2005: 5) varias comunidades aledañas al río Chixoy fueron destruidas en esta época: Hacienda Chitucán, Pacaal, Los Mangales, Jocotales, Camalmapa, Agua Fría, Río Negro, Los Encuentros y La Laguna.

²⁴ Los otros tres lugares mencionados son: Pojom y Colotenango en Huehuetenango y Chacalté en Quiché.

²⁵ La Comisión para el Esclarecimiento Histórico registra 4,411 personas como mínimo (1999: 361)

²⁶ Lo que señala que la violencia no fue aleatoria sino dirigida específicamente a los grupos indígenas del área. Para ver más al respecto se sugiere leer el informe en el apartado de la Región II (páginas de la 360-377).

Cuadro 4. Medidas de terror ejercidas contra la población de Rabinal durante el Conflicto Armado

Medida	Descripción	Ejemplos
Terror preventivo	Comunidades hostigadas con el fin de que no apoyaran a los insurgentes y que, entonces, denunciaran a las personas que sí lo hacían. Las formas de terror constaban en la tortura pública.	Algunos ejemplos son: Tortura, ejecuciones extrajudiciales.
Represión selectiva	Buscaba la eliminación de líderes y lideresas comunitarias, su fin era acabar con las personas que podrían haber estado ya formando parte de los grupos insurgentes.	Algunos ejemplos son: Secuestros, desapariciones forzadas,
Represión masiva	Se castigaba a las poblaciones que el ejército pensaba que apoyaban ya a los grupos insurgentes. Buscaban acabar con toda la población que suponían podrían o no, apoyar a la guerrilla.	Algunos ejemplos son: Tierra arrasada

Fuente: Elaboración propia basado en EAFG, 1997: 159-160.

La Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH), en su informe “Guatemala Memoria del Silencio” (1999: 230) señala que Rabinal ocupa el primer lugar en los municipios que registraron mayor porcentaje de violaciones a los derechos humanos cometidas por las PAC en donde las violaciones más frecuentes fueron: ejecución arbitraria, torturas, tratos crueles y degradantes, privación a la libertad, desaparición forzada y violaciones sexuales, entre otras. Sobre la represión selectiva, el *Informe Guatemala Nunca Más* del REMHI, establece que:

«Los asesinatos y desapariciones forzadas de líderes de organizaciones sociales fueron la estrategia predominante utilizada a lo largo del conflicto, pero especialmente predominante en los años 65-68 y 78-83)» (Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala -ODHA-, Tomo I, 1998: 7).

Para el municipio de Rabinal, las y los líderes comunitarios eran maestros, maestras, promotores y promotoras de salud, cofrades²⁷, tinientes²⁸, caseros²⁹, entre otras figuras importantes. Muchas prácticas culturales cesaron durante ese tiempo por miedo de ser señaladas y señalados como miembros del movimiento insurgente.

L. Las danza-dramas durante la guerra

En los años de violencia encontrar reunidas a más de dos personas resultaba sospechoso, lo que volvía la situación peligrosa. El miedo en el que la población vivía hacía que muchas personas no quisieran siquiera salir de casa. Varias personas, al tocar el tema, mencionan que pasaban días sin comer porque las calles estaban desoladas y nadie se atrevía a ir a revisar sus cosechas o sembrar; por ende, las calles de la plaza vacías y pocos suministros, comida, y vida en general, hacían la sobrevivencia de los rabinhaleros muy difícil.

Aunque no se encontró ningún registro escrito, se pudo identificar tres posturas ante la posible situación de los bailes durante el Conflicto Armado: a) la desaparición de los mismos conforme al avance de la violencia; b) la supervivencia de los mismos durante la violencia; y c) La promoción de los mismos por parte del ejército. Estas posturas, se basan en las historias orales que los cofrades y caseros compartieron durante las distintas temporadas de campo realizadas entre 2016 y 2018.

No hay una explicación absoluta sobre lo que ocurrió ni suficiente evidencia que respalde a una postura más que a otra; sin embargo, estas posturas provistas por líderes comunitarios, nos dan una idea sobre la compleja situación del lugar durante el Conflicto Armado Interno, sobre las distintas formas en las que se recuerda esta época, pero sobretodo en la que se percibe.

²⁷ Personas miembros de una cofradía, encargados de un santo a lo largo de un año. Una vez son cofrades, se pueden referir a ellos con tal título de ese momento en adelante.

²⁸ Guías espirituales, comúnmente ex miembros de las cofradías, ancianos instruidos en la fe sincrética católica-maya.

²⁹ Los caseros o representantes de bailes, son aquellas personas que tienen a su cargo una danza tradicional. Es en la casa de esta persona en donde se realizan los ensayos, el ensayo general, la velada de máscaras y donde se guardan los vestuarios y máscaras durante el resto del tiempo en que no se baila.

Cuadro 5. Posturas ante la posible situación de las danzas durante el Conflicto Armado Interno

Desaparición de las danzas	Por una parte, algunas personas aseguran que los bailes sí desaparecieron por el miedo que se vivió durante el Conflicto Armado Interno, sobre todo porque se desalentaba congregarse, por miedo a que se trataran de formas de organización insurgente. Además del miedo general de verse como líderes ³⁰ , por parte de los caseros. De forma que, a la medida en la que se incrementaba la violencia, se iban desapareciendo los bailes.
Supervivencia de las danzas	Por otro lado, algunos informantes, aunque aseguran que muchos desaparecieron durante la violencia, mencionan que las danzas se siguieron realizando a escondidas, y en ocasiones, por mandato del alcalde como una distracción ante toda la violencia.
Promoción de las danzas	Esta postura es de las más interesantes, pero también de las más raras puesto que fue mencionada por únicamente dos informantes, en distintas ocasiones. Ambos aseguran haber participado en una presentación que fue promovida por el destacamento militar, y que no fue solamente en una ocasión, sino que supo de más grupos a los que se les obligaba a bailar. La razón se desconoce.

Fuente: Elaboración propia basado en historias orales de cofrades y caseros de danzas de Rabinal, 2018.

³⁰ Eran a los y las líderes a quienes apuntaba el ejército eliminar en primera instancia, como una de las estrategias del terror. Ver REMHI, Tomo I (1998).

III. RABINAL EN LA ACTUALIDAD

A. División geográfico-política

Rabinal, junto con otros 7 municipios más, conforman el departamento de Baja Verapaz; está localizado en la parte central del mismo, dentro del Valle del Urram. Cuenta con una extensión territorial de 504 kilómetros cuadrados y colinda con el municipio de Chicamán del departamento de Quiché y el municipio de San Miguel Chicaj, Baja Verapaz, esto al norte. Al sur, con los municipios de Granados, Santa Cruz El Chol y Salamá; al oeste colinda con Cubulco, otro municipio de Baja Verapaz, así como los anteriormente mencionados (SEGEPLAN, 2010: 8).

Figura 7. Mapa delimitado del departamento de Baja Verapaz



Fuente: Open Street Map, s.f.

En el censo realizado en 2018, se estableció que Rabinal tiene una población de 40,797 personas, en donde el 63% vive en el área rural y el 37% en el área urbana; de esta población 21,206 (52%) personas son mujeres y 19,591 (48%) hombres (Instituto Nacional de Estadística, 2019). El censo del 2002 estimó una población de 31,168 habitantes y según proyecciones, para el año 2010 se estimó una población de 35,126 habitantes, (Segeplan, 2010: 11). De manera que entre 2002 y 2019 ha habido un crecimiento poblacional de 9,629 personas. De la población total, alrededor del 81.85% es indígena maya achi y el 17.82% ladino o mestizo (Instituto Nacional de Estadística, 2018).

Existen 58 COCODES de primer nivel y 22 de segundo nivel y se divide en 12 micro-regiones que están en las siguientes áreas: Chitucán, Xococ, Nimacabaj, Chuateguá, Concul, Pahoj, San Rafael, La Quebrada, Pichec, centro, Palimonix y Pachalum (*Ibidem*, 2010: 11).

Cuadro 6. Comunidades agrupadas por microrregiones de Rabinol

Microrregión	Ubicación	Comunidades que lo integran
I	Aldea Chitucán	Aldea Río Negro, Caserío Los Mangales, Caserío Cancún
II	Aldea Xococ	Aldea Buena Vista, caserío Patixlán, Caserío Chauk'un, caserío Chiluz, Caserío Santa Ana
III	Aldea Nimacabaj	Aldea Chuaperol, Aldea Panacal, Aldea La Ceiba, Aldea El Volcán, Caserío Pachicá, Caserío San Antonio
IV	Aldea Chuateguá parta baja	Aldea Chuateguá parte alta, Aldea Chirrum, Caserío el Palmar, Caserío el Tablón.
V	Aldea Concul	Aldea Las Ventanas, Caserío Joya de Ramos, Caserío Coxojabaj, Caserío Conculito, Aldea Raxjut, Caserío Cumbre del Durazno, Caserío Plan de Sánchez, Caserío Tres Cruces.
VI	Aldea Pahoj	Aldea El Sauce, Aldea Chixim, Aldea Xesiguán, Aldea Chichupac.
VII	Aldea San Rafael	Aldea Guachipilin, Caserío Chisaliyá, Caserío Piedra de Cal, Caserío Chipacapox, Caserío Los Catalanés.

Microrregión	Ubicación	Comunidades que lo integran
VIII	Caserío Quebrada Honda El Repollal	Aldea San Luis
IX	Aldea Pichec	Aldea Chiac
X	Área Urbana	Zona 1, 2, 3, 4 y colonia la Ladrillera.
XI	Caserío Palimonix	Caserío Las Delicias.
XII	Aldea Pachalum	Aldea Chiticoy, Caserío Pamaliché, Caserío Xecambá y Aldea Río Negro.

Fuente: Tomado del Plan de Desarrollo Municipal de Rabinal, 2010.

B. Acceso

Es interesante notar que tiene dos “entradas” desde la Ciudad Capital, respecto a las carreteras que conducen hasta el lugar. Por un lado, la carretera más utilizada es la entrada desde Salamá, pues esta se encuentra pavimentada en su totalidad. Por otro lado, la ruta más corta es la entrada desde el municipio de El Chol, esta carretera posee menos kilómetros, alrededor de 50 en comparación con la antes mencionada que posee 176.7; sin embargo, la misma no se encuentra pavimentada en su totalidad, pues el proyecto de carretera se encuentra suspendido por problemas legales de la empresa constructora. Este es un dato importante, tomando en cuenta el potencial turístico del área, que podría ser explotado de mejor manera si hubiese una mejor infraestructura.

C. Condiciones ambientales

Los suelos, no son conocidos por su fertilidad puesto que mucha de su tierra es árida, y la capa fértil es poco profunda. Solamente un 23.8% de las tierras son aptas para la producción agrícola; sin embargo, existen varias fuentes de agua como los doce ríos que atraviesan el territorio. Los mismos son: río Chiac, Chipacapox, Chipuerta, Chiruman, Concul, El Arco, Ixchel, Negro, Nimacabaj, Rabinal, Sajcap y Xococ (Velásquez Nimatuj, 2016: 20).

D. Economía

Como la mayoría de los territorios del país, este municipio basa su economía en la agricultura de productos como el maíz y el frijol, como productos principales, pero también la manía, loroco,

naranja, cebolla, café, limón, hierbas, cebolla, entre otros. Es importante mencionar que la producción de estos productos se basa en la agricultura de subsistencia y de venta local (SEGEPLAN, 2010: 41). Los achi de Rabinal, son artesanos también y producen sobre todo, artesanía en barro y morro. La mayoría de trabajadores son no calificados, según indica el Plan de Desarrollo Municipal de Rabinal (*idem*), y ejercen sobre todo en actividades agropecuarias, operarias, de artesanía, agricultura, entre otros. Así, la industria manufacturera de textiles, la agricultura y la construcción son las fuentes de empleo más comunes en el área.

Figura 8. Rabinal delimitado dentro del departamento de Baja Verapaz



Fuente: Open Street Map, s.f.

La migración a áreas de producción agrícola de café, caña de azúcar y algodón es común, puesto que la falta de empleo es recurrente (*idem*). Además, la migración hacia Estados Unidos incrementa cada año como consecuencia de la pobreza y falta de oportunidades laborales bien remuneradas.

La “plaza” o el área de mercado, es el centro del movimiento económico en Rabinal, ahí se pueden encontrar los comercios locales, además de vendedores ambulantes de otras partes del país. Ventas de comida preparada (pinol, almuerzos, frescos, pan, atoles, boxboles, etc.), frutas, verduras, ropa, candelas, maíz y plásticos, son las que más abundan, sobre todo los días jueves y domingo, que son conocidos como los “días de plaza”. Por otro lado, las farmacias que se encuentran alrededor del espacio de la plaza, también son característicos del lugar, pues se encuentran relativamente cercanas entre sí.

E. Idioma

Los idiomas mayas históricamente han ocupado el área desde el estado mexicano de Oaxaca hasta el sur de Honduras y es probable que hace 4,000 años se hablaba un idioma común en toda la región llamado “protomaya” o *Nab'ee Maya' Tz'ij*, del que surgieron varias ramas hasta los que ahora conocemos (England, 2001: 14; Richards, 2003: 12). Hace aproximadamente 3,400 años, se separaron en 4 grandes ramas: la Yukateka, Wasteka, Oriental que contienen las ramas k'iche' y mam y la Occidental que contiene las ramas q'anjob'al y ch'ol. La rama k'iche' luego se dividió en cuatro grupos: q'eqchi', poqom, k'iche' y uspanteko. La última separación, se dio aproximadamente 32 siglos después del protomaya, pero es una con bases políticas y no lingüísticas del todo, y es justamente, la del achi.

Lo que ocurre con esta separación es que lingüísticamente es una variación del k'iche' pero no es lo suficientemente distinta como para categorizarla como un idioma diferente; sin embargo, el contexto en el que irrumpieron los españoles era uno en donde los rab'inaleb' o achi eran ya una población sociopolíticamente diferente a la k'iche'. En el texto publicado por la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala, titulado *Retalil Ano'nib'al Mayab' Achi* indican que:

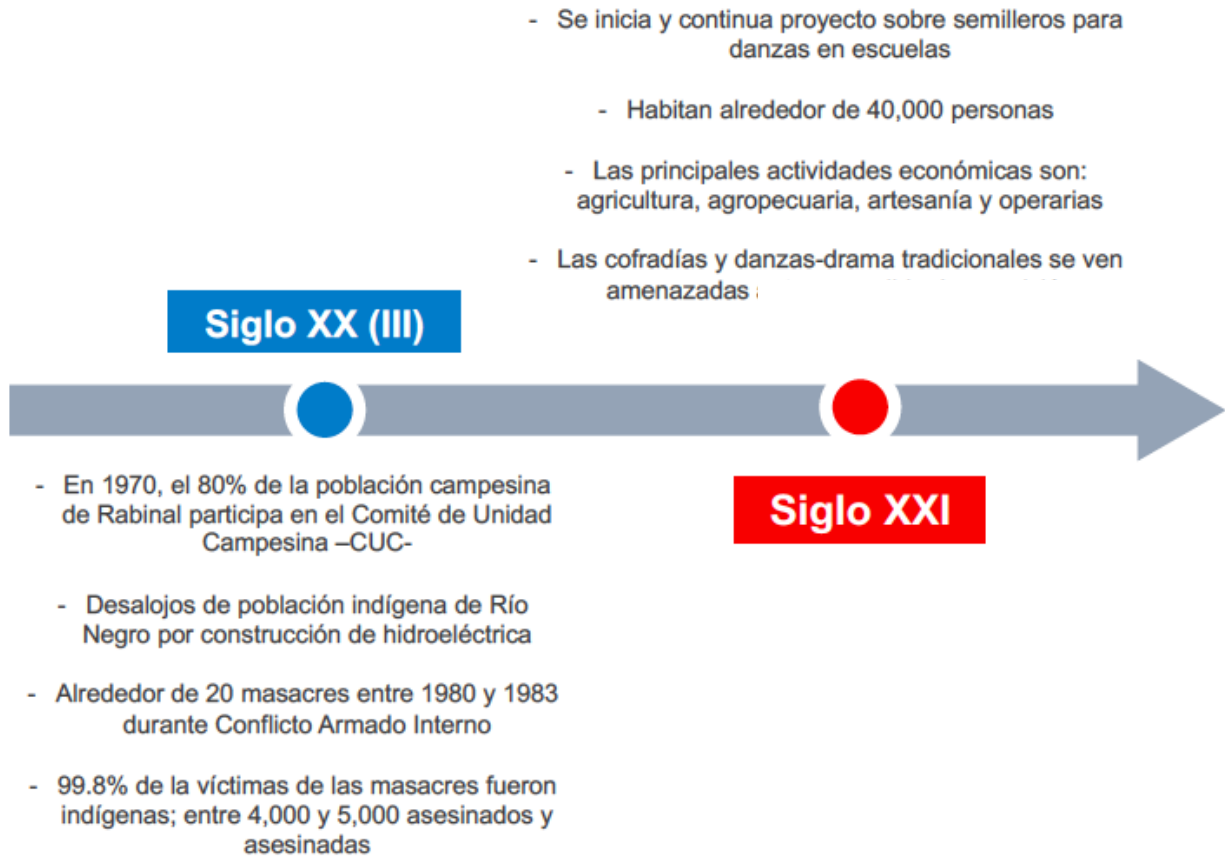
«En la actualidad la comunidad Achi reconoce que los dos idiomas vienen de la misma raíz, pero existe la tendencia de no identificar como k'iche'. Esto causa que algunos de sus hablantes no acepten llamar a su idioma con el nombre k'iche'. Sino solo “Achi”. Este sentimiento está siendo respetado por la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala» (Academia de Lenguas Mayas de Guatemala, 2012: 115).

La asignación del nombre “achi”, England (2001: 16) señala, es una invención reciente debida a la identificación de este grupo lingüístico y étnico con el reconocido danza-drama Rabinal Achi.

Dada la presencia de población indígena -81.85%- (Instituto Nacional de Estadística, 2019) y mestiza -18.14%- (Velásquez Nimatuj, 2016: 14), se podría decir que el idioma predominante en la región es achí, aunque la mayoría de población es bilingüe pues también habla el español -en el caso de las y los indígenas, ya que los mestizos no hablan achí, solamente conocen vocabulario básico y limitado-. Sin embargo, por fenómenos como la discriminación, migración local, como internacional, entre otros, ha provocado que generaciones jóvenes dejen de hablar el idioma. Por otro lado, en Rabinal, existe la presencia de la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala, en donde es sede de la región achi. De modo, que sí existen, junto a otras instituciones, propuestas para no dejar que el idioma desaparezca.

Figura 9. Línea del tiempo sobre Rabinal del siglo XVII al XX

Línea del tiempo: siglo XX y XXI



Fuente: Elaboración propia, 2019.

Rabinal, es junto con los municipios de Cubulco, San Miguel Chicaj, Salamá (parte), San Gerónimo y El Chol (parte) en Baja Verapaz y Tactic (parte) y San Cristóbal (parte) en Alta Verapaz, los únicos lugares en donde predomina el idioma achi. Según Richards (2003: 44), la cobertura geográfica de este grupo etnolingüístico es de 1,794 km². Para el 2001 existían 51, 593 achihablantes en Guatemala (*idem*).

F. Sitios sagrados

Tomando en cuenta la historia prehispánica, colonial y actual de Rabinal, es importante mencionar los sitios sagrados que siguen siendo visitados por la población y que son el escenario de los diferentes rituales sincréticos que se dan en el territorio. Algunos de los sitios presentan estructuras arquitectónicas del período Posclásico (900-1525 A.D.), pero otros son lugares con

cargas energéticas que han sido visitados por siglos. Es importante mencionar estos lugares, puesto que también tiene un papel dentro del ciclo ritual de las danzas. Algunos de los 62 sitios sagrados son: Ajaw Uxaaq, Balam Chee, Beleje Kachee, Chi Kaaq Miloj, Chiixim, Chwa Balam, Cerro Mamaj, Cerro Xuun, Chwa Chuun, Chwa Mumus, Chwa Procesión, Chwasimarron, Chwi Kuruus, Chwi Tinamit, Chwi Yooch, El Portal Abaj, K'amb'a, Kajjub', Kisintuu, Pa Pazaam, Pakaqjaa, Quixchun, Saqacho', Saqtijel, Takalik Abaj, Tukulik Abaj, Toloxkok, Tezulutlán, Ukuk Abaj, Xetaragon, Ximbajaa, Xe' K'amb'a Zutulik Kim (Academia de Lenguas Mayas, 2012: 163-165).

El municipio de Rabinal, Baja Verapaz, es reconocido por ser el custodio de la única danza prehispánica que se mantiene hasta el presente: el Rabinal Achi o Xajooj Tun. Esta danza da muchas pistas sobre el pasado de Rabinal, sobre la ocupación poqom, q'eqchi' y k'iche'; además de los conflictos que se dieron en el área. Desde el año 2005, este baile-drama, fue proclamado Patrimonio Intangible de la Humanidad por la UNESCO e inscrito como tal en 2008 (UNESCO, 2010). Rabinal también es reconocido por otras características, y muchas veces, promocionado turísticamente como "la cuna del folklor nacional" (Velásquez Nimatuj, 2017: 11) (Janseen y van Akkeren, 2003; 7), pues posee 16 cofradías indígenas activas y 2 mestizas o ladinas, músicos, artesanos, danzantes, guías espirituales, comadronas, entre otras figuras importantes para la preservación de la cultura Maya Achi.

El baile-drama Rabinal Achi no es el único baile que se realiza en este municipio, Velásquez Nimatuj (2016: 115) indica que hay alrededor de 20 a 25 bailes que se siguen practicando, aunque solamente logra listar 21 en donde señala que algunos de ellos ya no se siguen realizando. En el Atlas Danzario de Guatemala, Carlos René García Escobar señala que Rabinal tenía solamente 12 danzas para 1992, quizás como resultado del Conflicto Armado que afectó tan fuertemente el área en cuestión. En estudios de campo anteriores, los "caseros" o custodios de las danzas o bailes, mencionan que antes "salían" de 25 a 36 danzas para la feria del patrón del pueblo: San Pablo. Esta celebración se realiza del 23 al 27 enero y es presenciada por habitantes de aldeas, municipios y hasta departamentos aledaños. Y es que no se puede hablar de las danzas, sin tomar en cuenta las cofradías, puesto que las danzas funcionan alrededor de las fiestas o celebraciones de imágenes específicas y fechas importantes dentro del calendario religioso sincrético en Rabinal.

El interés en las danzas de Rabinal no es un tema nuevo, ya en el siglo XIX el ábate Brasseur de Bourbourg tuvo en sus manos una copia del texto del Rabinal Achi, que sería luego traducido y analizado por varios académicos de las ciencias sociales como Alain Breton (1994), Ruud van Akkeren (2002), Denis Tedlock (2003), entre otros. La Danza del venado, por otra parte, también ha sido analizada por Bert Janssens y Ruud van Akkeren (2002); la danza del Los negritos fue estudiada por Carroll Mace (1958), así como el Patzca' y el Charamyex (1970); la danza de La sierpe (2002), la danza del Costeño (2001) y la Conversión de San Pablo (2004) por Carlos René García; la danza

de la Conquista, existe un pequeño apartado dentro del Danzario realizado por Carlos René García; sin embargo, es un acercamiento resumido. Barbara Bode (1961), por su parte, realizó una profundización sobre este baile. Sobre la danza de Los moros y cristianos, como de los bailes de conquista, existen algunos textos, pero de las versiones mexicanas y algunos apuntes sobre las guatemaltecas; es decir, no específicamente de las versiones que se realizan en Rabinal. El resto de danzas, como “Los animalitos”, “Los diablos”, “Moro tamborlán”, “Los pueblos”, “Las flores”, entre otros, no han sido estudiadas a profundidad, como las arriba mencionadas.

En los últimos años, sobre todo a partir de la década posconflicto, se inició el proyecto de las danzas-semilleros que se refieren a versiones cortas de las danzas tradicionales, interpretadas por niños, adolescentes y jóvenes-adultos de las escuelas del municipio de Rabinal. Las danzas-semilleros, surgen como respuesta al cese de estas manifestaciones culturales, con el objetivo de conservar las danzas y promover la participación y aprecio por las mismas, desde edades tempranas. La búsqueda de las y los rabineros por conservar sus tradiciones y manifestaciones culturales se puede demostrar por medio de este ejemplo, lo que me ha llevado a indagar un poco más sobre esta forma de continuidad cultural, por lo que propongo profundizar en una de las danzas-semillero.

Estas danzas o bailes se presentan en ocasiones puntuales, en fechas únicas o según “pedidos” de las cofradías, ferias de diferentes municipios y ocasiones muy especiales, como había mencionado. Las fechas más importantes o cuyas celebraciones son más grandes son: la feria del patrón San Pablo, las celebraciones del día de la Santa Cruz (del 29 de abril al 3 de mayo) y Corpus Christi (40 días después de la Semana Santa); en estas fiestas se pueden presenciar los diversos bailes tanto en el centro como en las aldeas. La vida católica sincrética es muy activa, y actualmente existen grupos, asociaciones e instituciones que buscan la preservación y promoción de la cultura Maya Achi, entre ellas están: la Academia de Lenguas Mayas, Academia Comunitaria de Arte, Asociación de Guardianes del Patrimonio Cultural Rabinal Achi, Asociación Xajooj Tun, Q’achuu Aloom, Asociación de Artesanos de Rabinal, Asociación de cofradías de Rabinal, Asociación Ixooj Ajaw, Asociación para el Desarrollo Integral de las Víctimas de la Violencia en las Verapaces, Maya Achi -ADIVIMA-, entre otras. Esta última, dentro de su estructura interna, posee un componente llamado “Identidad cultural” en el que se realizan investigaciones sobre temas relevantes de la cultura Maya Achi. Una de sus expresiones más grandes, es el Museo Comunitario de la Memoria Histórica, en donde se exhiben los productos de estas investigaciones y tiene como elemento principal, el reconocimiento de las víctimas del conflicto armado interno y de la preservación de elementos culturales Maya Achi.

IV. LAS DANZAS TRADICIONALES EN GUATEMALA

A. La danza en la época prehispánica

El 27 de julio de 749, gobernante 4, rey de Piedras Negras, completado su primer k'atun [período de 7,200 días] en el reinado, presenció por Yo'pat B'ahlam II, rey de Yaxchilán. Dos días más tarde, el 29 de julio, la Regla 4 realizó el Guacamayo descendente danza. Esa noche, bebió cacao fermentado

(Looper, 2009: 15).

La danza dentro de las culturas mesoamericanas poseía una importancia muy diferente a la que se le ha conferido desde la academia y la cultura occidental. Mathew G. Loper en su texto *To Be Like Gods* (2009: 2-7) propone que las danzas cumplían un papel esencial dentro de la vida social, política y económica maya y no únicamente pertenecían al ámbito religioso.

A finales del siglo XX, Nikolai Grube publicó *Classic Maya Dance: Evidence from Hieroglyphs and Iconography* (1992), un artículo en el que propuso haber encontrado el verbo “danzar” (T516) basado en la parte pictórica del Dintel 4, Sitio E en Yaxchilán. En este dintel, se encuentra el gobernante Pájaro Jaguar IV de Yaxchilán, en una postura de danza sosteniendo una serpiente que está retorciéndose (Ibidem, 17). Loper (2009: 17) considera que la palabra *ajk'ot* (danza) relacionada a diferentes idiomas mayas, satisface al criterio fonético del glifo T516, además de ser gramaticalmente coherente con el verbo.

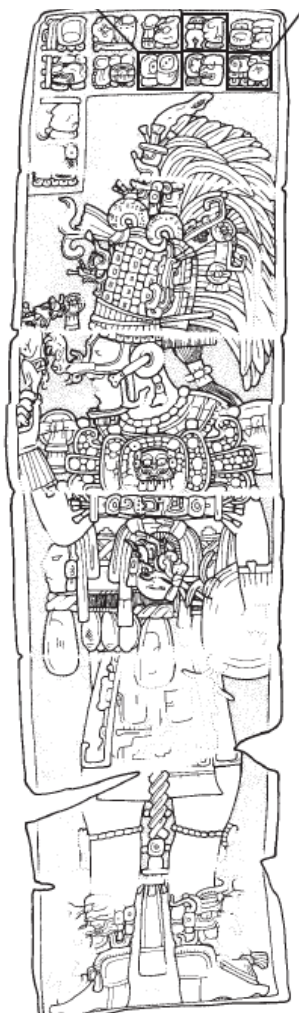
Figura 10. Sitio R. Dintel 4. dibujo de Nikolai Grube



Fuente: Tomado de Loper, 2009: 17.

Las y los arqueólogos han encontrado un sinnúmero de estelas, dinteles, escaleras, vasijas y murales en los que se pueden observar escenas de danzas e inscripciones sobre las mismas. Aunque sabemos que existen muchas a lo largo de Mesoamérica, solo mencionaré algunas con el afán de ejemplificar lo que anteriormente describí. Así como Loper hizo, me centraré en Dos Pilas y Bonampak.

Figura 11. Estela 11 de Dos Pilas, dibujo por Stephen Houston.



Fuente: Tomado de Looper, 2009: 24).

Pilas”.

El mural de Bonampak, por otro lado, es uno de los vestigios arqueológicos más importantes en la actualidad en el tema del arte y la danza. Se ubica dentro de la selva lacandona en Chiapas, en el “Templo de los murales”, dentro del conjunto dedicado a actividades político-religiosas y económicas. El edificio en el que se encuentran las cámaras en las que está pintado el mural, se construyó durante el gobierno de *Ajau Chan Muan II*. El mural se halla en la Estructura 1, dentro de

Una característica interesante sobre la evidencia pictórica, es que los danzantes son únicamente representados por figuras masculinas, humanas y de las clases gobernantes³¹. Los contextos en los que se encuentran son sobre todo, cosmológicos y políticos (*Ibidem*, 19).

En Dos Pilas, un sitio arqueológico en la región del río La Pasión, durante el gobierno de *B'alaj Chan K'awil* se realizaron varias creaciones pictóricas que hacen referencias a las danzas. Un ejemplo de ello es la parte superior de la Escalera 4 en donde hay presencia jeroglífica, en ella se inscribe que hubo un baile realizado por *B'alaj Chan K'awil* el 4 de diciembre de 684, como conmemoración del nacimiento del gobernante, celebrando el tercer *k'atun* (*Ibidem*, 20). Durante el reinado de su sucesor, *Itzamnah K'awil*, se continuó con la tradición del formato de escaleras, pero se añadió también la inscripción de estelas (este formato ya se había utilizado en Piedras Negras en la Estela 39, 677 AD). Un ejemplo de ello es la Estela 11, fechada en 716 AD y ubicada en la pirámide El Duende, en la terraza más alta. En esta estela se encuentra el retrato de *Itzamnah K'awil* cubierto con varios objetos decorativos propios de una imagen de un gobernante y no posee ninguna característica que lleve a pensar que se trata de una danza, es hasta que se consideran las inscripciones jeroglíficas indican se trata de un baile. Se identifican las siguientes palabras: “él baila”, “piernas” y “ocurrió en Dos

³¹ Lo que podría explicar en parte, la negación de los ancianos a que las mujeres participen en las danzas actuales.

la misma, la cámara 1 y 3 poseen episodios dancísticos que mucho nos pueden hablar sobre la importancia de la danza en el mundo maya. Martínez (2005: 115) menciona que dentro de las cámaras 1 y 3 se puede observar la presencia de miembros de la “realeza”, dada la deformación craneal oblicua que se practicaba solamente en miembros de la élite; asimismo se pueden observar diferentes disposiciones de los cuerpos con talones levantados que indican que existe movimiento o desplazamiento de los mismos.

En la cámara 1, se encuentran músicos del lado este y oeste, que llevan consigo diferentes instrumentos como un *pax* o tambor vertical; un *tun*³², marcas y caparazones de tortuga. Los mismos se desplazan al centro a modo de “enmarcar” la pintura, pues en el centro se encuentra un grupo de danzantes que se asume lo son, no solo por el contexto de la pintura sino porque los mismos sobresalen al utilizar parafernalia dancística, como altos penachos y tocados, además de las dimensiones de sus cuerpos que los ponen como centro visual (*Ibidem*, 118). Martínez señala que Arellano (1999: 284) identifica la danza como la Danza de Xibalbá, pero que Miller (2000: 236) propone se trata de la Danza del Quetzal. En esta cámara se encuentran también los siguientes personajes: *Ajau Chaan Muan II*, *Pacal Bablum II* y *Aj Balam Bak Cho’k*. Esta cámara es importante, ya que ocupa un espacio relativamente amplio y su fin no parecer ser únicamente decorativo.

Figura 12. Mural de cámara 1 en Bonampak, imágenes del lado norte de la cámara. Ilustración por Heather Hurts y Leonard Ashby, por parte del Proyecto de Documentación de Bonampak



Fuente: Tomado de Looper, 2009: 55.

³² Instrumento de percusión mesoamericano y prehispánico de madera, utilizado por los grupos k'icheanos. Se toca utilizando unas baquetas con puntas de hule.

La cámara 3, por otra parte, se refiere a una ceremonia en la que la escena principal se trata de una danza de sacrificio. En esta cámara, es interesante reconocer que la danza se lleva la mayor parte del espacio y énfasis. Lo que hace pensar que la danza era parte fundamental de los rituales de sacrificio, por lo menos. En el primer registro, se observan siete figuras que, en definitiva, son danzantes pues llevan puesta una vestimenta bastante particular y distintiva de los bailarines; es decir, penachos, plumajes, tocados con diferentes animales, pectorales tejidos con plumas, fajas o cinturones con alas, faldones o aspas (parte de la parafernalia ritual prehispánica), tiras en los tobillos, rodillas y muñecas (como todavía se puede observar en el baile del Rabinal Achi, La Conquista de Guatemala, entre otros), abanicos, banderas y estandartes (*Ibidem*, 119). Los *ajaw* todavía están presentes, pero *Ajaw Chaan Muan II* se encuentra en una posición más alta y parece que es quien da órdenes de realizar el sacrificio.

Figura 13. Mural de cámara 3 en Bonampak, imágenes del lado sureste de la cámara. Ilustración por Heather Hurts y Leonard Ashby, por parte del Proyecto de Documentación de Bonampak



Fuente: Tomado de Looper, 2009: 55.

1. La danza en el *Popol Vuh* y *Anales de los Kaqchikeles*

Los españoles durante la invasión y colonia, intentaron destruir cualquier símbolo o medio que recordara o por el que pudieran ejercer, las y los indígenas su cultura. Así, muchos documentos escritos también fueron destruidos, pero algunos otros fueron muy celosamente escondidos por los grupos indígenas con el fin de su conservación. En la actualidad se sabe de la existencia de algunos de ellos, pero para este texto, únicamente se tomarán en cuenta dos de las herencias literarias indígenas más importantes del área de Guatemala, es decir: el *Popol Vuh* y *Anales de los Kaqchikeles* o *Memorial de Sololá*. Dentro de estos dos textos etnohistóricos mayas, se encuentran

las narraciones indígenas que cuentan la forma de comprender su creación, las transformaciones sociales, las rutas de migración entre otros temas que explican mucha de la cosmogonía y cosmovisión de estos dos grupos específicos; es decir, los k'iche' y los kaqchikeles.

Por un lado, el *Memorial de Sololá o Anales de los Kaqchikeles*, es un texto escrito entre finales del siglo XVI y los primeros años del siglo XVII, por indígenas kaqchikeles "privilegiados" que habían aprendido el alfabeto castellano y fue este el que utilizaron para escribir en su idioma materno (es decir, el kaqchikel). Los autores son, sin duda, varios personajes pero quién inicia la narración es un miembro de la parcialidad de los *Xajiles* (una de las familias más poderosas e importantes del reino kaqchikel), continúa otro autor, pero lo finalizan varias personas. Es por ello por lo que se le califica, al menos en su segunda parte, como un relato colectivo sobre el pasado kaqchikel, pero también una narración sobre las diferentes disputas y eventos importantes para los mismos (Recinos y Chonay, 1980: 107-109).

Dentro de esta narración, durante la travesía que los llevaría al lugar donde se asentaron, recorrieron diversos lugares y se enfrentaron a un sinnúmero de dificultades. Una de ellas fue cuando *Zakitzunun* -Gorrion Blanco- y *Kaqawitz* lograron capturar al fuego que se encontraba dentro de un volcán, al salir les rindieron honores a lo que *Kaqawitz* responde: "El espíritu de la montaña se ha convertido en mi esclavo y mi cautivo ¡oh hermanos míos!" (*Ibidem*, 131). Entonces, a modo de honra al héroe le sucede lo siguiente:

«Tres [personas] están junto con la piedra bailando la danza de Ixtzul, del espíritu del volcán Ggξανul. Contaba que era muy violenta la danza del Ixtzul, que se bailaba por muchos grupos haciendo un estruendo indescriptible.» (Recinos y Chonay, 1980: 107).

Ixtzul significa ciempiés, y según anotaciones de Adrián Recinos se siguió practicando pues anota:

«...baile de máscaras pequeñas y llevan al colodrillo las colas de guacamaya...» (*idem*).

En el siglo XVII, fray Francisco Ximénez, vivió en el municipio de Chichicastenango en el departamento de Quiché; ahí construyó una relación fuerte con los habitantes indígenas, tanto que le permitieron ver un libro escrito por sus ancestros poco tiempo después de la invasión española. Se trataba del célebre escrito del *Popol Vuh*, llamado así porque al principio del mismo se menciona que «hace mucho tiempo existió un libro llamado Popol Vuh» (Colop, 2008: 2) en el cual se basaron para crear este manuscrito. Posteriormente, Ximénez lo tradujo y publicó, pero fue olvidado por mucho tiempo hasta que Carl Scherzer lo encontró en 1854 y publicó una copia en 1857. Brasseur de Bourbourg, conocido por su afición a los textos indígenas antiguos, se hizo de una copia del manuscrito traducido por Ximénez y luego hizo una traducción del k'iche' al francés él mismo; fue él quien le colocó el título de *Popol Vuh*. A partir de ellos, siguieron otras traducciones y análisis académicos por parte de otros estudiosos.

El *Popol Vuh* está dividido en tres partes, en donde la primera narra la creación y origen de los humanos; la segunda parte, se concentra en las travesías de los héroes gemelos Hunahpu' e Ixbalanque', sobre todo cuando se encuentran en Xibalba'; la tercera, no tan narrativa sino genealógica, trata del origen de los grupos indígenas, migraciones, distribución de tierras, guerras y el estado de los indígenas antes de la conquista.

En la segunda parte del libro, cuando se narra cómo lograron los héroes gemelos derrotar a los señores del *Xibalba'*, se menciona todo lo que tuvieron que hacer para lograrlo, en donde la realización de diferentes bailes fueron vitales para lograr el cometido. Así, después de haber sido ejecutados *Hunahpu'* e *Ixbalanque'*, y triturados sus huesos, los mismos se echaron al río. Al quinto día, volvieron a nacer los gemelos del agua (Ibidem, 56). Solo se dedicaban a bailar y bailar, realizaban el baile del *Puhuy* o lechuga, el baile del *Cux* o comadreja, el baile del *Iboy* o armadillo y el baile del *Chitic* que se hacía en zancos. Durante estos bailes, realizaban diferentes cosas espectaculares, tales como quemar casas y luego volverlas a su estado original, se despedazaban a sí mismos y luego resucitaban. De manera que los señores *Hun-Kame'* y *Vucub-Kame'* mandaron a llamarles para presenciar tales actos. Llegaron ante los Señores y les dicen a *Hunahpu'* e *Ixbalanque'* (que aunque tenían la misma cara, se les veía demasiado avejentada, de modo que no les reconocieron) lo siguiente:

«¡Bailad! Y haced primero la parte en que os matáis; quemad mi casa, haced todo lo que sabéis. Nosotros os admiraremos, pues es lo que desean nuestros corazones.»

Y así lo hicieron, bailaron el baile del *Cux*, el baile del *Puhuy* y el baile del *Iboy*, quemaron la casa y la volvieron a su estado original, despedazaron al perro y lo resucitaron, se sacrificaron ellos mismos y revivieron y esto alegró mucho a las personas de Xibalbá. *Hun-Kame'* y *Vucub-Kame'*, sentían como que si ellos fuesen quienes bailaban. Sobre esto, Adrián Recinos, apunta que Sahagún describió a las costumbres de los indígenas huastecos, relacionados con los mayas de Yucatán, diciendo:

«llevaron consigo los cantares que usaban cuando bailaban y todos los aderezos que usaban en la danza. Los mismos eran amigos de hacer embaimientos, con los cuales engañaban a las gentes, dándoles a entender ser verdadero lo que es falso, como hacer creer que se quemaban las casas, cuando no había tal; que hacían aparecer una fuente con peces, y no había nada, sino ilusión de los ojos; que se mataban a sí mismos haciendo tajadas y pedazos de sus carnes, y otras cosas que eran aparentes y no verdaderas».

Los señores de Xibalba' pidieron a los bailadores que los mataran y revivieran a ellos:

«¡Haced lo mismo con nosotros! ¡Sacrificadnos!, dijeron. Despedazadnos uno por uno»

Y así lo hicieron; sin embargo, no les volvieron a la vida, no los resucitaron. Así fue como lograron derrotar a los señores de Xibalba', así fue como fueron vencidos, según la narración.

Podemos observar, entonces, que los mayas del siglo XVI escribieron dentro de sus narraciones cosmogónicas sobre los bailes, lo que nos indica que les eran familiares y pertenecían a las artes indígenas prehispánicas. En ocasiones, estos bailes forman parte de sucesos importantes y poseen características sobrenaturales. Es decir, las danzas se practicaron en la Mesoamérica prehispánica, pues eran parte desde siempre de los primeros procesos en los que estos grupos nacieron.

B. La danza en la literatura colonial

Como ya se estableció en las secciones anteriores, los formatos danzarios y teatrales no eran algo ajeno para los grupos mesoamericanos prehispánicos, existe evidencia, por lo menos, desde el período Clásico Temprano (653 AD) de la inscripción jeroglífica o gráfica de esta expresión, según señala M.Looper (2009: 109). Por lo que podríamos, asegurar que sí existieron danzas antes de la invasión española.

En las crónicas y descripciones de invasión/conquista y durante el período colonial, existen más textos que mencionan las danzas y/o expresiones teatrales en el área de México. Diego Durán en algunas de los textos que realizó durante el siglo XVI en Yucatán, comentó sobre algunas obras graciosas y contentas; Acosta hizo lo mismo, comentando acerca de los entremeses. Mace (1981: 88-89) señala que era común encontrar obras de carácter cómico y, que en muchas ocasiones, eran celebradas por parte de los españoles aunque en muchas de ellas fuesen estos de quienes se burlaban. El obispo Diego de Landa, en el siglo XVI escribió que los españoles hasta pagaban a los indígenas para trabajar dentro de sus casas y poder aprender hábitos para luego utilizarlos en sus comedias burlescas (*idem*). Diego López de Cogolludo, escribió que los indígenas llegaban a ridiculizar hasta a los sacerdotes, oficiales públicos y jueces (Mace, 1981: 90).

Sobre los textos acerca de Guatemala, no existe tanta evidencia del género de la comedia; sin embargo, es común encontrar entre los bailes contemporáneos la ejecución de danzas cómicas o satíricas tales como el Patzca' (cuyas raíces, sin duda, son prehispánicas), Chico mudo, Los negritos, entre otros, que dan indicios de la existencia en el pasado de las mismas. Por otro lado, de lo que sí existen escritos, es sobre el género teatral de la tragedia y la épico. Uno de los danza-dramas más importantes y conocido de la tragedia épica es el Rabinal Achi o como se conoce en achi, el *Xajooj Tun* o baile del tun; empero, también existen registros escritos del *K'iche Vinak*, *Tum Teleche* y *Loj Tum* cuya estructura y temática es muy parecida al Rabinal Achi. Sobre estos últimos tres, se escribió en los siglos XVII y XVIII con el afán de mostrar porqué los mismo debían prohibirse, dado su

contenido de sacrificios (en 1607 por Pedro de Luna, notario del San Oficio; en 1620 por Antonio de Villegas, presbítero de Mazatenango; en 1624 por Prieto de Villegas, Comisario de la Inquisición); ahora sabemos que es probable que la descripción de los mismos, sea incorrecta y manipulada. Asimismo, otras obras trágicas que sabemos existieron fueron: “Trompetas Tum”, “Tum Tum” y “Tum Ni Uleutum”; sin embargo, no hay descripciones de las mismas pues su existencia se sabe solo mediante escritos en donde se prohibía la ejecución de estas. A estas obras trágicas, se les conoce como *bailes del tun*, nombre acuñado por los sacerdotes que tanto buscaban prohibir las presentaciones de estos (*Ibidem*, 92).

Tomando en cuenta que los españoles buscaban eliminar los rasgos culturales indígenas que supusieran una continuidad de sus prácticas rituales, no resulta extraño que hayan prohibido expresiones danzarias o teatrales. Por ejemplo, en 1555, Tomás López envió una carta al Rey Carlos en la que escribió que no se debía de permitir que los indígenas realizaran sus bailes, porque cantaba sus historias e idolatrías. En 1593, Lope Mayén de Ruda, prohibió la ejecución de los bailes del tun, sancionando a quiénes lo interpretaran, pero también a los españoles que permitieran tales presentaciones (*Ibidem*, 102). En definitiva, hubo más intentos por erradicar estas manifestaciones, pero también hubo quiénes no acataran tales órdenes, pues algunos bailes continuaron realizándose. Aunque también es importante señalar que los indígenas continuaron con muchas de sus prácticas en secreto o “a escondidas” de los españoles. Sin embargo, parece que solo el Rabinal Achi sobrevivió; no obstante, pudo haber sido por la estrategia de los dominicos de utilizarle como un instrumento de conversión por lo que es probable que hayan eliminado o modificado algunas partes a su conveniencia.

Durante el siglo XVI fue común que los sacerdotes crearan nuevos bailes en idiomas indígenas con la intención de reemplazar las danzas indígenas prehispánicas, para ello siguieron el mismo formato que los bailes del tun en el que se capturaba a alguien, mataban al enemigo y se bailaba en círculo (*Ibidem*, 108). Un ejemplo de estos bailes es el *Nima' Xajooj* o Gran Baile que se ejecutaba en Rabinal, y tenía como personaje principal a San Pablo (patrón de Rabinal). Thomas Gage (dominico inglés) observó algunas presentaciones entre 1626 y 1636, pero de otros dramas que tenían por protagonistas a San Pedro y San Juan Bautista (Luján, 2000: 9; Mace, 1981: 108).

Para el siglo XVII, se continuó con esta práctica y se crea el antecedente de lo que hoy conocemos como el Baile de la Conquista, pues se crea una fiesta para celebrar la derrota de los kaqchikeles, específicamente la batalla de 1526 en donde Pedro Portocarrero aprisionó a dos indígenas. Este danza-drama era llamado “la fiesta del volcán”, “el baile del volcán” o “el peñol de la Conquista”. Se dejó de representar, según Mace (1981: 109) en 1780 por lo costoso del montaje, pero se dice sentó el precedente para el baile de la Conquista pues todavía se puede observar la utilización de un volcán dentro de la presentación de este baile. Francisco Antonio de Fuentes y

Guzmán, a finales del siglo XVII, mencionó una presentación del baile del volcán llevado a cabo en la capital del Reino de Guatemala, en la plaza mayor de Santiago de Guatemala, Jorge Luján Muñoz describe al respecto:

«Consistía esta festividad de la conmemoración de la derrota de la rebelión de los kaqchikeles (1525-1530). En la plaza se levantaba la representación de un volcán, en el que hacían caminos y simulaban un bosque con árboles naturales, así como animales vivos y disecados. El día señalado se representaban batallas, hasta culminar con la derrota y rendición de los rebeldes.» (Luján, 2000: 9).

En el siglo XVIII, se crea el baile de Cortés entre españoles e indígenas y se escribe en tres idiomas (latín, español y k'iche'); este se trata sobre la conquista de Tenochtitlán y la conversión de Moctezuma (Mace, 1981: 103). Ya en las últimas décadas de este siglo, se dejan de escribir bailes en idiomas indígenas, pero se siguen creando. Es entonces cuando un sacerdote de Rabinal (según dice Mace), crea uno de los bailes más importantes del lugar: El Baile de San Jorge que tiene dos versiones, una con diálogo llamada "San Jorge Princesa" y una sin diálogo llamada "San Jorge". Se basa en la leyenda de San Jorge y el Dragón y es muy popular por La sierpe o dragón que asusta a los niños y niñas.

Por otro lado, es relevante mencionar que las danzas conocidas como bailes de moros o bailes de moros y cristianos estuvieron presentes desde la época de Conquista. Estos eran de origen español, presentados en la Edad Media con el fin de mostrar las victorias de los católicos sobre los musulmanes al convertirlos a la religión cristiana. Esta herramienta funcionó muy bien como estrategia para la conversión de los indígenas al cristianismo pues a la fecha, las personas que forman parte de estas danzas lo hacen como forma de mostrar la devoción que tienen a la virgen y a los distintos santos para cuyas celebraciones se dedican tales presentaciones.

C. La danza en la literatura sobre Guatemala y Rabinal

Desde la época prehispánica, como he mencionado anteriormente, ha sido importante dejar registros escritos sobre las danzas. Durante la invasión, la colonia y la época republicana también lo hicieron. Por ello, no es de sorprender que existan libros, artículos e investigaciones sobre las mismas en la época moderna. Claro, y es esencial mencionarlo, no todos y todas han escrito con la misma seriedad, dedicación y respeto. Sin embargo, lo que es importante ahora, es que escribieron al respecto.

Las y los escritores modernos que escribieron sobre las danzas tradicionales de Guatemala, son sobre todo estudiosos de las ciencias sociales, pero dentro de los mismos también existen

comunicadores, escritores, religiosos, teólogos, lingüistas o personas que han estado de cerca con las comunidades y han observado las danzas. Me parece sensato, entonces, comenzar con el presbítero Celso Narciso Teletor, quien no sólo ejerció en Rabinal, sino que nació en tal municipio. Teletor es reconocido por muchos y muchas dentro de los escritos de las danzas tradicionales de Guatemala, pues se dice fue uno de los indigenistas (y que también era indígena) que inició con la descripción moderna de estas. Así, en su libro *Apuntes para una Monografía de Rabinal (B.V.) y algo de nuestro Folklore* (1955), escribe sobre diversos temas, desde la flora y la fauna hasta la complejidad de las cofradías; dentro de estas descripciones (breves), que por cierto son muy valiosas dado la antigüedad de las mismas, describe la danza de Los negritos, El chico mudo, Patzca, San Jorge, Aj Balam Quiej (B'alam Keej), Los costefños, La conquista, Ajtun, Cortés, Nima' xajooj, Moros y cristianos, Ajquej, Ixim quej (Ixim Keej), Charamyex, Maxtecatl, Caman chicop (Los animalitos), Pixab. Apunta, además, que se celebran en Rabinal 18 bailes (Teletor, 1955: 163), lo que permite comprender y comparar con datos actuales. También es interesante apuntar que dentro de los bailes que Teletor describe, el Rabinal Achi no es parte de ellos, aunque la descripción del baile del *Ajtun* coincide con los hechos del Rabinal Achi; sin embargo, no existe otra fuente que hable sobre este baile pues el nombre en achi del baile es *Xajooj Tun* (Baile del tun).

Carroll E. Mace, fue un lingüista estadounidense que llegó a Rabinal en 1957 para comprobar si el Rabinal Achi era o no una invención moderna. A partir de ello, visitó el pueblo en numerosas ocasiones y publicó dos textos importantes sobre Rabinal: *Two Spanish-Quiche Dance Dramas of Rabinal* (1970) y *Los negritos de Rabinal y el juego de Tun* (1980)³³. Además, publicó varios artículos que dialogan del teatro y la danza indígena de Guatemala. El libro publicado en 1970 es muy importante, sobre todo porque uno de los bailes ahí descritos está inactivo desde hace mucho tiempo y las personas lo toman como “desaparecido” (nota de campo 57, 302 y 483, 2018). Se trata de la danza del *Charamyex*, una sátira indígena que tiene como personajes principales a un indígena y un escribano español. Se dice que de este baile nació la danza Sotamayor, pues se refieren a este como “el Charamyex ladino”. El otro baile descrito es la danza de *Los Güegüechos* o el *Patzca'*, que resulta ser muy importante aún en la actualidad para el pueblo rabinalero, pues este es el único que tiene permiso para entrar en la iglesia y juega un rol esencial en la celebración de Corpus Christi en este municipio.

Por último, el texto que habla sobre la danza-drama de *Los negritos*, no solo logra describir los diferentes juegos que componen esta interesante celebración sino que logra registrar la manera en la que en el siglo pasado se celebraba, lo que permite una comparación con el estado actual en el que se encuentra la misma. Por otro lado, Barbara Bode, quien publicó el libro *The Dance of the*

³³ En Rabinal, algunos ancianos todavía recuerdan cuando él solicitaba los parlamentos y solicitaba muestras privadas de los bailes, hace unos 40 años.

Conquest in Guatemala (1961) llegó a Rabinal en 1957, y realizó trabajo de campo por diez semanas para recolectar la información con la que analizaría la danza de *La conquista*. Es importante mencionar que ella, como Mace, fue enviada por el decano del departamento de español, John E. Eglekirk, pues ambos eran estudiantes en la Universidad de Tulane. En 1970, Matilde Montoya también publicó un análisis sobre este baile al que llamó: *Estudio del baile de la Conquista*. El objetivo de Montoya fue hacer un análisis general del baile en el país, es decir, no se basó únicamente en Rabinal.

Alain Breton, antropólogo francés, publicó en 1999 (versión en español, pues en 1994 publicó la versión original en francés; además en 2019 la editorial Sophos publicó una nueva edición) el libro *Rabinal Achi: un drama dinástico maya del siglo XV*. Después de las publicaciones de Brasseur de Bourbourg (1862) y Luis Cardoza y Aragón (1929), fue Breton el siguiente en publicar un libro analítico sobre este danza drama. Este texto describe en forma de análisis, aspectos formales, personajes y eventos. Es importante señalar que don José León Coloch fue esencial para la construcción de este texto, así como lo fue don Celso Sesam y Esteban Xolop para los textos de Mace. Seguido de él, Ruud van Akkeren, antropólogo y etnohistoriador holandés, publicó su tesis doctoral *The Place of the Lord's daughter* (2000), el texto más completo sobre el Rabinal Achi puesto que lo aborda desde una perspectiva arqueológica y etnohistórica, basado en datos recolectados en los trabajos de campo realizados en Rabinal. Van Akkeren también ha publicado distintos artículos sobre Rabinal como *El baile-drama Rabinal Achi: sus custodios y linajes de poder* (2000); *Lugar del Cangrejo o Caracol: la fundación de Rab'inal-Tequicistlán* (2002), entre otros.

Dennis Tedlock ha sido el último en publicar un análisis de este texto, su libro se titula *Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice* (2003) y se trata de una nueva traducción del texto en el que se combinan tanto el manuscrito Pérez como la versión de Brasseur de Bourbourg. El autor señala que esta versión propone una interpretación que enfatiza el contexto y aclara ciertos pasajes que en las versiones anteriores no daba a entender lo que el autor, los danzantes y rabineros en general querían transmitir; además su interpretación parte de diversos recursos recolectados, tales como manuscritos, fotografías, videos y audios tomados en 1998. Su trabajo inició en 1985, en 1988 y 1989 conoció a don José León Coloch, pero fue hasta el 2003 en el que se publicó el texto en cuestión.

Otro de los bailes importantes en Rabinal es la danza de *El venado*, cuyas raíces son, sin duda, prehispánicas. Van Akkeren escribió al respecto junto con Bert Janssens, publicaron el libro *Xajooj Keej: el baile del venado de Rabinal* (2003). En él se percibe la experiencia de van Akkeren en el área y los estudios sobre las cofradías de Janssens. Este libro fue publicado por el Museo Comunitario de la Memoria Histórica, como solía llamarse, ahora Museo Comunitario Rabinal Achi. Este texto es relevante ya que los autores lograron registrar tres versiones diferentes de esta danza;

en la actualidad solamente se tuvo contacto con un casero y muchos informantes mencionaron el baile como uno "ya perdido".

En 1963, Lise Paret-Limardo publicó el libro *La danza del venado en Guatemala*, en el que realizó un estudio de diferentes lugares en donde se realiza este baile, en él incluyó a los tzutujiles de San Pedro La Laguna; los k'iche' de Nahualá; los kaq'chikeles de Comalapa; k'ich'e de Santa Catarina Ixtahuacán; los mames de San Cristóbal Cucho; los q'anjob'ales de San Juan Ixcoy y los poqomchies de Santa Cruz, Alta Verapaz. En este estudio, que es sobre todo descriptivo y no comparativo, incluye los parlamentos, lo que permitiría una comparación entre los textos recopilados por van Akkeren y Janssens (2003) sobre el territorio de Rabinal, que aunque no se hizo en esta investigación, es muy probable que se genere en el futuro.

El antropólogo guatemalteco Carlos René García Escobar, presencié, escribió y registré ampliamente las danza-dramas tradicionales de Guatemala. Uno de sus textos más importantes es el *Atlas Danzario de Guatemala*³⁴ en donde se ofrece un panorama general de las danzas-dramas que tradicionalmente se presentan a lo largo del territorio guatemalteco. En este libro el autor menciona que:

«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 constituyen como expresiones populares de profunda y ancestral raigambre y herencias tradicionales» (García, 2009: 18).

Debido a las distintas épocas e influencias que las danzas han atravesado, el autor (*Ibidem*, 19) indica que las expresiones de las danzas tradicionales se pueden dividir en: danzas elaboradas vigentes, versiones (que surgen de fragmentos del original), variantes, en transformación, nuevas y extintas o en vías de extinción. A su vez, se pueden clasificar en: míticas, guerreras, cazadoras, pastoriles, agrarias, ganaderas, de diversión o juego y de fuerzas opuestas, según la temática de estas. Pero la clasificación esencial que aporta el autor, se refiere a las familias danzarias que define como:

«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 y se encuentran dispersas por toda la república» (García, 2009: 38).

Asimismo, propuso otras categorizaciones de las mismas a través de la división temática, histórica y cronológica. A continuación, una visualización de las categorías propuestas:

³⁴ Primera edición en 1996 y segunda en 2009.

Cuadro 7. Temas en danzas tradicionales guatemaltecas

Tema	Tipos	Danzas
Míticos y religiosos	<p>Mesoamericanos: de animales sagrados, de la fertilidad, de veneración a fuerzas poderosas de la naturaleza, fálicas, etc.</p> <hr/> <p>Peninsulares: pastoriles, morales, éticos, religiosos, cristianos tales como: de vicios, de diablos, de santos, bíblicos, paganos y de monstruos míticos.</p>	<p>El palo volador La Paach La culebra El venado Los pascarines Los diablos Los ixcampores Los 7 vicios La Sierpe/San Jorge Los gigantes Los fieros</p>
Guerreros	<p>Históricos: de héroes indígenas y mesoamericanos, de europeos y españoles, de guerras santas en otros continentes, de batallas de moros y cristianos, de luchas con franceses o otras naciones, de episodios de la conquista de Guatemala.</p> <hr/> <p>Legendarios: relatos de personajes que la literatura inmortalizó, como Carlomagno, Tamorlán, el rey Fernando y otros reyes y princesas, San Pablo, el rey David, califas árabes y africanos, etc.</p>	<p>El Rabinal Achi Todas las de moros y cristianos Todas las de conquista La danza de Napoleón 12 pares de Francia</p>
Agrarios	<p>De la vida campestre de ambas culturas, española y mesoamericana. Cambios de estaciones, vendimia, otros. Ritos de cosecha de maíz, ritos para solicitar fertilidad de la tierra, etc.</p>	<p>La culebra El palo volador El tope de mayo La punta Las flores La chumba</p>

Tema	Tipos	Danzas
Vida cotidiana	<p>Española: desde la edad media hasta el siglo XVI. Corridas de toros, juegos sociales, teatro callejero, bailes de corte, cacerías, desfiles, carnavales, juegos pirotécnicos, celebraciones religiosas católicas, equitación y ferias.</p> <hr/> <p>Colonial: desde el siglo XVI al XIX. Corridas de toros, teatro callejero, ferias, procesiones, mercados, corrales de ganado caballar, vacuno, taurino, trabajo en haciendas, cosechas de café, superstición, artesanías, cofradía, etc.</p>	<p>Los animalitos El venado Todos los toritos Convites La Chatona La Sierpe/San Jorge El costeño De vaqueros Los gracejos El chico mudo Del torito pirotécnico Gigantes</p>
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, gente de color, zarabandas, bailes caribeños, carnavales, convites, otros.	<p>El costeño De mexicanos De vaqueros Los partideños Los Güegüechos Los viejitos Los negritos</p>
Interpolados	Mezcla de lo europeo en lo mesoamericano. Esto se encuentra en la mayoría de danzas en mayor a menor grado. Es notorio en las de cacería, de torito, las de moros y en el Palo volador.	<p>La Sierpe/San Jorge Moros y cristianos (todas) De cacería De toritos Palo volador</p>

Fuente: Elaboración propia basada en García Escobar (2009: 35-38).

Como se puede observar en el cuadro, algunas danzas pueden ser parte de una o varias categorías temáticas que a su vez dieron paso a lo que se conoce como las familias danzarias. Estas son danzas que a través de la difusión de una danza en particular o de varias del mismo tipo, con la misma temática, se generaron otras. Aunque existen diversas familias danzarias, el autor solamente escribió sobre las más populares. Hasta el 1992, año de recolección de datos, las familias más bailadas fueron:

Cuadro 8. Familias más bailadas y grupos activos que las conforman

Familia	Número grupos de danzas activas que la conforman
Danzas de venados	36
Danzas de toritos	78
Danzas de moros y cristianos	43
Danzas de la conquista	34

Fuente: Elaboración propia basada en García Escobar, 2009: 39.

Asimismo, señala que en Baja Verapaz existían para entonces, 2 grupos de la familia de venados, 9 de toritos, 3 de moros y cristianos, 2 de conquista, 1 de Palo Volador, 3 de animalitos, 1 de Los Diablos, 2 de Las Flores, 1 de Rabinal Achi, 2 de La Sierpe, 2 de Chico Mudo y 1 de La Pichona, con un total de 28 grupos activos para 1992 en el departamento. De estos, 12 pertenecían a Rabinal (*Ibidem*, 171).

Diez años más tarde, considero, siguen siendo las más danzadas en Rabinal, aunque es importante mencionar el rol que los convites están jugando en la actualidad, ya que estos llaman mucho más la atención de las nuevas generaciones, sobre todo porque los personajes de las danzas tradicionales parecen ser más alejados de su realidad (en temas generacionales) que los que pueden interpretar en los convites. En los convites, además, hay más libertad de interpretación, según señalaron algunos miembros del baile durante el trabajo de campo en 2018; los trajes que se utilizan para estos son más complejos, llenos de detalles y modernos, comparados con los trajes utilizados en las danzas tradicionales que, cada vez más, incrementan la sencillez de los mismos por los costos que implican.

El Atlas Danzario de García Escobar³⁵ (2009), quien falleció en 2018, resulta fundamental para el análisis de la presente tesis, pues de él tomo no solo las divisiones temáticas e históricas, sino también un instrumento de recolección de datos (uno de los varios que utilicé, ver anexos) que propone en el último capítulo.

³⁵ Pero García Escobar no solo aportó este Atlas Danzario, puesto que dedicó gran parte de su vida al estudio de las danzas tradicionales guatemaltecas. Muchos de sus escritos fueron plasmados en las revistas del Centro de Estudios Folklóricos -CEFOL-, para el que dirigió. Algunos de los textos son: *Danza de moros y cristianos en la aldea Los Trojes, Amatitlán* (2006); *Danza de mexicanos: un baile ganadero en las relaciones guatemalteco mexicanas del altiplano occidental* (2003); *El baile de gigantes: en el área rural de Guatemala* (1986); *El baile de La sierpe o San Jorge en Guatemala* (2002); *El costeño: la ganadería como símbolo danzario en Guatemala* (2001); *La conversión de San Pablo: el drama y la danza evangelizadoras en Guatemala* (2006), entre otras. Las últimas tres mencionadas fueron basados en las danzas que observó en Rabinal. Además, formó parte de del grupo de danzantes de la danza-drama "Seis toritos" de la aldea "lo de Bran", Mixco.

En su último libro, *Parlamentos y recitados en las danzas tradicionales de Guatemala* (2011), García Escobar logró publicar los parlamentos de 30 danzas de diferentes lugares del país, dentro de ellas los parlamentos del “baile de moros”, “baile de moros de Siria y España”, “baile de la Conquista”, “baile de mexicanos”, “baile de moros Marcirio”, “baile del venado” de Santa Eulalia, Huehuetenango y el “baile del costeño”; este último lo obtuvo en Rabinal tras fotocopiar el cuaderno de Francisco Mendoza³⁶, según apunta en su libro (García Escobar, 2011: 361). Los diálogos recopilados dentro de este texto fueron adquiridos a través de varias investigaciones lideradas por el Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL) de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Es interesante notar que el autor menciona que, aunque se inscriben dentro del corpus de las danzas de Guatemala, los bailes del “Palo volador” y “La culebra” no tienen parlamento físico dado que desaparecieron dichos textos; sin embargo, los miembros de las danzas lo saben de memoria y se sigue transmitiendo de forma oral. Por otro lado, también señala que otros bailes como el de “Las guacamayas”, “Ma’moon” y “Los Pascarines” nunca han tenido parlamento físico y siempre se han transmitido de forma oral a través de las generaciones y no se ha registrado ningún texto físico al respecto (*Idem*).

En sus diversos textos, García Escobar, utilizó un aproximamiento histórico-antropológico para hacer descripciones de las danza-dramas, al mismo tiempo que las vinculaba a sus estatus actuales. Uno de los aportes más interesantes, fue la distribución geográfica actual de las danza-dramas en toda la república.

³⁶ Francisco Mendoza aún reside en Rabinal y posee copias de varios manuscritos; sin embargo, no permitió que la investigadora de esta tesis los pudiera observar.

V. COFRADÍAS

A. Cofradía, una institución del siglo XII

Para iniciar esta sección resulta necesario primero establecer qué es una cofradía o a qué nos referimos con este término. Según MacLeod (1983: 203) una cofradía, es una institución validada o reconocida por la Iglesia católica que está conformada por varios miembros cuyo objetivo es darle culto a una imagen, santo o patrono, definida como una «asociación laica de fieles». Surge en España en la Europa Medieval durante los siglos XII y XIII, por influencia de otros países europeos como Francia e Italia, donde eran llamadas *scuolas* (Rojas Lima, 1988: 45). El cofrade, es decir, quien administra y aporta los bienes económicos, se elegía una vez al año durante las festividades del santo. Y aunque las cofradías son conocidas por solo lo anteriormente mencionado, tanto en la Europa Medieval, como en la época colonial y en el presente, cumplen más que esa función. Por ejemplo, en la época medieval eran un medio por el cual sus miembros podían asegurar una funeral digno, tomando en cuenta que quiénes formaban parte de las cofradías eran personas de la clase más pobre. MacLeod (1938: 203), explica que estaban agrupados por gremios y se apoyaban entre sí, cubriendo aquellos aspectos importantes para la sociedad en tal época, que el Estado era incapaz de cubrir. Estas cofradías luego se diversificaron y convirtieron en instituciones religiosas benéficas, gremiales, sacramentales o de socorro (Molina, 2016: 196). Por otro lado, las cofradías representaban un ingreso significativo para el clero, quiénes se dieron cuenta de las ventajas económicas que podrían sacar de las mismas, lo que incitó que promovieran la creación masiva de estas, hasta que llegaron las regulaciones por parte de las autoridades eclesiásticas, como se puede ver en el *Concilio de Trento*, que decretaba, entre otras cosas, la supervisión por parte de obispos junto con la supervisión parroquial sobre las cofradías (*Ibidem*, 206).

En la América colonial, las cofradías se pueden definir como una institución colonial que se importó al Nuevo Mundo como una estrategia de las políticas evangelizadoras (Gaitán, 2014: 94). Las cofradías se volvieron una institución conformada por la élite española, después de representar a las partes más pobres de la sociedad europea. El afán por recrear la vida europea en el Nuevo Mundo llevó a replicar esta institución por parte de encomenderos, descendientes de conquistadores, entre otros, quiénes a través de estas mantenían el control social por medio de la caridad y el enriquecimiento que las mismas representaban (MacLeod, 1983: 207; Abarca y Bartels, 2011: 2).

Sobre el rol económico de las cofradías, Abarca y Bartels mencionan que estas poseían un gran porcentaje de tierras y fungían como entidades financieras, dado que «los miembros de la élite local, quienes formaban una red social, junto con el capital manejado por la iglesia [...] formaban alianzas para llevar a cabo inversiones y emprendimientos, como la exploración en busca de minas de oro y

más tardíamente para operaciones de comercio exterior» (2011: 2-3). De esta forma en la región, fueron dueñas de ganado, añil, plantaciones de azúcar y algodón.

En Guatemala la institución de las cofradías dio inicio, según Rojas Lima (1988: 7) en el siglo XVI. Este autor además indica que el registro más antiguo de la existencia de las mismas data de 1527, el 27 de noviembre en un acta de cabildo del Ayuntamiento de la Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala «a tan solo tres días de iniciada la Conquista» (*idem*). También se mencionan el 9 de noviembre de 1530 y el 4 de mayo de 1534, la «Cofradía de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora» (*Ibidem*, 59), evidentemente, se trata de una cofradía exclusiva para españoles.

Más tarde, se creó el concepto de cofradías indígenas, que surgen como una medida para revitalizar la fe de los indígenas, tras las enormes bajas causadas por las diferentes enfermedades traídas por los africanos y europeos. Estas cofradías tienen su auge entre los siglos XVII Y XVIII (MacLeod, 1988: 206). Surge la duda si las cofradías fueron rápidamente aceptadas porque eran parecidas a los sistemas indígenas anteriores, como el sistema de cargos por parentesco, y/o por lo que más tarde veremos como resistencia cultural bajo la aparente adopción de símbolos religiosos. Pronto, estas instituciones también se volvieron símbolos de estatus, por lo que no fue raro encontrar entre las cofradías indígenas despilfarro desmedido de bienes para proveer comida y bebidas en las celebraciones de los santos.

Las cofradías indígenas, representaron obstáculos en cuanto al control social ejercido por las autoridades españolas sobre las poblaciones nativas, puesto que las mismas les permitieron cierto rango de acumulación de riqueza, aunque es importante mencionar que el clero también sacó ventaja de ello. Sin embargo, esto también significó la desmesura de inversión en fiestas, música, comida y bebidas, como había mencionado. Otro problema para las autoridades españolas radicaba en que, como McLeod describe, «las danzas, pinturas y banderas trajeron a la memoria la usanza de sus antepasados tanto que alguna danza se hacía en memoria de su antigüedad» (1988: 213).

Este autor, también nos presenta información interesante en cuanto a la conversación que ocurrió en 1673, entre el cura Domingo Ramos y un obispo, cuyo nombre no señala. Indica que ante la petición de una cofradía de realizar danzas durante las celebraciones, el cura se niega. Al preguntarle el obispo el porqué, el cura señala lo siguiente:

«...porque aunque está en uso el celebrar sus fiestas los indios, con bayles e ystorias de algunos santos sea reconocido que todas las veces que ellos por su gusto fuera de lo que pide la historia meten algunos demonios conocidamente trae abusos y inconvenientes como de solicitar las mugeres y viudas por tiempo de seis u ocho de noche mientras dure el ensaye, forjándolas en aquel trajes de demonio, que entonces Usan haciéndoles creer que es gran pecado desistirse = otros hacen Voto de no confesarse en tantos años si hicieren el

papel del demonio. Otros lo hacen de no dormir en tanto tiempo con sus mugeres Con ayuno, y otros desatino igual Eso a Enseñado la Experiencia, Todas las Veces que Salen estos demonios...» (MacLeod, 1988: 213).

Más adelante, explica el autor que, aunque el cura señaló que lo que él buscaba era prohibir el uso de demonios en los bailes, realmente buscaba desalentar la celebración de bailes, supersticiones y cualquier otro tipo de expresiones “paganas”.

Es interesante notar que desde el siglo XVII los bailes acompañan a las cofradías, puesto que en la actualidad es casi imposible pensar un baile-drama tradicional, sin asociarlo a una celebración de cofradía. Uno de los ejemplos más grandes en la Guatemala contemporánea es el municipio de Rabinal, considerado el lugar con más bailes tradicionales activos e inactivos. Rabinal, justamente, celebra 18 cofradías a lo largo del año, de las cuales 16 son indígenas y 2 son consideradas *mayordomías*, o como se les conoce en Rabinal: cofradías ladinas.

B. Cofradías en Rabinal

En Rabinal, las cofradías llegaron a tener mucho poder en la vida social indígena, en la política, en las relaciones interétnicas y en la toma de decisiones importantes para el municipio (Álvarez, 2003: 13). Además, eran un centro de concentración de riqueza y un medio para probar el estatus social, económico y político que una persona podría llegar a demostrar. Aun en la actualidad siguen siendo importantes actores dentro de la vida social de Rabinal, aunque con la creciente población evangélica, la migración local e internacional y los medios de comunicación, estas instituciones han perdido el poder que algún día tuvieron y la política partidista y el clientelismo han sido algunos de los factores que han provocado lo anterior.

Janssens (2004: 30) menciona que la elección de los alcaldes municipales se ve influenciada por los miembros de las cofradías y asegura que esto no solo ocurrió en el pasado sino que sigue ocurriendo. Desde esta tesis, se considera esta una aseveración atrevida, aunque se reconoce que es muy probable que en el pasado esto ocurriera³⁷, en el presente no son consideradas fuentes poderosas de influencia política. De nuevo, por la cantidad de adeptos de las iglesias evangélicas pentecostales. Empero, sí se admite y reconoce la agencia que esta institución puede ejercer en algunos aspectos de la vida social en Rabinal actual.

De cualquier manera, sí coincido con Janssens (Ibidem, 32) acerca del excesivo daño que causó el Conflicto Armado Interno en la estructura social en Rabinal y en el país, en general. En la

³⁷ Tomando en cuenta la existencia e importancia de las alcaldías indígenas.

actualidad, las secuelas han provocado la participación escasa, la reducción de los días de celebración, la pérdida de poder de decisión, entre otras.

1. Las 16 cofradías indígenas de Rabinal

Dentro de las 16 cofradías indígenas que existen en Rabinal, cinco son consideradas mayores, dejando las otras 11 como menores. La principal o más importante es El Ajaw o Divino, celebrado 60 días después de Viernes Santo. Según los locales, esta cofradía es la más importante no solo porque representa a Jesús sino porque se celebra durante el *Corpus Christi*, una de la celebraciones más relevantes del municipio, que coincide con el inicio del tan esperado invierno³⁸. Le siguen la Virgen del Rosario, celebrada el 7 de octubre; San Pablo Apóstol, el patrón del pueblo, que se celebra el 25 de enero; la Santa Cruz, que marca el final del calendario ritual o el *ciclo de las cofradías*, 3 de mayo; y la Virgen de Natividad, que se celebra el 8 de septiembre.

Las cofradías menores, también son importantes porque pertenecen y señalan a los cuatro barrios: San Pedro Apóstol (zona 1), Santo Domingo (zona 2), San Sebastián (zona 3) y San Pedro Mártir (zona 4). El resto de cofradías menores son: Ixoq Ajaw, Santa Elena de la Cruz, San José, San Francisco, Dulce Nombre de Jesús, San Miguel Arcángel y San Jacinto. Por último, las *mayordomías ladinas* consisten en la celebración de la Virgen del Patrocinio y de Concepción.

Cuadro 9. Fechas de celebración del santo según cofradías en Rabinal

No.	Cofradía	Fecha principal
1	Dulce nombre de Jesús	15 de enero
2	San Sebastián	20 de enero
3	San Pablo Apóstol	25 de enero
4	San José	19 de marzo
5	El Divino o Ajaw	60 días después de Viernes Santo
6	Ixoq' Ajaw/ Virgen del Santísimo	60 días después de Viernes Santo
7	San Pedro Mártir	29 de abril
8	Santa Elena de la Cruz	3 de mayo
9	Uk'ajool Dios/ Santa Cruz	3 de mayo
10	San Pedro Apóstol	29 de junio
11	Santo Domingo de Guzmán	4 de agosto
12	San Jacinto	15 de agosto
13	Virgen de Natividad o Niño	8 de septiembre
14	San Miguel Arcángel	29 de septiembre

³⁸ Es decir, el inicio de las siembras por las primeras lluvias.

No.	Cofradía	Fecha principal
15	Virgen del Rosario	7 de octubre
16	San Francisco	1 de noviembre

Fuente: Elaboración propia, basado en Velázquez Nimatuj, 2016: 30 y van Akkeren y Janssens, 2004: 12.

Velásquez Nimatuj (2016: 57), menciona que las cofradías desaparecieron por distintas razones como la falta de interés, falta de recursos y por el Conflicto Armado.

Cuadro 10. Mayordomías “ladinas” en Rabinal

No.	Mayordomía	Fecha principal
1	Virgen del Patrocinio	16 de noviembre
2	Virgen de Concepción	8 de diciembre

Fuente: Elaboración propia basada en notas de campo, 2018.

A través del trabajo de campo que realizó el equipo de investigación del ADIVIMA, concluyeron que la falta de interés en participar en las cofradías es sobretodo por el factor económico, dado la alta inversión que se debe hacer para la celebración y participación durante todo el ciclo de las cofradías (idem).

Cuadro 11. Cofradías desaparecidas

No.	Cofradía	Fecha en que se celebraba
1	Virgen Dolorosa	Viernes de Dolores
2	Jesús Nazareno	Semana Santa
3	Señor Sepultado	Semana Santa
4	Virgen del Pilar	12 de octubre
5	San Rafael	24 de octubre
6	San Vicente	26 de octubre

Fuente: Elaboración propia basada en Velásquez, 2016: 57.

2. Estructura de las cofradías de Rabinal

El calendario religioso de las cofradías inicia con la celebración del *Corpus Christi* y culmina con la celebración del Día de la Cruz, el 3 de mayo. Para llevar a cabo el mantenimiento y celebración de una cofradía es vital comprender lo que la antropología reconoce como *el sistema de cargos* (Tax, 1937; Wolf, 1957) o el *trabajo de los cargos* (Janssens, 2004: 17); que en achi es denominado *Chaak Pataan*. En Rabinal, en este sistema jerárquico, los actores principales son denominados *Qajawxeeles*, que junto con sus esposas o *chuchuxeeles*, forman las parejas de cofrades.

Aunque no formen parte del *Chaak Pataan*, los diezmeros también son parte fundamental de las cofradías, aunque no existen diezmeros para todas las cofradías, solo para las mayores (*Chuchuxeel* de la cofradía de San Pedro Mártir, 2018). Los diezmos están conformados por antiguos cofrades o *qajawxeeles*, a los que se les llaman *rajawales*. Janssens (2004: 16), asegura que son ellos quienes se encargan de pedir limosna en las aldeas³⁹.

Cuadro 12. Estructura de las cofradías en Rabinal, Baja Verapaz

Nivel jerárquico	Puesto en achi	Puesto en español
1	Qajawxeel	Mayordomo primero
2	Ukaam	Mayordomo segundo
3	Uroox	Mayordomo tercero
4	Ukaaj	Capitán
5	Uroo	Mayordomo quinto
6	Uwaqaq	Mayordomo sexto
7	Uwuuq	Mayordomo séptimo

Fuente: Elaboración propia basada en Janssens, 2004: 17.

Janssens (2004: 17), explica que los primeros tres niveles, son los que completan la *lista de escala principal*, el resto, es decir, del capitán al mayordomo séptimo, son comúnmente concebidos como ayudantes y no mayordomos *per se*. En la actualidad, es común observar cofradías menores con menos de siete miembros dado que se dificulta la tarea de completar los puestos. Algunos cofrades aceptan la responsabilidad de liderar una cofradía sin los últimos puestos ocupados, según lo observado en campo durante el 2018. Los siete miembros de la cofradía ocupan su cargo por un año completo, reciben la imagen el día del santo y lo entregan, una año después en la misma fecha a un nuevo grupo de cofrades.

Otra característica que ha cambiado con el tiempo⁴⁰ radica en la escala de cargos, propio de este sistema. Es decir, se inicia desde el cargo más bajo y se va escalando año por año; empero, esto ha cambiado por la falta de interesados en ser parte de esta estructura. El interés no es solo por el cambio de religión o la juventud desinteresada, mucho se explica por la fuerte inversión y el costo que requiere el mantenimiento de una cofradía.

³⁹ En 2018 observé al *qajawxeel* Haroldo López hacerlo él mismo, siendo *qajawxeel* de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús, una cofradía menor.

⁴⁰ Según lo observado durante en los distintos trabajos de campo entre el año 2015 y 2018.

Una vez se llega al cargo de Qajawxeeles, los mismo pueden decidir continuar con la misma cofradía, hacerse cargo de otra o bien no tomar la responsabilidad. Así es como se convierten en *abogados* o *tinientes*, estos actores cumplen diversas funciones, como acompañar espiritualmente a las cofradías, abogar por los vivos en comunicación con los ancestros, apoyar espiritualmente a las danzas, entre otros.

La jerarquía presenta a lo interno de una cofradía también estructura al conjunto de las 16 cofradías; es decir, si en algún evento no se encuentra algún representante de las cofradías mayores, su rol lo asume en secuencia, alguna de las menores (Janssens, 2004: 19).

3. Celebración de la cofradía

La celebración del santo dura entre 3 y 7 días y se compone de varias acciones o rituales diferentes. Las celebraciones de las cofradías mayores usualmente duran 7 días y las menores 3, pero la estructura es muy similar, los rituales son más cortos o largos. A continuación se presenta un cuadro con los días principales y sus acciones:

Cuadro 13. Estructura de celebración de las cofradías

Día	Nombre	Descripción
1	Ok'ib'al	Ingreso e inicio. Preparación de ayudantes e invocación de antepasados.
2	K'osonik	También conocido como "la velada". Es la primera velada en la que se preparan los tamales que ofrecerán a la población al día siguiente.
3	Wa'im	Miembros o representantes de las otras cofradías se hacen presentes. La cofradía celebrada les ofrece alimentos.
4	Velada	El santo sale por fin al patio o a un lugar en el que pueda ser visto por la comunidad que llega a colocarle veladoras y ofrendar. Por la mañana, las mujeres invitadas ayudan a las <i>chuchuxeelas</i> a envolver tamales, mientras los hombres arreglan el espacio para que lleguen las personas. Este día, es conocido como la "tamaleada", porque los tamales son ofrecidos al pueblo, al igual que café ⁴¹ .

⁴¹ Se ofrece café y tamales a la población, siempre y cuando ofrende, eso quiere decir que debe ofrecer dinero o velas al santo que se esté velando. Una vez se entrega el dinero y/o la vela al encargado de recibirlo, este entrega una bolsa con tamales.

Día	Nombre	Descripción
		Es en este día en el que se concentra la mayoría de bailes, aunque algunos bailan durante 1 a 7 días, dependiendo del apoyo que reciban de la cofradía, la municipalidad y la comunidad.
5	Vísperas	El santo llega a la iglesia para permanecer ahí hasta el día siguiente.
6	Nimaq'ij	El santo sale de la iglesia y recorre las cuatro capillas de los cuatro barrios; luego entra de nuevo a la iglesia y ocurre la misa. Es ahí donde ocurre el cambio de cofrade y la imagen regresa a su casa anterior a "traer sus cosas" para luego irse a su nueva casa.
7	Wuqub' q'ij	Este día la imagen ya se encuentra en su nuevo hogar, es decir la casa del nuevo cofrade. Este día marca el final del <i>chaak pataan</i> .

Fuente: Elaboración propia, basada en Janssens, 2004: 22-25.

C. Las cofradías como medio de resistencia cultural

En los registros históricos realizado por cronistas, sacerdotes, historiadores, se percibe cierto asombro ante la recepción que tuvieron las comunidades indígenas sobre las cofradías, puesto que fueron bien recibidas y rápidamente adoptadas en el área mesoamericana. Rojas Lima (1988: 62-63) hace una interesante observación basada en el texto de Nancy M. Farris, *Maya Society Under Colonial Rule* (1984), en el que indica que contrario a la sociedad española, las comunidades indígenas resignificaron las cofradías como un espacio social comunitario y no con fines puramente individualistas. Lo anterior se refiere, sobre todo, a la supervivencia de ciertos rasgos culturales que fueron integrados a las celebraciones de las cofradías. Era y sigue siendo común, la presencia del uso del calendario maya, las danzas, y la conexión y comunicación con los antepasados, aspectos que permitieron la continuidad de tales elementos culturales.

Es decir, existe la probabilidad de que los pueblos indígenas hayan utilizado este espacio, como un medio de resistencia cultural, ante la imposición de la vida occidental (Martínez, 1994; Rojas Lima, 1988; Janssens, 2004). Severo Martínez (1994: 204-216) dedica una sección de su famoso ensayo *La patria del criollo*, para discutir lo que él llamó «el paganismo vivo y el paganismo muerto». Dentro del análisis que hace de la obra de Fuentes y Guzmán, concluye que «a lo largo de todo su relato insiste en decir que el paganismo indígena estaba vivo bajo una capa superficial de cristianismo» (Martínez, 1994: 211).

En la Recordación Florida (1690), Fuentes y Guzmán (2012: 605) señala que el «Alcalde Ordinario del valle de Goathemala» encontró varios adoratorios en espacios geográficos difíciles de

acceder, en donde había parafernalia “pagana” que fue luego destruida, quemada y destrozada por los Ministros Eclesiásticos.

«...porque quien estará con fuerzas humanas á penetrar los agrios e intratables arcabucos de estas asperísimas, y dilatadas montañas, ni que entendimiento, que cale la arcanidad de los hombres, y más en los de esta generación, que tanto y en tanto modo saben tapar, y cautelar sus secretos, y más para los malos fines: sucediendo en estos casos, de su malicia y mal hacer, el tener los ídolos detrás de los retablos de las iglesias, para asegurarlos mejor, y allí con el pretexto de hacerse obsequio y culto á los santos, ofrecen flores y perfumes, á veneración y reverencia de aquella imagen del demonio, que, allí tienen oculta, siendo en ellos no solo hereditaria esta fea, y aborrecible costumbre...» (Fuentes y Guzmán, 2012: 605).

Lo anterior, se basa en la experiencia de los kaqchikeles de Comalapa y no en los achis de Rabinal; sin embargo, la intención es mostrar que este tipo de resistencia se dio a nivel transversal en el área mesoamericana, puesto que existen muchos ejemplos similares. Y es que esta no es una observación novedosa, ya los cronistas españoles lo notaban, los historiadores lo han notado y cualquier persona lo puede confirmar en la actualidad si se detiene a observar las prácticas religiosas que ocurren a lo largo de la república; lo que no es comúnmente reconocido, es la importancia que representa.

La resistencia cultural ante la imposición española y las formas en las que se expresó y expresa, son elementos indiscutiblemente importantes de profundizar. Sobre todo en contextos en donde la opresión ejercida ha sido tan extensa e intensa. Es a partir de ello que surgen preguntas sobre la vinculación entre esta opresión y el aferramiento a las creencias culturales y el fortalecimiento de las mismas; por ejemplo, la religión. Sobre esta Bowie (2006) nos da a entender que se refiere a este sistema de creencias que nos permite comprender todas aquellas cosas que nos es imposible explicar. Por lo que quizás, las formas que las poblaciones indígenas mayas utilizaron para enfrentar la violencia, injusticia y horror a la que fueron sometidos, fue la defensa de aquello de lo que no podían expropiarles como su cosmogonía, religión y cultura. Y uno de los medios que utilizaron para hacerlo fueron las cofradías.

La cofradía inició como una estrategia de control social y herramienta para revitalizar el catolicismo en los indígenas, pero terminó siendo un mecanismo de resguardo cultural que provocó, al pasar de los siglos, lo que conocemos hoy como uno de los ejemplos más interesantes del sincretismo maya-católico. Uno de los ejemplos más populares en Rabinal, y mencionado por algunos cofrades cada vez que llega algún extranjero o personas ajenas a la comunidad, consiste en la figura, una clase de pato, que tiene la imagen de San Pablo pintada en su manta o túnica (Guía espiritual Carlos Saguy, 2015; guía espiritual y líder comunitario Manuel de Jesús Sesam, 2016). Este ejemplo, lo explica muy bien Janssens:

«El linaje dominante en el Rabinal posclásico eran los Toj quienes introdujeron el culto del dios Tojil en el altiplano [...] Toj quiere decir “pago” y “ofrenda” y en este ámbito representan al noveno día en el calendario maya que sirve para pagar las deudas ante el dios mundo y los antepasados. El dios Tojil entonces en realidad es un dios de pago, fuego y sacrificio. El equivalente de Toj en el calendario mexicano es el día ATL que significa “líquido divino” y a veces “sangre”...» (Janssens, 2004: 26).

Esto es de suma importancia porque Ruud van Akkeren (2003) logró asociar el pictograma del “Atl” que aparece en el códice Borgia. De manera que:

«San Pablo representa una continuación del Tojil que era el dios principal del linaje Toj. Para confirmar eso, el padre Ximenez describe que en tiempo de San Pablo todavía era conocido con *jun tijax*, que es otro nombre para Tojil» (Janssens, 2004: 28).

Esto, entonces, señala que las comunidades indígenas achi continuaron el culto, cambiando de símbolo, pero no de significado. Es decir, utilizaron la aparente adopción cultural, como medio para la resistencia y continuidad cultural, que aún es observable en el municipio y en otras partes de Mesoamérica. En la actualidad, sin embargo, es imposible asegurar que las comunidades indígenas sigan utilizando la misma estrategia, puesto que en el sincretismo maya-católico, la parte católica es la que predomina. Durante mis observaciones y producto de pláticas informales, noté que esta información no se maneja a nivel comunitario y según Carlos Saguay (2015) y Manuel de Jesús Sesam (2016), ambos guías espirituales, esta información se comparte dentro de los miembros de las cofradías, entre guías espirituales y ancianos, pero es muy poca gente común quienes la conocen, aunque practiquen el sincretismo maya-católico (Diario de campo, 2015-2016).

1. Importancia de las cofradías para las danzas tradicionales de Rabinal

La vinculación entre las cofradías y las danza-dramas tradicionales de Rabinal es simple, tomando en cuenta que poseen una relación de dependencia. En el presente, las danza-dramas tradicionales rabinaleras se realizan únicamente para acompañar las celebraciones religiosas, específicamente aquellas en las que las cofradías tienen participación.

«Los bailes y las cofradías están concatenadas, no existe el uno sin el otro. Si no hay bailes, la cofradía está triste, no funciona; si no hay cofradías, ¿para qué saldrían los bailes?» (Manuel Xitumul, presidente de la Asociación de Cofradías de Rabinal, 2018).

Por otro lado, por motivos turísticos, algunos bailes se realizan a petición sin que haya algún evento religioso. Empero, se realizan por decisión del custodio de la danza y los bailarines y dependiendo el motivo, muchos cofrades consideran tal práctica negativa e irrespetuosa, aunque otros cofrades lo perciben como algo positivo porque se da a conocer la cultura. Esto, siempre y cuando se respeten los procesos de preparación pertinentes. La danza del Rabinal Achi, por ejemplo, ha sido invitada por universidades y otras instituciones para presentarse en lugares fuera de Rabinal. En 2015, realizaron una presentación en las instalaciones de la Universidad del Valle de Guatemala

con fines didácticos. En otras ocasiones, el grupo ha sido invitado a celebraciones de ferias de otros municipios y departamentos del país; asimismo, la Danza de la Conquista, que se ha presentado en Antigua Guatemala y Cobán (Diario de campo, 2017-2019).

Aunque no existe una danza asignada a cada cofradía, en muchas ocasiones es frecuente observar que algunas danzas están comúnmente presentes en ciertas cofradías. A continuación, un cuadro que muestra las asociaciones entre danzas y cofradías:

Cuadro 14. Danzas según la cofradía que se celebra

Cofradía	Danza
San Pablo	Rabinal Achi
San Pablo	Moro conversión
San Pedro Apóstol	Moro conversión
San Pedro Apóstol	La sierpe/San Jorge sin relación
El Divino	Huehuechos/Patzka'
San Sebastián	Los costeños
Navidad (No es una cofradía)	Los negritos
La Santa Cruz	Todos los bailes que quieran, menos el Rabinal Achi

Fuente: Elaboración propia, basada en trabajo de campo, 2018.

Para este texto, como se observó, es importante establecer la vinculación entre las cofradías y las danza-dramas. La premisa es simple, las danza-dramas funcionan en relación a las cofradías y aunque estas puedan presentarse de forma independiente en casos extraordinarios, las danza-dramas responden a un ciclo específico dentro del territorio de Rabinal.

VI. METODOLOGÍA

A. Pregunta generadora

¿Cuántas danza-dramas activas existen actualmente en Rabinal, Baja Verapaz, y cuáles son las estrategias que utilizan los caseros/representantes para que estas continúen?

B. Objetivos

General

- Profundizar en el proceso ritual de las danza-dramas tradicionales de Rabinal y las estrategias que utilizan los caseros/representantes para continuar con las mismas.

Específicos

- Identificar qué danzas siguen activas en el municipio.
- Investigar cuáles son las estrategias que los caseros/representantes de las danza-dramas activas utilizan para continuar con las mismas.
- Realizar una descripción general de las danzas activas.
- Describir el proceso de realización de una de las danzas-semillero.
- Analizar el proceso ritual de las danza-dramas en Rabinal.

C. Metodología

1. Paradigma y enfoque de investigación

El paradigma que se utilizó en el presente proyecto de graduación es el constructivista, que se basa en la idea que la realidad es socialmente construida, y por lo tanto, el conocimiento se construye de la misma forma (Schensul y LeCompte, 2010: 67). Este conocimiento, también se moldea y refuerza a través de las interacciones diarias dentro de un lugar y tiempo específico (*Idem*). Se consideró este un paradigma apropiado, puesto que se comprende que son los caseros/representantes y danzantes quienes poseen, crean y refuerzan el conocimiento sobre las danzas, junto con la sociedad que les rodea. De manera que es imposible comprender esta temática sin la participación de estos actores. El paradigma participativo, además, se concibe como pertinente tomarle en cuenta ya que se puede muy bien complementar con el constructivista. Este paradigma, se centra en buscar soluciones a problemáticas que afectan a grupos específicos, las o los investigadores buscan estar al mismo nivel jerárquico que los participantes, con el fin de que no exista ningún tipo de marginación por parte de las o los investigadores hacia los participantes (Creswell, 2003: 11). En este sentido, las y los participantes pueden ayudar en el diseño de preguntas, recopilación de datos, entre otros. De manera que, es en este punto, en donde se busca el enlace con el paradigma constructivista, puesto que las herramientas que se utilizaron van en línea

con esta manera de comprender el mundo, en donde los a las investigadoras se convierte en, solamente, facilitadores que reconocen que el conocimiento se encuentra entre las y los participantes.

Por otro lado, el enfoque de este proyecto de graduación es cualitativo, ya que es una manera de conocer sobre el tema partiendo de la información que las y los informantes proveyeron y no partiendo de la interpretación de análisis estadísticos. Asimismo, es de alcance exploratorio porque, aunque existe información sobre algunas danza-dramas, sobre otras no existe; además que no existe literatura sobre los mecanismos que utilizan los caseros para continuar con las danza-dramas tradicionales de Rabinal. Es no experimental pues no se expuso a las y los informantes a ningún tipo de cambio controlado por la investigadora. Es de tipo transversal/sincrónico, pues se analizó e investigó un momento determinado y no a lo largo del tiempo. La estrategia es micro, ya que se tomó en cuenta solamente a los caseros de las danza-dramas.

2. Descripción del lugar y participantes

La investigación se realizó en el municipio de Rabinal, Baja Verapaz; específicamente en el área urbana y aldeas o caseríos en donde residen los caseros/representantes de las distintas danza-dramas. Las danza-dramas identificadas se pueden observar en el siguiente cuadro:

Cuadro 15. Listado de danzas participantes

No.	Danza	Aldea
1	Danza del venado o Xajooj Kej	Pacux
2	El chico mudo	Pachicá
		La Ceiba
3	La sierpe o San Jorge (mudo)	Buena Vista
4	La sierpe o San Jorge princesa	Pichec
5	Los negritos	Centro
6	Los Güegüechos	Centro
7	Los costeños	Centro
		Palimonix

	Los costeños	Nimacabaj
		Xococ
No.	Danza	Aldea
8	La conquista de Guatemala	Centro
		Centro
9	Los animalitos	Buena Vista
		Centro
		Pichec
		San Rafael
10	Conversión San Pablo	Patixlán
11	Los pueblos	Centro
12	Sota Mayor	Centro
13	Las flores	Pichec
14	Los marineros	Centro
15	Los diablos	Centro
16	Rabinal Achi	Centro

Fuente: Elaboración propia, 2018.

Se eligieron como sujetos de investigación a los caseros debido a que son las únicas figuras que permanecen dentro de la estructura de los danza-dramas. Es decir, los tinientes⁴² pueden solamente acompañar durante una ocasión, así como los danzantes participar una única vez; los músicos ser contratados solo por un tiempo. Sin embargo, los caseros son los únicos sujetos que no cambian a través del tiempo y quienes deciden si la danza-drama participa o no. De manera que, depende de ellos, en gran parte, la continuación del ciclo o proceso danzario.

⁴² Tinientes, abogados o rezadores. Se encargan de mediar las ceremonias de intercesión con las y los ancestros.

Además, se contó con el permiso del Instituto Comunitario Bilingüe Nueva Esperanza (ICB Nueva Esperanza) para realizar un grupo focal con sus alumnos. Los caseros/representantes entrevistados fueron veintisiete: veintiséis hombres y una mujer. Por otro lado, los danzantes del ICB Nueva Esperanza fueron 13: 8 hombres y 5 mujeres. También se incluye en el análisis, entrevistas no estructuradas con actores clave y líderes comunitarios del municipio y una entrevista grupal con danzantes.

En campo, dada la situación de las danzas, se decidió entrevistar también a algunos maestros para aclarar y profundizar en las que se llamarán “danzas-semilleras”. Se entrevistaron a dos maestras y dos maestros, ya que este no era el grupo meta. Es importante resaltar que se hace la distinción entre danza-dramas “mayores” y “semilleras”, pues las primeras son aquellas tradicionales que se encuentra conformadas comúnmente por adultos; las segundas, se realizan desde las escuelas y se conforman por niños o niñas, únicamente.

Los criterios de inclusión que fueron tomados en cuenta, en **las y los informantes**, para fines de la investigación fueron los siguientes:

Caseros o representantes:

- Hombre o mujer;
- Mayor de edad;
- Residente de Rabinal;
- Que haya presentado una danza-drama en los últimos tres años.

Los criterios de inclusión de las **danzas participantes** en el estudio, fueron los siguientes:

- Actividad en los últimos tres años;
- miembros residentes del municipio Rabinal.

Los criterios de inclusión de la **danza-semillera** fueron:

- Participación por parte de la institución en las festividades tradicionales con actividad en los últimos tres años;
- institución activa dentro de los límites geográficos del municipio de Rabinal.

Criterio de inclusión para **participantes de la danza-semillera**:

- Mayores de edad;
- Menores de edad con consentimiento informado firmado por padres o representante legal;

- Residentes de Rabinal o residentes de Rabinal en los últimos 3 años;
- Hombre o mujer.

Criterios de inclusión para **maestros o maestras**:

- Mayor de edad;
- Dirigente de alguna danza escolar;
- Trabajador o trabajadora de alguna escuela/colegio dentro del municipio de Rabinal.

La selección de las y los informantes fue no probabilística porque se buscó participantes que cumplieran con los criterios de inclusión establecidos. Por otro lado, fue vital contar con el apoyo de ADIVIMA para que los y las participantes tuvieran un referente institucional que respaldara la investigación.

Para contactar a las y los participantes se utilizó la estrategia de “bola de nieve”, partiendo de informantes clave que se identificaron en trabajos de campo anteriores. Esta estrategia consiste en la identificación de probables participantes, a través de la ayuda que un primer sujeto identificado señala o recomienda y cuyos perfiles puedan llenar los criterios de inclusión.

Los beneficiarios de este proyecto de graduación serán el Museo Comunitario de la Memoria Histórica y la Academia de Lenguas Mayas, pues ambas instituciones son consideradas por las y los rabinaleros como lugares de consulta sobre temas pertinentes a la cultura Maya Achi. De esta manera, la guía danzaria aportará información condensada sobre las danzas activas dentro del municipio.

3. Descripción de etapas de investigación

a. Revisión bibliográfica

Esta etapa, aunque considerada la primera, se llevó a cabo durante toda la investigación. Para ello se hizo una revisión de la literatura existente acerca de Rabinal y las danzas del lugar. Asimismo, se buscó información sobre el tema del teatro y danza, en general, desde una visión académica; información sobre la antropología de la danza y la antropología del *performance*. Además, también se tomó en cuenta temas como el enfoque cualitativo, métodos participativos, entre otros.

b. Trabajo de campo

El trabajo de campo, se realizó durante los meses de marzo, abril, mayo, junio, julio, noviembre y diciembre del año 2018. Como primer paso, se realizaron las solicitudes de permiso con la

Municipalidad de Rabinal, ADIVIMA y el Museo Comunitario. Seguidamente se contactó a los distintos miembros de las danzas en Rabinal, para luego entrevistarles. Asimismo, se contactó con las autoridades del ICB Nueva Esperanza para realizar el grupo focal. Durante todo el trabajo de campo se tomaron notas de campo, herramienta que sirvió para la triangulación de la información, junto con las entrevistas y grupo focal. Además, se buscó participar en las actividades culturales del lugar, especialmente, aquellas en las que participaron los grupos de danzantes; es decir en la presentación de las danzas, los permisos, ceremonias, ensayos, entre otros.

c. Tratamiento de datos

Una vez concluido el trabajo de campo, se inició con la transcripción de entrevistas y grupo focal. Además, se sistematizaron las notas de campo, *jottings*, e información en general obtenida en campo. A partir de ello, se encontraron algunos vacíos y se volvió a campo. Por último, se analizó toda la información recopilada.

d. Análisis de datos

El análisis de datos se dividió en dos fases, en la primera se realizó un árbol de códigos que permitió la organización de la información en una matriz de doble entrada (mesa larga). Tras la revisión de ésta, se hizo una segunda fase de análisis en la que se delimitaron los códigos que surgieron a partir de la primera fase y se analizó a partir de ella.

De esta manera se identificaron procesos relevantes, así como momentos susceptibles de profundizar. Además, a partir del marco teórico, se identificaron los conceptos aplicables a los datos. Por último, se dividió la información en tres: características preconflicto, posconflicto y nuevas prácticas en las danza-dramas.

e. Redacción de informe

El informe fue nutrido desde el inicio de la investigación, pues a través de la identificación en campo de momentos y elementos importantes se inició con un borrador. De esta manera, el apartado sobre contexto histórico y geográfico se formó antes de comenzar el trabajo de campo, para tener una idea de aquello que ya se había abordado sobre la temática. Posteriormente, y una vez se regresó definitivamente de campo, dio inicio la fase de análisis.

4. Herramientas de recolección de datos.

En la presente investigación se utilizaron diferentes herramientas de recolección de datos como las entrevistas semiestructuradas, grupos focales, documentación fotográfica, notas de campo, observación participante. Veremos a continuación, cada uno.

La entrevista semiestructurada, es un instrumento versátil que permite profundizar en distintos temas relevantes para la investigación de manera ordenada y con una estructura previamente establecida; sin embargo, permite crear nuevas preguntas según se realiza la entrevista. Schensul y LeCompte (2013: 172-194) señalan que pueden utilizarse para encontrar patrones y temas relevantes para el tema de estudio, pero no se utilizan para encontrar nuevos dominios culturales, aunque no se descarta la idea de que a partir de las mismas puedan surgir. Se eligió esta herramienta, pues permite conocer desde otra perspectiva temas que pueden nutrir las demás herramientas, además de validar o invalidar la información.

Por otro lado, los **grupos focales** son una herramienta que facilita realizar un tipo de entrevista a un grupo pequeño, que permite la interacción entre participantes con un perfil similar, sobre un tema particular que ellos y ellas conocen (Kruger y Casey, 2015 :32). Además, generan información cualitativa que ayuda a comprender el tema en cuestión (*idem*). Durante las interacciones que se dan en los grupos focales, los y las participantes son alentados a expresar y discutir los temas entre ellos (Schensul y LeCompte, 2013: 195). Se eligió esta herramienta, por dos razones; la primera, por el número de participantes que requiere (entre 8 y 12); la segunda, porque esto permite la triangulación de datos.

La **documentación fotográfica**, es una herramienta que se consideró pertinente para este tipo de investigación. La misma consiste en fotografiar el proceso de investigación, eventos, bailes, y hasta entrevistas con el fin de ilustrar el mismo y complementar la información escrita, como señala Natasi (2013: 319). La elección de esta herramienta se hizo con el fin de ilustrar la guía danzaria, producto de interés para el Museo Comunitario.

Por último, la **observación participante**, es considerada por Bernard (2011: 257) como un *método estratégico* para la recolección fiel de datos, consiste en describir las situaciones diarias, las observaciones en campo, y “todo” lo que se viva día con día pertinente a la investigación. Esta herramienta también puede ser utilizada para validar, confirmar o triangular la información obtenida. Esta herramienta se respalda con las notas de campo y se eligió porque permite entender el contexto a la hora del análisis de los datos.

5. Limitantes de la investigación

Dentro del proceso de investigación hubo varias limitantes que son importantes mencionar, ya que no solo definen e influyen la forma en la que se interpretan los datos sino también el acceso que se tuvo a los mismos.

El idioma fue una de las limitantes de la investigación ya que la población meta, es decir los caseros de las danza-dramas de Rabinal, en su mayoría tienen como primer idioma el achi. Esto se

comprende como una limitante debido a que los y las participantes no pudieron expresarse, conversar e interpretar sus ideas sobre el tema de una forma más profunda. Las traducciones que ellos y ellas mismas hacían sobre lo que pensaban, en muchas ocasiones, mencionaron no tener las palabras suficientes para poder explicar en español el significado de términos clave en achi. De todos los caseros entrevistados únicamente 7 tenían como idioma materno el español. Aunque se contó con una traductora para la fase de contacto, todas las entrevistas se realizaron en español, dado que la entrevistadora no domina el idioma achi.

Por otro lado, resulta importante reconocer que este estudio estuvo a cargo de únicamente una mujer mestiza, se hace énfasis en el género y la etnicidad tomando en cuenta que la mayoría de participantes fueron hombres indígenas. Estas características, aunque no se toman como contraposiciones, sí definen la manera en la que se generan las interacciones. Es decir, no se forma la misma confianza entre una mujer y un hombre, por cuestiones definidas culturalmente. Eso se evidenció en la fase de *rapport*, en donde algunos caseros manifestaron actitudes de reserva en algunos temas que involucraban la explicación de restricciones de género y tabúes sexuales.

Dada la cantidad de danza-dramas, se requería para profundizar en ellas, un equipo grande que pudiera seguir de mejor forma las trayectorias de cada casero, o al menos, de cada danza-drama. Sin embargo, como ya se mencionó, esta investigación se llevó a cabo por una persona, lo que limitó no solo la profundización sino la observación y participación de eventos. De forma que, cuando ocurrían dos eventos o participaciones simultáneamente, se tenía que decidir en cual participar.

Por último, para realizar una investigación con la profundidad con la que se buscaba, la investigadora considera que se debió de haber realizado un trabajo de campo con una duración de un año completo, para observar el ciclo de las cofradías en la que las danza-dramas están presentes. Debido a que el trabajo de campo duró 6 meses y algunas visitas posteriores, por motivos de presupuesto, no se logró observar a todos los grupos⁴³.

6. Consideraciones éticas

Para esta y todas las investigaciones, es sumamente importante reflexionar sobre las consideraciones éticas para con los participantes, así como el uso de la información recabada. Tomando en cuenta que esta investigación tomó como participantes principales a sujetos específicos reconocidos por la comunidad, es vital abordar formas para garantizar la seguridad de estos como el acercamiento a los participantes, consentimientos informados, riesgos, beneficios, devolución de resultados y la garantía de confidencialidad.

⁴³ O al menos aquellos que se presentaron durante el año 2018.

Para el **acercamiento a las y los participantes**, como primer paso, se solicitó apoyo y aval de ADIVIMA para tener el apoyo institucional de un ente propio de la comunidad, asimismo, la Municipalidad de Rabinal fue notificada sobre las intenciones de investigación. Se notificó y solicitó permiso a la Asociación de Guardianes del Patrimonio Rabinal Achi y la Asociación de Cofradías de Rabinal, reconociéndoles como autoridades del área. A las y los participantes se les contactó a través de la estrategia de bola de nieve y se les explicó, antes de concertar la cita, cuáles eran las intenciones del estudio y cuál sería el tipo de participación que se les solicitaría.

Una vez accedieron a participar, se les volvió a explicar las intenciones del estudio y la manera en la que esta información se utilizaría. Se les preguntó a los participantes si estaban de acuerdo con utilizar sus nombres o preferían utilizar pseudónimos; lo mismo con las fotografías. Se les explicó cuáles serían las consecuencias y/o riesgos de permitir lo anterior y acceder a la entrevista.

Copias firmadas del **consentimiento informado**, les fueron entregadas con el número telefónico y correo electrónico de la investigadora. Estos consentimientos les fueron leídos en voz alta y luego se les dio tiempo para preguntas o una segunda lectura; una vez la investigadora se aseguró que todo quedase claro, se procedió a firmar. En el Museo Comunitario también fue entregada información de contacto en caso perdieran la hoja. Las fotografías tomadas durante el trabajo de campo también fueron entregadas en copia digital al Museo Comunitario, así como una copia de esta tesis. Otras dos copias fueron entregadas a la biblioteca municipal, una a la Fundación Nueva Esperanza y otras copias a los caseros interesados. Se gestionará una presentación de resultados en coordinación con el Museo Comunitario, como forma de devolución de información.

Por otro lado, los **riesgos** que las y los participantes podrían correr consisten en la identificación de ellas y ellos por terceros, al presentar la información como pública. Para ello se discutió la opción del anonimato utilizando pseudónimos. Además, la información solicitada a las y los participantes, como datos generales, fue seleccionada para no entrar en detalles sobre su identidad. La **garantía del anonimato** al no profundizar específicamente sobre un grupo de danza-drama, también se discutió. Sin embargo, aquellos participantes que autorizaron utilizar su nombre real, así como la danza-drama a la que pertenecen, la investigadora toma la responsabilidad sobre la información publicada. Otro de los riesgos que se consideran, es la toma de represalias por parte de miembros de la danza-drama o bien otros caseros del mismo baile, contra el o la participante una vez se haya publicado la información; para esta situación, la investigadora se compromete a buscar soluciones para mediar y reparar el conflicto además de no publicar información que pueda propiciar conflictos de tal magnitud.

Por último, acerca de los **beneficios**, aunque no existe ningún beneficio directo para las y los participantes, se considera que la guía danzaría puede ser un documento de consulta para las y los

habitantes del municipio, sobre todo para las y los estudiantes. Este documento estará disponible tanto en la Biblioteca Municipal como en el Museo Comunitario de la Memoria Histórica.

VII. *Performance y performance cultural*

A. Inicios de la antropología del *performance*

La relación entre la antropología y el teatro surge desde el análisis ritual. Manuela Rodríguez (2014: 2) identifica a los ritualistas como los teóricos que prepararon el camino para el desarrollo de lo que hoy conocemos como antropología del *performance*. Por ejemplo, James Frazer, en la publicación del texto *La rama dorada* en 1890, proponía que para comprender a los “nativos”, lo que se debía hacer era encontrar la creencia que respaldaba las prácticas, es decir, llegar hasta el mito que permite y sustenta el rito o la acción ritual; Frazer proponía que esto se podía lograr a través de la búsqueda del sentido literal de los términos que utilizaban los “nativos” en la explicación de los acontecimientos (*idem*). Robertson Smith, al final del siglo XIX propuso que, en realidad, lo que sucede es que la creencia surge a partir de la acción y lo que se debe de descubrir es lo que esta acción representa, a través de la representación de otra cosa (Rodríguez, 2014: 3). Años más tarde, Claude Lévi-Strauss, estableció una diferencia fundamental para el análisis ritual, haciendo una distinción entre mito y rito en la que profundiza sobre el mito – aunque, muy poco sobre el rito-, sus funciones y características. Así, establece que el mito no debe siempre transmitir un relato claro o siquiera coherente, además, este permite dar una explicación sobre el mundo y utiliza la metáfora como recurso explicativo; sobre el rito, sin embargo, indica que expresa el contenido del mito, pero en una búsqueda de «retornar a lo vivido» (Giobelina-Brumana y González, 1981: 246), como una forma de volver a lo cotidiano.

Por otro lado, William Beeman (2003: 370), reconoce el trabajo de Bateson y Mead (1952) en Bali como uno de los fundadores de la antropología sobre el *performance* como tal; también el trabajo de Ivar Lassy (1916) sobre el drama musulmán “Ta’ziyeh” en Azerbaijan; el trabajo de Franck Speck (1951) acerca del teatro nativoamericano de los cherokee, entre otros. De estas mismas raíces surge la antropología simbólica, en la década de 1960, cuyo mayor exponente es Clifford Geertz. En el texto *Juego Profundo: Notas en la Pelea de Gallos Balinesa* (1972) y a lo largo de su corpus teórico, propone que las culturas se pueden entender como un texto que debe ser interpretado a través del análisis simbólico (Geertz, 1972: 368). Además, plantea que los símbolos son como un medio o vehículo por los que los actores sociales transmiten sus formas de ver, comprender y concebir el mundo y el trabajo del o la antropólogo es «desentrañar las estructuras de significación», suponiendo que este texto/cultura es, en realidad, un entramado de significaciones (Geertz, 1973: 24). Asimismo, menciona que para entender la importancia de los símbolos primero debemos comprender lo que el *ethos* contribuye a esta gran estructura. Y es que el *ethos* se refiere a los valores, la moral, la estética,

«la actitud subyacente que un pueblo tiene ante sí mismo y ante el mundo que la vida refleja» (Geertz, 2003: 118), las actitudes y comportamientos.

En las significaciones que ese *ethos* genera, se almacenan en símbolos. Los símbolos, a su vez, son «cualquier objeto, acto, hecho, cualidad o relación que sirva como vehículo de una concepción», la concepción es el significado del símbolo (Ibidem, 88). Es decir, los símbolos son cosas o acciones cuya relación dialéctica entre el significado y lo que validan (la cosmovisión, por ejemplo) es constante, pero sujeta a cambios. Por ejemplo, en la religión sincrética achi-judeocristiana, la cruz es un símbolo cuyos significados sostienen una idea, una verdad cargada de «formulaciones tangibles de ideas, abstracciones de la experiencia» (*idem*), son representaciones concretas de ideas y creencias; en este ejemplo, se refiere al cristianismo, a Jesús, a dios. Pero, también, una cruz verde, según señala Janssens (2004: 28) es el símbolo sincrético de la creación y el árbol que remite a la historia de los héroes gemelos del *Popol Vuj*. De modo que un símbolo puede tener varios significados, pero su función principal es remitir a una verdad o idea compartida por un grupo cultural específico.

El antropólogo Victor Turner, en su texto *The forest of symbols. Aspects of Ndembu ritual* (1967) propone que los símbolos son operadores en el proceso social, que estos se pueden identificar a través del proceso ritual. Estos procesos rituales, propone, ocurren en momentos de crisis. Más avanzado en su carrera, Turner se interesó por la relación entre la antropología y el teatro y llegó a ser uno de los autores más importantes de la antropología del *performance*, junto con Richard Schechner.

También es necesario mencionar los aportes teóricos desde la microsociología, impulsados por el sociólogo Erving Goffman⁴⁴ al utilizar metáforas teatrales para la explicación del mundo social. Goffman propuso que todas las personas utilizaban personajes dentro de la vida social y sus personajes dependían de la estructura social, su capital social, cultural, económico, entre otros. Además, aseguraba que los roles ejercidos eran ensayados en espacios íntimos para utilizarlos en escena, mediante interacciones entre individuos dentro del mundo social. Es decir, aportó desde esta disciplina una mirada distinta para analizar hechos sociales, utilizando el teatro como herramienta, pero también como sujeto.

⁴⁴ Reconocido como el padre de la microsociología y la utilización de metáforas teatrales para explicar el mundo social, el comportamiento individual y las interacciones entre personas. Ver su obra *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959).

1. Víctor Turner y la antropología del *performance*

La antropología del *performance*, surge en la década de 1970 y, plantea fundamentalmente lo siguiente:

«...el mundo es teatral y performativo en todas las esferas de la vida social y la manera de comprender la escena de este mapa confuso, contradictorio y dinámico es analizándolo desde la reflexión sobre el tipo de actuaciones que tiñen, además de las artes, a la vida cotidiana. Una categoría determinada con significados específicos en diferentes contextos culturales, que abarca esferas y/o ámbitos yuxtapuestos» (Pallini, 2011: 62).

Se profundizará sobre esta idea más adelante, empero es importante partir sobre el autor más reconocido de esta corriente: Víctor Turner.

Turner fue instruido en sus inicios por Max Gluckman, bajo la escuela estructural-funcionalista británica -cuya influencia nunca deja de verse en sus textos-; más adelante en su carrera y cuando se muda a Estados Unidos, se decanta por la antropología simbólica hasta llegar a proponer la corriente de la antropología del *performance*. En su libro *La selva de los símbolos: aspectos del ritual Ndembu* (1980), el autor define algunos conceptos esenciales para el análisis ritual; por ejemplo, establece que el ritual es «... una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas» (Turner, 1980: 21), es decir que quienes participan o lideran el proceso ritual son conscientes y dominan los protocolos que estos conllevan.

Estos rituales, están contenidos en procesos más grandes a los que Turner nombró “dramas sociales” que refieren a un acto social inarmónico o no armónico que resulta de una situación de conflicto; estos se componen por cuatro fases: ruptura (*breach*), crisis (*crisis*), acción reparadora o correctiva (*redressive action*) y reintegración (*reintegration*) (Turner, 1974: 37). Los dramas sociales son inherentemente dramáticos dado que las y los sujetos buscan mostrar al resto lo que están haciendo o han hecho; es decir, lo realizan para un público que les observa (Turner, 1987: 74)⁴⁵.

En la ruptura, es decir la primera fase del drama social, se infringen las normas sociales y se oponen entre sí individuos, grupos, comunidades, partidos políticos, iglesias o cualquier sistema o campo de la interacción social (*idem*); cuando se quebranta dicha norma se asume que está ocurriendo algún tipo de disidencia, una práctica que simboliza un distanciamiento de las normas sociales. Turner dice que, aunque la infracción que se comete no es un crimen *per se*, la similitud es grande y simbólicamente parecida (*Ibidem*, 38). Al respecto dice: «la violación es señalada por el público, tal violación es abierta o deliberada ante el incumplimiento de una norma crucial que regula

⁴⁵ Turner a lo largo de su obra utilizó metáforas teatrales para explicar el mundo social.

las relaciones entre las partes»⁴⁶ (Turner, 1974: 38). Es importante mencionar que el autor establece que quien infringe la norma, quien acciona de esta forma, no lo hace como individuo sino como representante de un colectivo. Aunque también señala que siempre existe algo altruista y también algo egoísta en tal actuar (*idem*).

La siguiente fase es la crisis, se denomina de esta forma porque a menos de que la fase anterior se resuelva de forma rápida, la tensión causada por la misma incrementa. Esta fase es, sin duda, un punto de inflexión y decisivo, caracterizado por el suspenso, es un momento en el que es menos fácil pretender que no ha ocurrido nada malo dentro del espacio social. Es durante esta fase que se llega a la *liminalidad*; este término Turner lo toma del modelo de análisis de Arnold van Gennep sobre los ritos de paso y sus fases.

Van Gennep asegura que en todas las culturas existen rituales que transicionan a los individuos de una situación y/o posición a otra dentro del mundo cósmico o social. A estos les denomina: ritos de paso; para su análisis propone que la construcción de estos rituales tiene tres componentes analíticos, o fases, que son: los ritos de separación, ritos de margen y ritos de agregación; a estas fases también les nombra ritos pre-liminales, liminales y postliminales (van Gennep, 2008: 25). La primera fase, la pre-liminal, consiste en separarse simbólicamente y físicamente del espacio profano, normal, cotidiano de la vida, del mundo anterior, para seguidamente ingresar al espacio sagrado en la siguiente fase; durante esta fase ocurre también un cambio en la temporalidad o la percepción del tiempo, Turner la describe como «salirse del tiempo, más allá o fuera del tiempo» (Turner, 1982: 24).

En cuanto a la fase dos o fase liminal, en ésta se atraviesa un tipo de *limen* o umbral para entrar al espacio sagrado, que puede ser desde un cuarto hasta un bosque, todo depende del significado que el grupo le atribuya al espacio físico (van Gennep, 2008, 37). Esta fase es también nombrada como “margen” porque se vive en un tipo de limbo social ya que las jerarquías, los grados, los rangos, así como los roles asumidos en el mundo anterior se anulan para quienes son sujetos o sujetas activas dentro del rito (*Ibidem*, 41). Ocurre un tipo de ambigüedad en cuanto a los roles, pues no se es una cosa u otra, las y los sujetos se encuentran en el mismo nivel. Por último, la fase postliminal o de reagregación, el autor menciona que está frecuentemente acompañada con ceremonias que permiten el reingreso al mundo anterior, pero esta vez con un nuevo estatus definido por la fase liminal (Van Gennep, 2008: 40).

Turner, por su parte, profundiza sobre el término de liminalidad y lo define como una fase que marca cambios en los individuos participantes, es regularmente una condición sagrada (Turner,

⁴⁶ Traducción propia.

1974: 274). Es en esta fase en la que se vive la comunión⁴⁷ entre los participantes que experimentan la transición, la ambigüedad y la incertidumbre. El autor le atribuye tres características esenciales: la ambigüedad como ya se había mencionado, la invisibilidad y la carencia; en cuanto a la invisibilidad no se trata del ser invisible sino de la estructura social que se anula y se vive experimenta el proceso dentro de la antiestructura⁴⁸.

La siguiente fase del esquema de Turner es la acción reparadora o correctiva y ocurre tras la intensificación de la crisis. En ella se utilizan mecanismos correctivos -que consisten en consejos entre pares, procesos legales hasta rituales públicos- que buscan reparar la situación con el fin de regresar a la normalidad, a la estructura (Turner, 1974: 39). Es entonces cuando suceden los rituales y es por ello que Turner los comprende como medidas restauradoras, es el fin por el cual también se valida el mito, se enmienda la infracción y se vuelve al mundo social, a la estructura. Por último, en la fase de reintegración a través de los mecanismos correctivos se permite volver a la cotidianidad y a la estructura; sin embargo, cuando no se vuelve en el mismo estado, sino que en uno diferente en el que las relaciones entre las partes son más intensas de manera positiva o negativa (*Ibidem*, 43). Es decir, puede ocurrir que surjan nuevos líderes, o que se suprima algún tipo de rol o que desaparezcan alianzas o se crean nuevas, empero lo relevante aquí es que no se vuelve en el mismo estado con el que se entró a la liminalidad, según apunta el autor. En textos posteriores, Turner también señala que puede ocurrir que los mecanismos de corrección no funcionen, las crisis solo se pueden intensificar y tomar mucho tiempo hasta solucionarse (Turner, 1986: 40). En esas ocasiones los mecanismos correctivos pueden escalar a instancias mayores, por ejemplo, pasar de un juzgado menor a una corte internacional o de una autoridad municipal a una departamental. Estas alternativas también suponen oportunidades para una reestructuración del grupo en cuestión, en la reformulación de reglas y hasta en nuevos mecanismos correctivos (*Idem*).

Para que existan dramas sociales debe de haber crisis, de esta forma es que Turner hace una conexión con lo teatral, puesto que en escena se realizan las representaciones de conflicto y de reflexión al respecto lo que tanto se parece a la vida social; además Turner señala que los dramas sociales son los únicos momentos creativos y espontáneos en donde se suspende la interpretación de los roles establecidos, ya que el fin de la resolución de este conflicto reside en el anhelo y la búsqueda incesante del restablecimiento de la "normalidad", de la cotidianidad (Pallini, 2011: 73). También indica que los dramas sociales son la «unidad aislada de descripción más pequeña del proceso social» (Turner, 1974: 33) En definitiva, el conflicto es un tema focal para Turner, pues él mismo indica que la sociedad se define como un conjunto de procesos interactivos que buscan

⁴⁷ Llamado también *communitas*, este término se retoma en la siguiente sección.

⁴⁸ Este término se aborda más adelante.

mediar las situaciones de conflicto (Turner, 1985: 45). Es por ello que Turner hace énfasis en que su punto de partida se basa en la comprensión procesual dinámica de las culturas, y establece que:

«I do not see social dynamics as a set of “performances” produced by a “program” [...] living action, for the human species, can never be the logical consequence of any grand design» (Turner, 1974: 13).

Acerca de los símbolos, indica que son la unidad más pequeña del ritual, que contiene propiedades específicas de la conducta ritual. Es una cosa de la que, «por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento» (Turner, 1980: 21), además indica que son «empíricamente objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual» (*idem*). Asimismo, propone tres clases de datos que permiten deducir la estructura y las propiedades de los símbolos, estas son: a) la forma externa y las características que se pueden observar; b) las interpretaciones que las mismas personas dan acerca de dicho símbolo; c) la interpretación del o la antropóloga que genera a través del conocimiento del contexto (Turner, 1974: 22). Estos símbolos, además, son multivocales en el sentido de que pueden tener diversos significados, pero solo pueden comprenderse si se estudian con relación a eventos pasados y a través del tiempo y más como un evento que como una “cosa” ya que los símbolos están «esencialmente involucrados en los procesos sociales» (Turner, 1982: 21).

El ritual, entonces, se refiere a un conjunto de acciones guiadas por una conducta formal prescrita, que van en línea con las creencias en seres o fuerzas intangibles poderosas (*idem*) según se había establecido; es importante comprender que el ritual está conformado por acciones y símbolos; además de poseer un formato establecido que busca ser replicado en numerosas ocasiones y con cierta periodicidad. La importancia del rito es que este se lleva a cabo con la finalidad consciente o inconsciente de validar la creencia sobre un mito.

Los rituales llevan a cabo esa función, validar bajo su accionar, la idea de que tal creencia es verdadera. Esta idea se nutre de la acción ritual. En el libro *El proceso ritual* (1988), Víctor Turner hace una cita muy interesante de Mónica Wilson (1954) que supone importante mencionar:

«Los rituales ponen de manifiesto los valores en su nivel más profundo... en el ritual los hombres expresan lo que más les conmueve, y, habida cuenta de que la forma de expresión es convencional y obligatoria, son los valores del grupo los que en ellos se ponen de manifiesto» (1988: 18).

De manera que, así como los símbolos validan los ritos, los ritos validan a los mitos. Estas tres categorías, a su vez, dependen entre sí. Otro aspecto para considerar sobre los ritos según establece Turner, es que estos transitan entre la “estructura” y la “antiestructura”. La primera hace referencia

a la estructura social «en la que existen instituciones distintivas mutuamente dependientes y la organización institucional de posiciones o sujetos que implican» (Turner, 1974: 272); es decir, el espacio social ordenado y consensuado en el que las y los sujetos se mueven, existen y accionan bajo un esquema establecido con reglas y prohibiciones. Por otro lado, la antiestructura o no estructura se refiere a ese espacio fuera de la estructura, a la que Turner también llama *communitas*. En este espacio, no territorial sino social, se experimenta un tipo de comunión en donde las reglas y estructuras jerárquicas se anulan, tanto que no existe una distinción clara entre sujetos, Turner vincula el estado de *communitas* con la libertad y espontaneidad, mientras que a la estructura la vincula con obligación, legalidad, restricción (*ibidem*, 49). También señala que el *communitas* es intrínsecamente dinámico, pero los sujetos y sujetas que son parte de esa comunión no son conscientes al respecto pues la búsqueda del restablecimiento de la normalidad es superior (Turner 1985: 190). Este término es también un préstamo que hace Turner a van Gennep, así como el de *liminalidad*, ambos conceptos son fundamentales para la obra de Turner así como lo fueron para la de van Gennep, aunque es indudable que Turner profundizó y redefinió los mismos.

Turner, en el texto *Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience* señala que «todos los actos humanos están impregnados de significado y que el significado es difícil de medir, aunque algunas veces se puede rescatar, aunque sea solo fugaz y ambiguamente» (Turner, 1986: 33). Este significado se adquiere a través del lenguaje, de la cultura, y de la experiencia; para explicar lo que entiende como experiencia, Turner utiliza la propuesta de Wilhelm Dilthey sobre la diferencia entre “experiencia” y “una experiencia”, en donde la primera se refiere a una forma pasiva de la aceptación de eventos que suceden de manera no arbitraria según el principio y fin, y a través de los años forman la “estructura de la experiencia” (*Ibidem*, 35). Lo que ocurre con estas experiencias, es que muchas de ellas llegan a ser formativas o transformativas para los individuos o colectividades, por ejemplo, el primer trabajo, casarse, unirse al ejército, la guerra, independencias, entre otros. Estas experiencias dejan de ser experiencias comunes cuando salen de lo cotidiano, o al menos son pensadas y recordadas de tal forma; es entonces cuando dejan de ser “experiencias” y se convierten en “una experiencia” llena de significados (*Ibidem*, 36). La relación que tiene el arte con la experiencia, según Dilthey, es la necesidad que tienen los individuos y colectividades en transmitir y contar lo aprendido a través de estas, en pinturas, danzas, dramas o cualquier expresión artística (*Ibidem*, 37). Pero también existe una relación entre las experiencias, los dramas sociales y el teatro -aparte de ser performances-, que tienen como núcleo común el ritual, pues es en este en el que se «replican, desmembran, se remembran, se reconstruyen y silenciosa o vocalmente se significan» las experiencias humanas, colectivas e individuales y se muestran los símbolos y significados socialmente consensuados (Turner, 1986: 43). Conjuntamente, los rituales son *performances* «que revelan clasificaciones mayores, categorías y contradicciones de los procesos culturales» (Turner, 1987: 75).

Los *performances*, y el estudio de estos, según establece Turner, surgen de la mirada posmoderna de la antropología que cambia de estudiar procesos a estudiar “*performances*” (*Ibidem*, 77). Estos son procesos sociales con estructura diacrónica que contiene principio, secuencias o fases y final; no tiene nunca un final abierto. Turner, también, anota que, si los humanos son seres performáticos, bien podría decirse que son *Homo performans* en el sentido que «es un animal performático y sus *performances* son reflexivos, porque en ellos se revela desde sí mismos hacia sí mismo» (Turner, 1987: 81). El autor establece una distinción entre “*performances* sociales” y “*performances* culturales” en donde los primeros pueden verse como los dramas sociales y su estructura según se mencionó; en cambio los segundos son aquellos en los que cabe la estética, es decir, las expresiones artísticas (*Ibidem*, 82). Este segundo, es el de mayor importancia para esta tesis, pues las danza-dramas pueden entenderse, y por lo tanto analizarse, como *performances* culturales que juegan entre la estructura y antiestructura.

2. Richard Schechner y los estudios del *performance* (*Performance Studies*)

«Performances occur in many different instances and kinds. Performance must be construed as a “broad spectrum” or “continuum” of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet. Before performance studies. Western thinkers believed they knew exactly what was and what was not “performance.” But in fact, there is no historically or culturally fixable limit to what is or is not “performance”» (Schechner, 2013: 2).

Victor Turner y Richard Schechner se conocieron en 1977 y a partir de entonces, Turner influenció a través de su formación antropológica y su interés por el arte, específicamente el teatro, a Schechner (Schechner, 2013: 18). Schechner (2000: 19), desde su condición de director teatral, propone que el *performance* tiene ciertas características que pueden ser analizadas, por ejemplo: la repetición de las conductas, el movimiento y/o acción, la transformación, y la universalidad en cuanto a su carácter intersubjetivo. Es interesante notar que la experiencia de Schechner inicia en el teatro y luego se adentra a la antropología, de manera que su capital sociocultural está impregnado del conocimiento escénico. Su interés en los rituales y el conocimiento teatral, lo llevaron a comparar ambas categorías en las que él encuentra vínculos esenciales y explica que ambos son construcciones sociales que han acompañado a la humanidad desde sus inicios (Pallini, 2011: 66). Además, los vincula en cuanto a aquello que los genera, es decir, los impulsos o «las pulsaciones primarias (violencia/sexualidad) [...] en donde los modos de ritualizar serían intentos de absorber y transformar esas pulsiones en algo redentor» (*idem*).

Schechner no se concibe dentro de la “antropología del *performance*” sino se considera un académico dentro de los “estudios del *performance*” (Schechner, 2002: 1). Desde esta corriente, que interactúa entre el teatro y la antropología, Schechner indica que también puede relacionarse con la sociología, los estudios de género, el psicoanálisis, la antropología del *performance*, los estudios folklóricos, entre otros (*Ibidem*, 24). Esta corriente, es, además, multivocal, abierta y hasta contradictoria por lo que no se le puede definir permanentemente, ya que una de sus características principales responde a la fluidez (*idem*). Para este autor, cualquier acción e interacción humana puede ser sujeta al análisis de los estudios del *performance*, porque estas están llenas de símbolos y características que nos pueden indicar particularidades de los grupos culturales que las llevan a cabo (Schechner, 2013: 28). La acción del *performance* o el “performear”, también se puede «entender con relación al “ser”, “hacer”, “mostrar haciendo”, “explicar mientras se muestra haciendo”» (*idem*). Performear está también relacionado a hacer un espectáculo, a mostrarse en un espectáculo y es por lo que se presta este término de las artes. Schechner propone que lo analizable desde esta corriente, son aquellas acciones o espectáculos sociales donde los actores, sujetos o individuos quieren mostrar lo que hacen hacia un público, por ejemplo, los rituales, ceremonias o ritos. Así, el “ser” se refiere a la existencia en sí; esto puede ser estático o activo, lineal o cíclico. “Hacer”, por otro lado, puede entenderse como la acción del ser mientras que el “mostrar haciendo” es, justamente, performear. Por último, Schechner señala que “explicar mientras se muestra haciendo” se refiere a los estudios del *performance*, es un proceso reflexivo en el que se busca comprender el mundo del *performance* y el mundo como *performance* (*idem*). El mundo como *performance* se refiere a que todo se puede estudiar o analizar como si fuera un *performance*; sin embargo, también existen límites en cuanto lo que realmente es un *performance* y es en el entendimiento de esa diferencia y separación lo que hace relevante los estudios performáticos. De modo que el mundo del *performance* se refiere a aquellas acciones que son concebidas por un colectivo, grupo o cultural como tal, y por ende validado entre sí. Ejemplo de ello pueden ser los ritos, obras, costumbres, tradiciones que son definidas por una historia común.

Los *performances* culturales, dice Schechner, tardan meses y hasta años en aprenderse y ensayarse, así como los *performances* sociales se hacen a través de años de práctica y entrenamiento sobre las normas sociales, los comportamientos aceptados y prohibidos. De esta manera, el autor ve la infancia y adolescencia como un período extenso de ensayo y entrenamiento para la vida adulta; el fin de este período es marcada, comúnmente, por ritos de paso⁴⁹ (Schechner, 2013: 29). Las actividades en el mundo social también son *performances* colectivos aunque estos no tengan siempre un núcleo dramático, por ejemplo, manifestaciones, protestas, sanciones políticas hasta revoluciones y guerras (*idem*). Asimismo, estos *performances* colectivos buscan cambios, pero también pueden tener como objetivo el mantenimiento del *status quo*. Para Schechner, la relación

⁴⁹ Que van Gennep logró demostrar que son un rasgo común a través de las culturas (van Gennep, 1960).

entre ritual y *performance* se remonta a Émile Durkheim, y la define como acciones que comunican o expresan ideas relacionadas a la forma de entender el mundo, no son abstracciones sino interpretaciones que muestran patrones de comportamientos aprendidos, no buscan expresar ideas sino encarnarlas (*Ibidem*, 57).

Para Schechner, cualquier acción puede ser un *performance*, pero cualquier acción que se haga de forma consciente, sobre esto dice:

«Un intérprete en la vida ordinaria, en un ritual, en una obra de teatro o en las artes escénicas hace/muestra algo -realiza una acción-. Por ejemplo, una madre se lleva una cuchara a la boca y luego a la del bebé para enseñarle a comer cereal. La actuación es la acción de levantar la cuchara, llevarla a la boca de la madre y luego a la del bebé. Al principio, el bebé es el espectador de la actuación de su madre. En un momento dado, el bebé se convierte en co-protagonista al coger la cuchara e intentar la misma acción» (Schechner, 2013: 30)⁵⁰.

El *performance*, en este ejemplo, toma lugar entre la acción en la que la madre le muestra cómo utilizar la cuchara y la reacción del bebé ante ese hecho. Todo depende de la manera en la que los sujetos y sujetas sociales perciben estos acontecimientos o acciones. Uno de los ejemplos que ofrece Schechner consiste en la forma en la que los antiguos griegos mostraban lo que se considera ahora como "teatro", pues las obras que se presentan eran actos ofrecidos en festivales religiosos como parte de las actividades rituales (*Ibidem*, 39). De manera que todas las interacciones pueden ser entendidas como un *performance*, ¿pero qué tipo de *performance*? Es por ello que es vital la categorización entre los *performances* culturales y sociales, como se profundiza en la siguiente sección.

Los *performances*, también son caracterizados por gestos o acciones ritualizadas en las que existe un tipo diferente de diálogo, conversación o forma de hablar; consisten en «comportamiento doblemente comportado, codificado y transmisible» (Schechner, 2013: 52). El comportamiento doblemente comportado se genera a través de la interacción entre el juego y lo ritual, Schechner escribe al respecto:

« Los rituales también ayudan a las personas a enfrentarse a transiciones difíciles, relaciones ambivalentes, jerarquías y deseos que perturban, superan o violan las normas de la vida cotidiana. El juego da a la gente la oportunidad de experimentar temporalmente lo tabú, lo excesivo y lo arriesgado. Puede que nunca seas Edipo o Cleopatra, pero puedes representarlos "en el juego". El ritual y el juego llevan a la gente a una "segunda realidad", separada de la vida ordinaria. Es una realidad en la que las personas pueden convertirse en otros seres distintos a los de su vida cotidiana. Cuando se convierten temporalmente en otro, o lo representan, las personas realizan acciones diferentes a las que hacen normalmente.

⁵⁰ Traducción propia.

Así, el ritual y el juego transforman a las personas, ya sea de forma permanente o temporal» (Schechner, 2013: 52)⁵¹.

La relación entre juego y ritual consiste en que ambos son altamente performativos, para que un juego sea exitoso las y los participantes deben estar enterados y acceder a jugar, lo mismo en un ritual. En ambas dimensiones se debe presentar en un formato ordenado, secuencial, de forma narrativa y que contengan metacomunicaciones⁵² (*Ibidem*, 121). Turner (1983), Geertz (1973) y Schechner (2013), entre otros, están de acuerdo en que los rituales se originan en un tipo de juego, en el que se crea una realidad y se busca representar algo, una idea, una historia. Inicia como un juego al que se le establecen reglas, se le adhieren símbolos y significados y deja de ser ambiguo para convertirse en ritualizado. El juego crea sus propias realidades en las que los límites se pueden ampliar o reducir, es creativo, en él «se pueden crear mentiras, ilusiones, engaños. El juego es *performance* (cuando se hace abiertamente, en público) y performativo cuando es más privado, incluso secreto: una estrategia en lugar de exhibición» (Schechner, 2013: 93). El cambio de un *performance* a un ritual ocurre cuando una audiencia se transforma a una comunidad, pero ocurre de forma inversa cuando una comunidad activa se convierte en una audiencia ocasional (Schechner, 2013: 81).

B. Antropología del *performance* cultural

Lowell Lewis, en su libro *Anthropology of Cultural Performance* (2013) hace una crítica a Turner y Schechner sobre la ambigüedad del término de *performance*, pues indica que es muy abierto y que se puede referir a cualquier acción (Lewis, 2013: 4)⁵³ y que esto hace de su modelo, uno muy abierto. La problemática en cuanto a la ambigüedad del término, para la autora de esta tesis, también supone un problema ya que esto relega el poder y valor que las personas de un grupo, comunidad o colectivo le confieren a un acontecimiento, a la categoría de cualquier suceso. Analizar cualquier cosa como un *performance*, hace de menos a aquello que los individuos realzan o consideran relevante y hasta vital dentro de la vida y el mundo social.

Lewis, además, argumenta que esta corriente podría tener mucho mejor y mayor alcance si se lograra un consenso académico sobre esta teoría, se establecieran términos correctos y metodologías a través del diálogo y el aporte constante de nuevas ideas y críticas al respecto (Lewis, 2013: 2-3). En esta línea, inicia su propuesta con la distinción de lo que el nombra como “eventos”,

⁵¹ Traducción propia.

⁵² Señales que contienen otras señales o símbolos.

⁵³ Tal como Schechner estableció (Schechner, 2013: 30).

y sugiere que son estos los que son susceptibles al análisis desde la antropología del *performance* cultural; específicamente los “eventos especiales” que los define como:

«...ocasionen que se distinguen de la ronda diaria de actividades ordinarias; estos pueden ser raros o frecuentes, altamente elaborados y planificados o bastante informales, dependiendo del caso en cuestión. Los eventos que se marcan como especiales, ya sea explícitamente (mediante el nombramiento, la elaboración de reglas, la codificación, la prescripción) o implícitamente (a través de la simple emergencia, la práctica no expresada o la mera actitud)» (Lewis, 2013: 4)⁵⁴.

En estos eventos especiales, y en los *performances* en general, los participantes son conscientes de la intervención que tienen en cuanto al mismo; es decir, saben que están siendo partícipes de un evento, porque el mismo se reconoce como algo fuera de lo cotidiano por estos individuos. Esta “consciencia” de la participación es fundamental, según apunta Lewis, sea como espectador o como protagonista (*Ibidem*, 5). Estos “eventos especiales”, propone el autor, deberían de ser el foco u objeto de estudio de esta corriente, pues son los eventos que más atención reciben, los que más observables son y los cuales tienen más público (*idem*). Lo que interesa es la experiencia que las y los sujetos tienen en dichos eventos, pero también es esencial notar que estos eventos son caracterizados o nombrados como “especiales” porque se enmarcan de tal forma, «aún si la gente se siente aburrída o indiferente mientras son parte de tal» (*idem*), los eventos especiales son considerados de esa forma por un colectivo, una comunidad y no solamente por una o un individuo.

Lewis se basa en Handelman (1998), cuando explica el proceso en el que un evento se convierte en especial; a un evento que aún no se reconoce como tal le llama “protoevento” (*Ibidem*, 6). Los anteriores consisten en eventos «discretos, reconocidos, marcados o nombrados» (*idem*), uno de los primeros pasos, justamente es reconocerles como algo diferente a lo ordinario. Por ello se dice que se les expulsa del espacio cotidiano (estructura). Este evento se repite hasta formar un patrón. Se convierten en especiales de forma marginal, se tematizan y entonces se vuelven visibles, elaborados y celebrados (*idem*). Este proceso, este potencial de la experiencia humana que permite tematizarla, categorizarla y ser consciente de ella, es también conocido como la “performatividad” (*ibidem*, 7 y 27).

Este autor propone que existen dos metagéneros a partir de los cuáles surgen estos eventos especiales; uno es el juego y el otro el ritual⁵⁵ (*ibidem*, 31). A través de estos metagéneros se puede explicar la relación (P/p) entre los eventos especiales (*Performance*) y la vida cotidiana (*performance*). Dentro de esta relación existen 4 características: un continuum, punto de co-constitución, momentos transicionales y un terreno/área para esta distinción (*idem*).

⁵⁴ Traducción propia.

⁵⁵ También propone que otro metagénero puede ser el “trabajo” (Lewis, 2013: 37-41).

Cuadro 16. Tipos de mediación entre la relación *Performance/performance*

Continuum	Punto de constitución	Momentos transicionales	Terreno/área para la distinción
<p>En esta forma de mediación no hay una línea divisoria entre un evento especial y uno cotidiano. En un extremo del continuum se encuentran los eventos especiales claramente diferenciados, altamente elaborados y recordados años después de ocurridos. Por el otro extremo, están los eventos que pasan desapercibidos, comunes y fáciles de olvidar. Una característica importante del continuum es que sus extremos son fácilmente diferenciados, pero es el área del medio, un área "gris", muy difícil de definir.</p>	<p>Los eventos especiales solo existen si se contrastan a la vida cotidiana. En un evento especial, las personas reflexionan o se hacen conscientes de que existe lo cotidiano.</p>	<p>Un aspecto de la vida cotidiana es la anticipación de y la preparación para un evento especial. Se pueden hacer disfraces, crear canciones, entrenar, para prepararse para el evento. Una vez concluido el evento, se puede recordar y hasta recobrase del mismo.</p>	<p>Los eventos especiales surgen de lo cotidiano, de esta misma manera pueden desaparecer entre este espacio simbólico (habituación). Esta desaparición ocurre cuando los eventos pierden importancia y se dejan de anticipar y hasta disfrutar.</p>

Fuente: Elaboración propia basada en Lewis (2013: 32).

El continuum explica que no existe una división definitiva entre *Performance* y *performance*, es decir, entre eventos especiales y eventos cotidianos (*ibidem*, 32). Se sabe que aquellos eventos especiales pueden trascender por años en la memoria de aquellos que la presenciaron y aquellos que la aprendieron. Por otro lado, los eventos cotidianos pueden pasar desapercibidos e instantáneamente olvidados, es lo que se encuentra en medio lo que es difícil describir y/o definir. Pero la existencia de estos extremos dentro del continuum es lo que permite que puedan existir. Es decir, los eventos especiales solamente pueden existir en contraposición a los eventos cotidianos. Cuando se participa en un evento especial, Lewis propone que existe un momento reflexivo, durante el evento especial, en el que se piensa qué significa la cotidianidad para la persona. Es cuando se encuentra dentro del terreno de la cotidianidad, cuando se piensa sobre los eventos especiales y se recuerdan y hasta representan a través de canciones, danzas, y experiencias del pasado. A todo lo anterior, Lewis le llama: co-creación y/o co-implicación (*idem*).

Los momentos transicionales, son aquellos previos y preparativos al evento especial. Durante estos, se pueden realizar máscaras, ensayos, hacer canciones, entrenar (*idem*), pero también después de estos eventos las personas hablan al respecto, recuerdan el evento y, a veces, hasta necesitan tiempo para recuperarse de éste. Los eventos especiales, es importante recordar que, surgen de la cotidianidad y, justamente, por ello son susceptibles a regresar a ésta. Al proceso de volver un evento cotidiano Lewis le llama “habitación” y ocurre cuando el evento ya no se anticipa, espera o disfruta, «cuando los valores creados para intensificar ya no aplican extensamente dentro del mundo social» (Lewis, 2013: 32).

Dentro de la categoría de “eventos especiales”, se encuentran los rituales y lo que Lewis llama “*ritual-like*”, pero en esta tesis se les llamará “semi-ritual”. Lewis (2013: 43) llama de esta forma a aquellos eventos que tienen remanentes estructurales rituales, pero cuyo significado se ha perdido o no posee la fuerza que tuvo. Tienen, características similares, y a simple vista podrían parecer rituales; sin embargo, una de las características que señala Lewis como un diferenciador, es que los rituales se conciben por los participantes como «una cuestión de máxima preocupación o importancia» (*Ibidem*, 56). Es decir, los rituales se entienden como eventos cruciales para la existencia del orden para dicho grupo, cultura o colectivo.

Para Lewis, el ritual es «la fuente primordial de todos los tipos de eventos especiales humanos» (Lewis, 2013: 23). Además, los rituales establecen una relación entre el mundo social y “algo” más profundo, «una realidad suprema» en la que solo se puede tener contacto a través de móviles como los rituales (*Ibidem*, 52). Una característica de los rituales es que estos no producen resultados prácticos en el mundo externo, visible y tangible (*Ibidem*, 56); no obstante, la no realización de los rituales sí puede tener resultados manifiestos.

También plantea que los rituales son obligatorios para aquellos individuos que quieren pertenecer a un grupo (*idem*); estoy en desacuerdo con tal aseveración, pues la obligación se entiende de una manera colectiva. Es decir, la obligación de la creación y participación en ciertos procesos rituales se puede manifestar de forma individual, empero, también se puede hacer de forma colectiva, en el que el compromiso se exprese de tal manera. Asimismo, se está en desacuerdo con la afirmación que Lewis propone sobre la participación de las y los individuos dentro de un ritual. El autor asegura que cuando se trata de un ritual, las personas que se encuentran presentes o “co-presentes”, no son solamente espectadores sino se encuentran en un nivel de participación alto (*idem*). Discrepo con lo planteado por Lewis ya que esto desliga a otros actores que pueden ser y ejercer presión sobre el rito aunque no tengan una participación directa en este. Es decir, la “alta participación de los presentes” no debería ser un criterio que defina un ritual como un *Performance*, ya que existen un sinnúmero de estos que quedarían excluidos y que son definitivamente eventos importantes (de tipo ritual) dentro de una sociedad o comunidad. Un ejemplo claro, puede ser el

bautizo de una persona evangélica, que con mayoría de edad y como decisión propia decide realizar el rito de conversión. En esta acción ritual, el individuo se acompaña no solo de otras personas que también se bautizarán sino de miembros de su congregación cuya única función es observar, presenciar el evento. Lo mismo ocurre con las danza-dramas, como se explicará en siguiente capítulo.

Por último, otro criterio que propone Lewis consiste en la idea de que los rituales provocan una disrupción de las relaciones temporales y muchas veces se realizan a través de una invocación de lo pasado (*Ibidem*, 57). Algunas veces, se busca recrear un evento remoto y una continuación de este evento; es por ello que muchos rituales involucran una repetición del pasado (*Idem*). Es importante notar que los eventos especiales que solo ocurren una vez en la historia no son considerados rituales, pero las acciones repetidas que resultan de este sí. Otra peculiaridad de los procesos rituales, es que se pueden volver tan complejos y elaborados que otros *Performances* pueden resultar de estos; no obstante, es vital identificar qué es un ritual performático y qué es un simple *performance*.

1. Conceptos para su aplicación

Para esta investigación, la corriente de la antropología de la danza fue importante al momento de la propuesta; sin embargo, una vez en trabajo de campo los datos señalaban cuestiones que eran más apropiadas de analizar a partir de la antropología del *performance*. De esta forma, conceptos como “ritual”, “ceremonias”, “*performance*”, ocuparon una buena parte de las notas de campo. De cualquier manera, ambas corrientes surgieron de la vinculación entre arte y antropología y la necesidad de analizar estos fenómenos bajo la mirada de estas dos disciplinas.

Como se verá más adelante, la presentación de las danza-dramas es solo un componente de todo un proceso que conlleva diferentes tipos de preparación y que a su vez, depende de celebraciones más grandes. Por ello, decidí basarme en los autores mencionados dentro de esta tesis, incluyendo a Carlos René García Escobar, mencionado en el capítulo 1. Sobre todo por su aproximación histórico-antropológica al estudio de las danzas y la categorización de las mismas. Asimismo, de Víctor Turner, tomo su aproximación al estudio de los rituales como *performances*; a Richard Shechner por la visión más apegada al teatro y sus análisis sobre el *performance* como un medio de explicación de la vida cotidiana. A Clifford Geertz, sobre todo por el entendimiento de las culturas como entramados de significaciones y su extenso trabajo vinculado a la definición de los símbolos. Esta autor, sin duda, influyó en la forma en la que se percibió el trabajo de campo. Por último a Lowell Lewis, por sus revisiones y críticas al trabajo de Turner, pero sobre todo, por la visión más fresca al estudio antropológico de los *performances*. Es importante, mencionar que es evidente la no inclusión de autoras mujeres en este análisis y aunque es el producto de la apertura de

espacios, publicaciones y acceso a la academia, es un tema que se busca mejorar para siguientes análisis en el futuro.

De esta forma, y apartir de estos autores, entiendo los rituales como *Performances* (*Performance* ritual) que se basan y validan creencias en seres o fuerzas místicas y poderosas (Turner, 1980: 21). Estos rituales pueden defender, explícita o implícitamente, verdades sobre la cosmovisión de una sociedad, comunidad o colectivo. Su condición performática reside en la idea de presentarse ante algo o alguien (varias personas), en quererse mostrar y ser percibido, visto, presenciado. Un ritual puede desarrollarse en un período extenso, mediante un proceso al que se le nombrará proceso ritual. Se hace la distinción ya que los rituales se componen de ritos, que a su vez se componen de símbolos. Estos símbolos son multivocales, como señala Turner (1982: 21), pues pueden significar diversas cosas dependiendo del contexto y la situación específica. Los símbolos son relevantes dentro del análisis ritual porque señalan aquello que es importante para aquellos y aquella involucradas.

Cuadro 17. Conceptos a utilizar

Concepto	Autor	Corriente de pensamiento	Definición a utilizar en la tesis
Estructura	Víctor Turner (1988)	Antropología del <i>performance</i>	Se refiere al espacio social regulado, jerárquico y normado, en donde las reglas existen y se manifiestan para poder lograr un orden social. También se puede entender como lo cotidiano, la vida diaria.
Antiestructura	Víctor Turner	Antropología del <i>performance</i>	Contrario a la estructura, la antiestructura es un espacio social fuera de lo cotidiano. La antiestructura se caracteriza por la suspensión de las reglas sociales cotidianas.
Símbolo	Clifford Geertz (1973)	Antropología simbólica	Los símbolos son cosas, actos, hechos, acciones, relaciones y vehículos por los cuales se transmiten las formas en las que los individuos comprenden, ven y conciben el mundo. La relación entre el significado y aquello que validan (cosmovisión, por ejemplo), es dialéctica y dependiente entre sí. El significado de estos también depende del <i>ethos</i> del grupo social que da vida a tal símbolo.

Concepto	Autor	Corriente de pensamiento	Definición a utilizar en la tesis
Ritual	Víctor Turner (1980)	Antropología simbólica	Se trata de un evento especial o un <i>performance</i> cultural que valida la creencia en fuerzas, seres o energías superiores. Más que medidas restauradoras, los rituales pueden ser medidas preventivas que permiten la estabilidad del mundo social. Los actos rituales ocurren dentro de un espacio simbólico distinto al cotidiano y es por ello que se pueden categorizar como especiales. Durante la acción ritual las personas pueden adquirir un estatus temporal diferente al que encarnan en el espacio social cotidiano; es decir, el ritual puede transformar a aquellos y aquellas que participan en el mismo. Esta transformación puede ser temporal, como se mencionó, pero también permanente una vez se concluya con el acto ritual.
	Richard Schechner (2013)	<i>Performance Studies</i>	
	Lowell Lewis (2013)	Antropología del <i>performance</i> cultural	
<i>Performance</i>	Richard Schechner (2013)	<i>Performance Studies</i>	Son eventos especiales que se diferencian de lo cotidiano, es por ello que se pueden calificar como especiales. Existen, se categorizan y se hacen conscientes en contraposición de la vida diaria. Una característica importante de estos eventos, es que buscan ser vistos, se hacen con la intención consciente de que alguien más los vea. Se pueden dividir en dos tipos: sociales y culturales. En ambos se replican conductas aprendidas, el comportamiento «doblemente comportado, codificado y transmisible» que menciona Schechner (2013: 52). La diferencia entre un <i>performance</i> cultural y uno social, consiste en el nivel de anticipación y preparación que existe entre uno y otro. Por ejemplo, un <i>Performance</i> social puede ser una simple interacción entre dos personas, mientras
<i>Performance</i>	Lowell Lewis (2013)	Antropología del <i>performance</i> cultural	

			que uno cultural puede ser un evento elaborado, pensado y anticipado como un carnaval, una boda, entre otros. En esta tesis se toma el <i>Performance</i> cultural como eje central y analítico, dejando por un lado el social.
Concepto	Autor	Corriente de pensamiento	Definición a utilizar en la tesis
Semi-ritual	Lowell Lewis (2013)	Antropología del <i>performance</i> cultural	Son aquellos eventos especiales o <i>Performances</i> que fueron en algún momento de la historia cultural de un grupo un ritual y es por ello que su estructura es muy parecida a uno. Sin embargo, por distintas razones han perdido su calidad de ritual al perder la intencionalidad con la que surgió. De esta forma, son comúnmente percibidos como banales y hasta aburridos, aunque esta no es una característica definitiva. Estos semi-rituales, se puede decir que han “perdido su eficacia”, pues no se entienden como una acción obligatoria o que su no realización conlleve una consecuencia.
Habitación	Lowell Lewis (2013)	Antropología del <i>performance</i> cultural	Es un proceso que tiene como fin la reintegración de un <i>Performance</i> al mundo cotidiano. Esto ocurre cuando los eventos dejan de anticiparse y hasta de disfrutarse. De esta forma cambian de existir en el espacio simbólico religioso, por ejemplo, a la estructura o vida diaria regida por las normas y reglas del mundo social.

Concepto	Autor	Corriente de pensamiento	Definición a utilizar en la tesis
Liminalidad	Víctor Turner (1980)	Antropología del <i>performance</i>	Se trata de un estado en el que las y los individuos no tienen un estatus claro ni se encuentran dentro del espacio cotidiano sino en otro espacio simbólico. En este estado, las personas se despojan de sus estatus anteriores y, comúnmente inician un período de aprendizaje que les permitirá adquirir un nuevo estatus al salir del estado liminal. Víctor Turner, señala tres características de esta condición: la ambigüedad (del individuo), invisibilidad (de la estructura) y carencia (de estatus claro). Este estado se experimenta dentro del proceso ritual y es parte esencial para quienes son sujetos activos de éste.
<i>Communitas</i>	Víctor Turner (1980)	Antropología del <i>performance</i>	Se refiere a un sentimiento de comunidad que se experimenta dentro de la anti-estructura, es decir, fuera del espacio social cotidiano. Este sentimiento es efímero, pues raramente permanece dado que no está regulado por normas sociales. El sentimiento de <i>communitas</i> ocurre dentro de la liminalidad y se caracteriza por la flexibilidad de las jerarquías. El sentido de comunidad se puede experimentar porque la sensación de que todas y todos los participantes se encuentran en la misma posición.

Fuente: Elaboración propia, 2019.

En el proceso ritual, también pueden existir momentos en los que se experimente la liminalidad y, por lo tanto, *communitas*. Ya que, a través de este, existe un movimiento, aunque no físico sino simbólico de la estructura hacia la antiestructura. Los *Performances* rituales y/o culturales (antiestructura), tomando a Schechner como referencia, solo existen en contraposición a los *performances* cotidianos (estructura) y su existencia es dependiente entre sí. Los rituales, es importante notar, pueden dejar de serlo cuando pierden el significado y regresan al mundo social o

a la estructura a través de la habituación (Lewis, 2013: 32). Algunos de ellos pueden llegar a convertirse en semi-rituales, que son aparentemente rituales según su estructura, pero no lo son según su significado. La agencia es esencial para comprender en qué momento dejan de ser rituales y se convierten en semi-rituales, pues no se puede dejar de lado la influencia, no solo contextual sino aquella que se ejerce desde los individuos. Por último, es vital reconocer la importancia de los conceptos de antiestructura y estructura puesto que el proceso danzario que se aborda en el siguiente capítulo habita y deshabita ambas incluso, intermitentemente.

VIII. PROCESO DANZARIO, CONTINUIDADES Y *PERFORMANCE*

A través del trabajo de campo realizado en Rabinal durante el año 2018, se pudieron observar nueve de las dieciséis danzas que identificadas como activas. Por medio de entrevistas, observación y observación participante, pero también pláticas informales, se entendió que las danzas conllevan un proceso estructurado al que se llamará en este texto como “proceso danzario”. Asimismo se observó que este proceso, puede llegar a ser flexible dependiendo del contexto, no solo del lugar sino de las personas que forman parte del mismo. En este capítulo se pretende abordar el proceso danzario, la flexibilidad dentro de este proceso y las nuevas prácticas y/o adaptaciones al contexto danzario de Rabinal. Para ello, se divide este capítulo en tres y así se realiza una explicación descriptiva que parte del proceso desde su forma ideal, aquella estructura consensuada a partir de la realización repetida y aprendida del mismo. Seguidamente presentan algunas de las adaptaciones actuales sobre este esquema. Por último, se exponen algunas nuevas prácticas alrededor de las danza-dramas actuales en Rabinal.

A. Danza-dramas activas en Rabinal

A partir del trabajo de campo realizado de enero a julio 2018 y las visitas realizadas en noviembre y diciembre del mismo año, se lograron identificar 16 danza-dramas activas y un estimado de 34 grupos que las realizan, entre mayores y semilleras. Como ya se mencionó, se tomaron como activas aquellas cuya última presentación se haya llevado a cabo en los últimos 3 años; es decir, que hayan realizado una o varias presentaciones entre enero 2015 y enero 2018 (en adelante hasta diciembre 2018). No existe un número definitivo sobre las danzas que han existido en Rabinal a lo largo de la historia y a partir de la invasión española; sin embargo, es interesante notar que cuando los caseros piensan en el pasado, los números que identifican rondan entre 32 y 64 danzas. A continuación, el listado de las danzas identificadas durante el trabajo de campo en 2018 y el número aproximado de grupos que las danzan:

Cuadro 18. Danzas activas identificadas durante trabajo de campo en 2018

No.	Danza	Grupos	Comunidad (es)
1	Rabinal Achi	1	Centro de Rabinal
2	Chico mudo	2	Pachicá y La Ceiba
3	San Jorge mudo/ sin relación	2-4	Pachalum, Buena Vista, Xococ, centro de Rabinal.

No.	Danza	Grupos	Comunidad (es)
4	San Jorge princesa	1	Sacachó (Pichec)
5	Los Güegüechos/Patzca'	3	Centro de Rabinal, Palimonix, Corralab'aj
6	El costeño	5-8	Presente en casi todas las comunidades. Pichec, Pachalum, centro de Rabinal (zona 3), Buena Vista, Palimonix, San Rafael.
7	El venado	1	Pacux
8	La conquista	2	Centro de Rabinal
9	Los animalitos	5-7	Presente en casi todas las comunidades. Centro de Rabinal (zona 2), San Rafael, Pichec, Xococ, San Rafael, Nimacabaj, Chiticoy
10	Los negritos	2	Centro de Rabinal (zona 1 y zona 4)
11	Conversión San Pablo	2	Chiticoy y Patixlán
12	Sota mayor	1	Centro de Rabinal (zona 4)
13	Los marineros	1	Centro de Rabinal (zona 3)
14	Los diablos	1	Centro de Rabinal (zona 3)
15	Las flores	2	Centro de Rabinal (zona 3) y Pichec
16	Los pueblos	1	Centro de Rabinal

Fuente: Elaboración propia, 2019.

Las danzas en Rabinal ocurren cuando se celebra algún santo a través de una de las 18 cofradías⁵⁶ que existen en el lugar. Algunas de ellas están vinculadas directamente con cofradías específicas, pero no son exclusivas a ellas. Es decir que, aunque se espera que se presenten cuando se celebra tal cofradía, también pueden presentarse en otros momentos, por ejemplo: la danza de San Jorge mudo/sin relación y la cofradía de San Pedro Apóstol; la danza de Moro conversión y la cofradía de San Pablo Apóstol; la danza de Los Costeños y la cofradía de San Sebastián, entre otros.

Existen otras danzas que sí se circunscriben a cofradías específicas dada su relevancia o función en cuanto a la celebración. Un ejemplo de lo anterior es la danza-drama de Los Güegüechos/Patzca'

⁵⁶ 16 cofradías indígenas y dos mayordomías ladinas/mestizas, como se señala en el capítulo sobre las cofradías.

que se danza únicamente para Corpus Christi, estos danzantes son los únicos que tienen permitido entrar a la iglesia y abrirle paso al “Divino” (Divino Sacramento). La danza-drama del Rabinal Achi que se presenta, en la actualidad, exclusivamente para la feria patronal San Pablo Apóstol, aunque antes se realizaba también para la fiesta de San Pedro Apóstol. Por último, la danza-drama de La Conquista, que se presenta solamente para el día de la virgen del Patrocinio.

Cuadro 19. Danzas según la cofradía que se celebra

Cofradía	Danza-drama
San Pablo	Rabinal Achi
San Pablo	Moro Conversión
San Pedro Apóstol	Moro Conversión
San Pedro Apóstol	La sierpe/San Jorge mudo/sin relación
El Divino	Huehuechos/Patzka'
San Sebastián	Los Costeños
Navidad (No es una cofradía)	Los negritos
La Santa Cruz	Todos los bailes que quieran, menos el Rabinal Achi
La Conquista de Guatemala	Virgen del Patrocinio (mayordomía)

Fuente: Elaboración propia, 2019.

Durante la celebración de una cofradía pueden presentarse las danzas que así lo decidan o que el cofrade solicite; también puede ocurrir que no se presente ninguna danza-drama, como ocurrió en la celebración de San Pedro Mártir en abril de 2019. Por otro lado, existen tres fechas importantes en las que, en dos de ellas, se realizan desfiles y se procura que la mayoría de danzas participen: la feria patronal de San Pablo, el día de la Santa Cruz (3 de mayo) y Corpus Christi (60 días después del Viernes Santo o 9 semanas después del Jueves Santo).

El calendario ritual achi, definido por el ciclo de las cofradías, inicia en Corpus Christi para celebrar al Divino Sacramento o Achi Ajaw y finaliza con la festividad de la Santa Cruz, cuando también inicia la época de invierno y, por ende, la siembra. Quizás es por ello que en estas fechas se pueden observar más danzas que en el resto de ceremonias de santos, pues el inicio de la época de siembra ha sido una celebración ritual conocida desde la época prehispánica.

En cuanto a las presentaciones de las danza-dramas, el ritual de celebración del santo puede durar entre tres y siete días, según su jerarquía; es decir, si es una cofradía mayor o menor. Por ejemplo, para la celebración de San Pedro Apóstol, que es una cofradía mayor y por lo tanto dura siete días, las danzas participan por tres días (aunque también hay unas que solo se presentan por un día⁵⁷). Estas participan desde el cuarto día (llamado *nimaq'ijj*) hasta que se entrega a la nueva cofradía. Por otro lado, para cofradías menores que celebran a su santo por tres días, los danza-dramas se presentan por un día, el día conocido como la “tamaleada”⁵⁸ en el que se ofrecen tamales a toda la población; un ejemplo de ello es la cofradía de San José (19 de marzo), una cofradía menor, observada durante el trabajo de campo en 2018.

B. El proceso danzario ideal

Cuando se aproxima la celebración de algún santo que tiene cofradía, pueden ocurrir dos cosas que definen si una danza-drama se presenta o no. Por un lado, los miembros de la cofradía pueden solicitarlo directamente a algún dueño de danza y/o casero o el mismo dueño de danza y/o casero decidir hacerlo por su cuenta. Si los miembros de una cofradía los solicitan, los cofrades se comprometen a apoyar económicamente facilitando comida, transporte, pago de músicos o alquiler de máscaras (en algunas ocasiones todo lo anterior, dependiendo de la cofradía y la capacidad monetaria del cofrade), entre otras formas de ayuda. En la segunda, los dueños de danza o caseros cubren todos los gastos, o buscan por su cuenta apoyo de otras personas, agrupaciones, instituciones o vecinas y vecinos para pagar el costo de la participación, adicional al apoyo que los mismos danzantes provean. Este apoyo no siempre es monetario sino en especie, aportando azúcar, frijol, carne o café a la cocina del casero, que luego se utilizará para alimentar a todo el grupo en algún momento del proceso danzario.

A través del trabajo de campo realizado en 2018, con ayuda de anotaciones realizadas desde 2015, comprendí que existe un esquema ideal sobre el proceso que se debe seguir, desde la perspectiva de los dueños de danzas, para que la danza-drama pueda participar. Este proceso ritual consta de 6 fases que son: pedida, permisos, ensayos, velación de máscaras y agradecimiento. A continuación explicaré las fases del proceso danzario ideal.

⁵⁷ Como ocurrió con la danza-drama de San Jorge mudo en la celebración de San Pedro Apóstol en 2018.

⁵⁸ El cuadro número 13 puede ayudar más para la comprensión de los días de celebración de las cofradías (página 64).

1. El proceso danzario

a. Pedida

Cuando el dueño de danza/casero está convencido de que quiere presentar la danza-drama que tiene bajo su cargo, como primer paso, debe conformar un equipo de danzantes. Si es la primera vez que el casero se encarga del danza-drama, adquiere el compromiso de hacerlo por un mínimo de siete años⁵⁹. Para ello, el mismo casero identifica a aquellas personas aptas, reconocidas socialmente y que profesan la religión maya achi sincrética, y les solicita que participen; esto se realiza entre 2 a 3 meses antes de la representación pública o la celebración de la cofradía. A esta solicitud se le llama la “pedida”, pues el casero visita al posible danzante en su casa y le lleva una cajetilla de cigarros, diez quetzales y un octavo de aguardiente, todo envuelto en una servilleta. Seguidamente, le pide permiso para entrar y le hace la propuesta, tras exponer porqué le ha elegido como danzante. El posible danzante puede aceptar en el momento o tomar algunos días para pensarlo, pues el compromiso requiere de una inversión económica, no solo por los gastos sino por lo que se deja de recibir en el tiempo que se invierte durante todo el proceso. Estas posibles danzantes, puede que hayan danzando anteriormente con este casero; sin embargo, la pedida se debe realizar, por lo menos, una vez cada año. Esta manera de solicitar la participación es parecida a la que se hace a los cofrades⁶⁰, llevar esta ofrenda⁶¹ es una señal de respeto. Esta pedida se hace también cuando se eligen los músicos, sobretodo en los danza-dramas que requieren instrumentos tradicionales como el “wilo” o flauta, chirimía, tambor, violín o adufe.

b. Permisos

Una vez conformado el grupo que participará como danzantes, se realizan los permisos necesarios que consisten en visitas a cerros sagrados para realizar ceremonias en las que se invoca la presencia de las y los ancestros, sobre todo de aquellos que alguna vez participaron en la danza-drama en cuestión. El número de visitas o cerros a visitar depende de la danza, pero pueden ser desde 7 a 9 cerros. Estas ceremonias tienen como objetivo la petición de permiso al mundo de los muertos, a los ancestros, para que no ocurra nada malo durante las presentaciones. Se solicita, además, autorización a aquellos que bailaron anteriormente en tal danza-drama, como señal de respeto y demostración de que aquello de la que fueron parte, continúa.

Los cerros más visitados, dada su cercanía al pueblo son: Kaqyub', Chwitinamit, Saqtijel, Quixchun, Chiwiloy, Kisintuu, Pakaqjaa, entre otros. Las ceremonias que se realizan en dichos cerros

⁵⁹ No existe un máximo de años y se promueve la continuidad del mismo hasta heredarlo, a un familiar o a algún otro miembro de la danza-drama.

⁶⁰ Cuando se les solicita participar en una cofradía.

⁶¹ Que consiste en cigarros, pan, una servilleta y un octavo de aguardiente.

son una ofrenda para estos así como para las y los ancestros. Durante las ceremonias se queman los siguientes materiales: azúcar, panela, copal pom, multas, mirra, chocolate, pan, gaseosa, vino, aguardiente, velas de siete colores y sebo, tabaco y ajonjolí. Todos los miembros de la danza-drama deben asistir y solicitar el permiso juntos. No es imperativo pasar la noche en el lugar, pero en algunos debido a la lejanía, así deciden hacerlo. Por otro lado, también se busca realizar los permisos en un mismo período de tiempo, en ocasiones haciéndolo uno tras otro, algunos grupos dedican alrededor de una semana para esta fase.

Es a partir de estos permisos que inician los tabúes, el más importante es el tabú sexual que prohíbe que los danzantes mantengan relaciones sexuales con sus esposas o cualquier otra persona. El consumo desmedido del alcohol también se prohíbe, dado que el cuerpo se debe de preparar para tan sagrado e importante acontecimiento.

c. Ensayos

Los ensayos son, quizás, el paso menos sacralizado pues consisten en aprenderse los textos, repetirlos y montar toda la estructura de la presentación. Los danzantes, comúnmente, aprenden su parte tras escucharla del casero; es decir, se aprende por tradición oral aunque existe un manuscrito, texto o parlamento al que llaman "original". Este contiene los diálogos de todos los participantes. Durante los ensayos, el casero se vuelve director y junto con los miembros más antiguos dirige no solo la forma de danzar, sino la forma de pronunciar los textos, los movimientos, las vueltas y todos los elementos del montaje. Es durante los ensayos que se incluyen a los actores más invisibles, pero indispensables: las esposas de los caseros y, en ocasiones, las hijas. Son ellas quienes se encargan de alimentar a los danzantes. Aunque durante los ensayos solo se les ofrece café y pan, pueden llegar a ofrecer cenas también, que son cocinadas por ellas; ya en las presentaciones, son ellas quienes se encargan de los desayunos y cenas. Durante la ronda de permisos a los cerros, muy probablemente son ellas quienes preparan la comida que se llevan y, en ocasiones, les acompañan en la travesía.

Los ensayos ocurren con 3 semanas y 2 meses de anterioridad a la fecha de la celebración asociada. Duran un aproximado de 3 horas por ensayo, dependiendo de cuánto conocen los danzantes sus textos y las vueltas. Los ensayos suceden una o dos veces a la semana y no se realizan con música hasta que la fecha se acerca. Es común que los danzantes sean acompañados por sus hijos, para poco a poco aprender sus textos y en algún momento heredar el papel; sin embargo, el casero es quien tiene la última palabra y decide quién participa y quién no. Los danzantes también tienen voz y voto ya que no se trata de un esquema despótico, pero sí uno jerárquico.

d. Velación de las máscaras

Este paso es identificado como uno de los más importantes, pues durante esta ceremonia de velación de máscaras también se realiza el ensayo general. Primero se realiza el ensayo, en él no se utiliza ni el vestuario ni las máscaras aunque sí la utilería. Al terminar el ensayo general, se realiza la ceremonia.

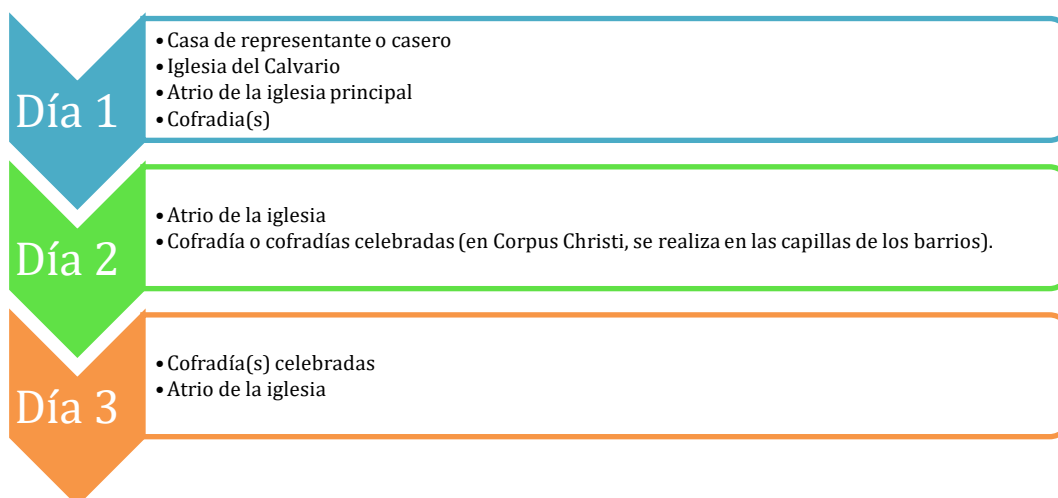
Se colocan las máscaras en el piso, generalmente frente a una imagen o bajo un pequeño altar, así como el vestuario, utilería, los instrumentos (como el wilo, el tun, la trompeta y/o tambor), para la realización de la ceremonia. Frente a las máscaras se colocan velas de cebo y velas amarillas, en donde las primeras son para los muertos y las otras para los vivos. Durante la ceremonia, mientras el tiniente aboga por los danzantes en idioma achi, rocía aguardiente e incienso sobre las máscaras, el vestuario, la utilería e instrumentos. Cada máscara recibe atención especial y su dosis de alcohol, mientras que el tiniente llama a los ancestros que han danzado tal personaje al ritmo del tambor, en tun o el wilo. La ceremonia acaba hasta que el tiniente se siente satisfecho, no hay un tiempo estimado sobre la duración de las mismas. En promedio, las ceremonias observadas fueron de 90 minutos.

Después de realizar la ceremonia mediada por el tiniente o abogado, en la que de nuevo se invoca la presencia de los ancestros, se dejan las máscaras, utilería, vestuario e instrumentos toda la noche “descansando”, hasta el día siguiente cuando ya es la presentación oficial. La ceremonia se realiza en la casa del casero o dueño de la danza-drama; los danzantes también pernoctan ahí para amanecer juntos, arreglarse y dirigirse hacia el primer escenario.

e. Presentación de la danza-drama

Ocurre una serie de presentaciones cada vez que se decide participar; las mismas responden a un orden establecido también regido por el respeto a los ancestros. Este orden puede ser flexible a partir de las primeras tres o cuatro presentaciones que ocurren de la siguiente manera: la primera, se realiza en la casa del casero o en el lugar en donde se realizó la velación de máscaras; la segunda, debe realizarse en la iglesia del Calvario, como una ofrenda a los ancestros, pues dicho templo se encuentra a la par del cementerio; la tercera presentación se ejecuta en el atrio de la iglesia y seguidamente se dirigen o a la capilla o a donde se estén realizando las actividades dirigidas por la cofradía. Las presentaciones suceden durante uno a tres días, desde el cuarto día de la celebración de la cofradía hasta el último cuando se lleva el santo a su nueva casa, o solamente en el día (con las cofradías menores, por ejemplo) conocido como “la tamaleada” cuando se ofrecen tamales a todo el pueblo. A continuación, un esquema general del orden de las presentaciones por día:

Figura 14. Orden de presentaciones de danza-dramas por día



Fuente: Elaboración propia, 2019.

La cantidad de días de participación depende no solo de los miembros de la danza-drama sino de las posibilidades del casero, el apoyo de los cofrades, entre otros aspectos.

f. Agradecimiento

El último paso del proceso danzario de los danza-dramas es esta ceremonia en la que se agradece a los ancestros por haber permitido terminar las actividades y las presentaciones sin consecuencias negativas. Esta ceremonia también se realiza, ocho días después de la última bailada, en la casa del dueño de la danza-drama o casero y es mediada por el tiniente o abogado; es a partir de esta actividad que se pueden guardar las máscaras y el vestuario, o bien, devolver a sus dueños. Es vital que al guardar las máscaras, utilería y vestuario se les rocíe aguardiente; esto permite que las máscaras estén satisfechas y puedan descansar hasta el siguiente momento que necesitan salir.

Figura 15. Esquema del proceso danzario



Fuente: Elaboración propia, 2019.

2. Actores

Durante este proceso danzario existen actores clave que, dependiendo el paso en el que se esté, resultan esenciales para el mismo. El único actor, sin embargo, que se encuentra y que debe estar presente en cada paso es el del casero, dada su responsabilidad sobre el ejercicio efectivo y exitoso de este proceso.

a. Casero

Se le conoce como casero, representante o custodio a la persona encargada de coordinar y gestionar los danzas-dramas, además resguarda no solo las máscaras sino la utilería, vestuario de los personajes de la danza-drama y el “original” o parlamento del mismo⁶². Esta persona es la que toma la decisión de presentar la danza-drama o no. Se considera el miembro más importante de la danza-drama, pero no es el más visible.

Las mayores responsabilidades logísticas recaen sobre él, entre ellas están: la petición a los danzantes de participar, la dirección de los ensayos, la contratación de músicos, la contratación del tiniente, procurar y hasta proveer comida y bebida, alquiler de trajes y máscaras (si no tuviese él), contratar transporte (si fuesen de alguna comunidad y se presentasen en el centro, por ejemplo). Además, una de las responsabilidades más fuertes, consiste en asegurarse que los danzantes estén en buenas condiciones para realizar todas las presentaciones, aquello incluye estar pendiente de que no consuman alcohol, pero que consuman lo suficiente para que las máscaras y los ancestros estén satisfechos. También es el encargado de que sus danzantes estén al tanto de los tabúes que se deben respetar durante este proceso. Por último, es el responsable de que la tradición danzaría continúe.

b. Danzantes

Los danzantes, deben ser hombres identificados como líderes dentro de sus comunidades o personas intachables. Sus responsabilidades consisten, sobre todo, en ser ejemplos dentro de la comunidad, respetar los tabúes impuestos durante el proceso danzario, aportar económicamente al casero para cubrir los diferentes gastos, aprender su respectivo texto, ensayar, participar en las ceremonias de permisos y velación de máscaras, danzar con respeto y participar en la ceremonia de agradecimiento. Los danzantes son los elementos visibles del proceso danzario.

c. Tinientes

También conocidos como abogados, devocionistas, devocioneros o *k'amol b'ee*, son personas esenciales en el mundo espiritual sincrético de Rabinal. Estas personas fueron o siguen siendo *qajawxeles* o cofrades que conocen la Ley Pasión o *ri ch'ab'al* y que han ocupado diferentes cargos

⁶² No todos los danza-dramas tienen parlamento.

dentro del sistema de cargos de las cofradías; estas personas están facultadas para comunicarse con los ancestros y abogar por los vivos, un tipo de negociación para que nada malo ocurra durante el proceso danzario. Los tinientes deben ser quienes conducen las ceremonias, pero también deben acompañar a los danzantes durante todas las presentaciones cuidando de ellos pues la conexión entre los muertos y los vivos durante las mismas resultan ser muy activas y cualquier acción puede transformar esa interacción en caos.

d. Músicos

Su participación dentro de la danza-drama varía según el baile, pues existen danzas que requieren una participación activa y constante de sus músicos. Comúnmente, los músicos están presentes únicamente para el ensayo general y para las presentaciones oficiales. En los casos en los que se necesita la activa participación de estos, pueden llegar a ser parte desde la petición hasta la ceremonia de agradecimiento. Sus responsabilidades se centran en manejar sus instrumentos de las maneras tradicionales y saber las piezas requeridas por la danza-drama. Los músicos sí son remunerados económicamente en todas las ocasiones.

e. Mujeres

Las mujeres, específicamente aquellas emparentadas o con vínculos filiales con los caseros y danzantes, como las esposas e hijas, asumen el rol de la preparación los alimentos durante todo el proceso danzario y para todos los miembros del grupo, incluyendo músicos y tinientes⁶³. Ellas no acompañan al grupo durante sus presentaciones, a menos que asuman otros roles.

f. Cofrades

El papel de los cofrades dentro del proceso danzario se puede entender de manera directa e indirecta. La forma indirecta ocurre desde que el cofrade asume el compromiso de hacerse cargo del santo, pues sin cofradía la danza no se realiza; además, puede también únicamente recibir al danza-drama sin ningún compromiso más que el de proveer tamales, como al resto de la población que visita la cofradía. La forma directa ocurre cuando el cofrade invita al casero a realizar la danza-drama y se compromete a hacerse cargo de algunas comidas, el pago de los músicos, el transporte o cualquier otro gasto que implique. El cofrade puede asumir algunos de los gastos o todos.

3. Financiamiento

Dado que las danzas son un elemento importante dentro de la cultura maya achi, el financiamiento acerca de las mismas es sumamente interesante. Hay varias personas que aportan para que estas se puedan llevar a cabo, por un lado, están los caseros que asumen la mayoría de

⁶³ Los grupos pueden llegar a tener un estimado de 30 personas.

gastos aunque no todos; estos pagan los costos de la pedida, las refacciones durante los ensayos, el pago del tiniente y quizás, los desayunos. Los danzantes, por otro lado, aportan para el alquiler de las máscaras y del vestuario si es que ellos o el casero no son dueños de estos; además, aportan para el pago de los músicos. Los cofrades, por su parte, pagan la alimentación de los danzantes durante las presentaciones que se realizan en la cofradía⁶⁴ y también, en ocasiones, ofrecen alcohol para que los danzantes puedan aguantar lo suficiente para terminar sus presentaciones. Por último, los vecinos y vecinas hacen donativos en especie⁶⁵ a los dueños de danzas, cuando saben que se acercan las fechas para la preparación y participación de las danza-dramas.

El costo de presentar una danza-drama puede ascender hasta los Q10,000. A continuación, un desglose promedio sobre el probable costo de un proceso danzario:

Cuadro 20. Desglose de gastos por proceso danzario

Fase	Rubro	Cantidad	Costo	Total
Pedida	Ofrenda para posible danzante	10	Q20	Q200
Permisos	Ceremonias	7	Q200	Q1,400
Permisos	Transporte	14	Q80	Q1,120
Ensayos	Refacciones	75	Q5	Q375
Velación máscaras	de Ceremonia	1	Q250	Q250
Velación máscaras	de Pago de Tiniente	1	Q200	Q200
Velación máscaras	de Cena	15	Q10	Q150
Presentación danza-drama	de Desayunos	45	Q10	Q450
Presentación danza-drama	de Almuerzos	45	Q15	Q675
Presentación danza-drama	de Cenas	30	Q10	Q300
Presentación danza-drama	de Alquiler máscaras	de 10	Q30	Q300
Presentación danza-drama	de Alquiler vestuario	de 10	Q30	Q300
Presentación danza-drama	de Pago de músicos	3	Q100	Q300
Presentación danza-drama	de Pago de marimba	1	Q1,500	Q1,500

⁶⁴ Durante los tres o siete días de celebraciones, se arregla un espacio para recibir a la población. Ese espacio suele ser amplio con espacio para el altar, una tarima, lugar para que las personas se sienten y para que las y los danzantes se presenten.

⁶⁵ Puede ser azúcar, café, carne, frijoles maíz, hasta el préstamo de una marimba o utilería utilizada por la danza-drama.

Fase	Rubro	Cantidad	Costo	Total
Presentación de danza-drama	Kuxa o aguardiente	1	Q50	Q50
Agradecimiento	Ceremonia	1	Q250	Q250
			TOTAL	Q7,820

Fuente: Elaboración propia, 2019.

Para el ejemplo anterior se estimó que la danza-drama consiste en un número total de 15 miembros, que incluye músicos, tiniente, casero y danzantes; sin embargo, se debe considerar que muchos de estos danza-dramas en Rabinal constan de hasta 20 danzantes sin contar suplentes. Por otro lado, no todas las danzas alquilan máscaras y vestuario o necesitan contratar marimba.

C. Continuidades adaptadas: el proceso danzario actual

El esquema anterior se construyó a partir de la percepción que tienen los caseros, basado en sus experiencias y la idea general sobre la forma en la que “los abuelos” llevaban a cabo el proceso danzario. Es curioso que la historia de Rabinal se explica tomando el Conflicto Armado Interno (CAI) como un parteaguas. Este acontecimiento les afectó en innumerables formas; de esta manera las personas se refieren a los hechos como “antes de la violencia” o “después de la violencia”. Este esquema ideal se toma como base pensando en las prácticas anteriores a la violencia, aquellas realizadas por sus ancestros antiguos y próximos.

La guerra en Rabinal, como se describió en el primer capítulo, fue cruel como en muchas comunidades del país y concentrada de forma especial en este municipio. Esta época moldeó muchas de las relaciones y circunstancias que se viven hoy en día en este pueblo. El tejido social se debilitó y consigo, muchas prácticas culturales. Hay algunos caseros que recuerdan no haber participado a partir de 1980, cuando empezó a intensificarse la violencia; sin embargo, a partir de la masacre del 15 de septiembre de 1981 se dejaron de realizar por completo, al menos en el centro del municipio. No se sabe con exactitud cuándo volvieron a funcionar las cofradías ni cuando se presentaron las danzas de nuevo⁶⁶. Aunque las adaptaciones basadas en el proceso danzario ideal ya se estaban realizando desde muchos años, la época postconflicto trajo consigo dificultades que provocaron adaptaciones mayores a este proceso debido a las circunstancias. De esta manera, los caseros describen sus experiencias por medio de una constante comparación entre la forma de llevar el proceso danzario previo a la violencia, (aunque esto abarque una historia de más de 500 años) y la forma en la que se lleva después de los años más duros del Conflicto Armado Interno.

⁶⁶ Algunas personas aseguran que las cofradías no se abandonaron, aunque las danzas sí. Sin embargo, no encontré una forma de corroborar esta información.

Es importante mencionar también, que durante el CAI muchos danzantes, músicos y caseros fueron asesinados y desaparecidos. Al respecto comenta un exdanzante:

«En la violencia mataron muchos abuelos que sabían cómo se bailaba y lo que se decía, ya no se recuperaron los bailes porque los que vivieron y sabían tenían miedo todavía [...] muchos bailes se perdieron y la costumbre también se perdió, ahora hacen pero poquito...» (Exdanzante baile de San Jorge mudo, 72 años, 2019).

Con lo último se refiere, justamente, a este proceso danzario, en el que ya no se realizan los pasos como se hizo en el pasado.

1. Amenazas a las danzas-dramas actuales

La percepción general de la población, entre ellos los caseros, de Rabinal consiste en la idea que las danzas están desapareciendo por varios factores como el poco interés de la juventud en participar, el costo de las danzas, la falta de apoyo comunitario e institucional y la presencia cada vez más grande de iglesias evangélicas en el municipio.

a. Juventud desinteresada

El mundo moderno y la influencia de las redes sociales sobre la juventud rabinalera hacen difícil la atracción de las y los jóvenes hacia las danza-dramas tradicionales. Según los adultos estas prácticas culturales son vistas como obsoletas y «cosa de los abuelos». Así señala un danzante de la danza-drama de La conquista:

«...también es posible que se vaya a perder las danzas porque ya los jóvenes de ahora, como que ya les dan vergüenza a la hora de salir porque ya los jóvenes no le ponen interés, o sea ya no les llama la atención lo que es de antes, sino lo que se vive ahora y por eso creo que hay un poco de posibilidad que se llegue a perder eso de la cultura...» (Danzante de la danza-drama La conquista, 24 años, 2019).

En un mundo capitalista y globalizado, la tecnología y las actividades que produzcan capital económico son el máximo atrayente de las nuevas generaciones. Así, las y los jóvenes buscan invertir su tiempo en los varios centros de internet y juegos de video (XBOX, PSP, entre otros), la plaza, bares, entre otras actividades de ocio. La participación en las danzas ha perdido su atracción poco a poco en las nuevas generaciones. Al respecto comenta el casero de la danza-drama de Los animalitos:

«...ya no quieren los patojos, ya no les importan sus costumbres. Se acaba la gente, ya no quieren ahora. Ahora sólo si les pagan...» (Casero danza-drama Los animalitos de 72 años, 2018).

Aunque los danza-dramas se acostumbraban a hacer con adultos, los caseros ven el desinterés de la juventud como una amenaza, dado que son ellos quien en un futuro deberán asumir la

responsabilidad de continuar o no con esta práctica. Muchos caseros, 13 de los 27 entrevistados temen que este sea la amenaza más grande.

b. Costos de inversión en danza-dramas

Otra de las amenazas identificadas por los caseros es el costo de llevar a cabo una danza-drama. Como se observó en el apartado anterior, el costo general puede llegar a ser de Q7,820; aunque hay algunos gastos que no siempre se hacen, como por ejemplo el pago de alquiler de las máscaras si se tuvieran o el pago de la marimba si solo se necesita tun y chirimía; sin embargo, el gasto definitivamente no es menor de Q2,500.

Los caseros entrevistados tuvieron una edad promedio de 50 años, cuatro de ellos no sabían leer y solamente cinco de ellos superaron el 6to grado. El promedio de años de estudio en Rabinal, según el censo realizado en 2018, es de 6.48 años (Instituto Nacional de Estadística -INE-, 2019). Y según información del 2011, Baja Verapaz tenía un porcentaje del 72.5% de pobreza rural y 27.3% de pobreza extrema, en donde el Rabinal tenía 17% de pobreza extrema, pero 68% de pobreza rural (INE, 2013: 54-56). Para el 2014, la proporción de población que se encontraba bajo la línea de pobreza extrema era del 24.4% (INE, 2015: 30) y el índice de pobreza total era del 66.3% (*Ibidem*, 6). Esta información nos da una idea sobre las oportunidades y condiciones en las que viven estas personas. Tomando en cuenta que los caseros son quienes asumen los gastos en la actualidad, que en raras ocasiones reciben ayuda del resto de miembros y que, en promedio, por día una persona sin título de educación secundaria en Rabinal gana Q75, asumiendo que trabaja todos los días del mes, sin descanso, puede llegar a ganar Q2,250. Sin embargo, si se toman los 21-22 días trabajables por mes, el ingreso es de Q1,575-Q1,650. Esto indica que un casero tendría que invertir más de su salario mensual para participar con la danza-drama que tiene a su cargo.

El costo de la participación de una danza-drama, es por sí mismo una amenaza. La mayoría de los caseros entrevistados ya no tienen hijos e hijas en casa, por lo que no se deben preocupar por mantenerlos. En ocasiones, los hijos e hijas aportan para que la danza-drama se realice; sin embargo, hay otros caseros que sí tienen hijos, hijas, nietos, nietas y esposa que siguen dependiendo de sus ingresos. Tomando en cuenta que la Canasta Básica Alimentaria para marzo de 2019 llegó a ser de Q3,564.44 mensuales (para 4.77 miembros de una familia, es decir para dos personas es un estimado de Q1,500) y que la Canasta Básica Ampliada es de Q8,230.06 (Q3,450.76 para dos personas), el ingreso como limitante para poder subsistir y gastar en la participación de la danza-drama indica un problema.

Por otro lado, para los participantes de la danza-drama en general, bailar supone un costo de oportunidad⁶⁷. En el tiempo que requieren no solo las presentaciones sino todo el proceso anterior, se deja de obtener ingresos o salario. Este es el mayor problema cuando se buscan danzantes que participen, muchos de ellos rechazan la invitación porque no pueden dejar de recibir su salario. Esta amenaza se encuentra sobre todo en los adultos económicamente activos, aproximadamente desde los 25 a 60 años. Previo a la violencia en Rabinal, tradicionalmente se permitía la participación únicamente de hombres entre los 30 y 60 años; quizás una de las razones por las que se amplió el rango de edades se deba a esta amenaza. Es decir, la respuesta a la amenaza fue permitir la participación de jóvenes a los cuales el costo de oportunidad no les significara un impedimento.

c. Ayuda comunitaria e institucional

Según se estableció en el apartado anterior, antes de la violencia o del CAI, los caseros no asumían todos los gastos del proceso danzario; los danzantes también aportaban una cuota para poder costear los diferentes gastos. Asimismo, personas de la comunidad aportaban de diferentes formas al grupo en general. Así señala el casero de la danza-drama Chico mudo:

«Es que antes daban una contribución, entonces se decía: “la marimba va a cobrar Q800” y todos aportaban para pagarla. Además de eso, las personas vecinas venían y decían, pues era mucha la solidaridad, “yo te ayudo con un poco de azúcar”. La gente traía frijol, azúcar, arroz o colaboraba diciendo “no preparen almuerzo lo que tiene baile, yo les colaboro con eso”, pero es que ahora la gente ya no colabora.» (Casero de la danza-drama Chico mudo, 61 años, 2018).

Este tipo de ayuda ahora se entiende como la excepción a la regla, pues los caseros señalan que es fuera de lo común que los vecinos se acerquen a apoyarles con dinero o en especie; sin embargo, es importante mencionar sí existen algunas personas que lo hacen. Otro casero, del baile de Conversión San Pablo, comentó que en ocasiones los comercios les ayudaban con comida o dinero.

«Antes Mario⁶⁸, nos ayudaba con carne, porque a los muchachos hay que tratarlos bien y no solo darles frijoles y frijoles. Entonces, él sabía cuando es que yo saco mi grupo y nos daba carne, bastante. Me decía: “hay pasas por tu carne para tu grupo” a él le gustaba apoyar eso, pero como se convirtió en otra religión ya no nos siguió ayudando» (Casero danza-drama Conversión San Pablo, 63 años, 2019).

⁶⁷ Se refiere al costo de la oportunidad o alternativa a la que se renuncia al aceptar o tomar una decisión. El costo se centra en los beneficios que su pudieron haber obtenido tras haber escogido tal oportunidad sobre la que en realidad se tomó. El costo de oportunidad es útil para valuar bienes intangibles o que no se venden en el mercado como la salud, seguridad, entre otros (Samuelson y Nordhaus, 2010: 683)

⁶⁸ Pseudónimo

Otro casero coincide indica:

«Me dicen los carniceros: “¿vas a sacar el baile de Los Güegüechos/Patzca’?” Sí les digo yo, “entonces me haces favor de firmar este papel, y le vas a entregar a tu esposa, que venga a recoger tantas libras de carne, caldo para ellos, para el día miércoles y jueves”. Entonces los carniceros nos ayudan antes, pero como vieron que los profesores lo están sacando y vieron que nos están llevando al comedor, se quitó la ayuda. Antes cuando estaba en nuestro poder, sí nos ayudaban para la comida.» (Casero danza-drama Los gueguechos, 58 años, 2019).

La conversión a otras religiones también es otro factor que ha debilitado la presencia de las cofradías en Rabinal; sobre todo el rechazo que las iglesias protestantes tienen hacia las prácticas culturales maya-achi. Algunos vecinos y vecinas también reconocen que han dejado de contribuir por la ayuda que ahora la municipalidad brinda a los caseros. Esta ayuda se hace sobre todo para la fiesta patronal de San Pablo en enero y para Corpus Christi (60 días después de Viernes Santo); empero, esta ayuda también ha ocasionado otro tipo de problemas entre las danzas semilleras que están bajo la supervisión de las escuelas y establecimientos educativos, pues son estas las que también, y en su mayoría, participan en estas dos fechas. Así, se prioriza el financiamiento de los establecimientos educativos, relegando a las danzas “de grandes”, “originales” o “mayores” que no logran recibir financiamiento o reunir lo suficiente para poder participar.

«...pero el año pasado, para enero, la seño de la municipalidad me dijo: “¿se conforma con Q1,000?” No, le dije yo, porque no alcanza. Mi baile lleva 24 bailadores, entonces no logré sacar mi baile y así con un montón de bailes grandes...» (Casero de la danza-drama Los animalitos, 71 años, 2018).

Se profundizará al respecto en la última sección de este capítulo pues la competencia de participación entre los grupos regulares y los nuevos grupos se relacionan con las nuevas prácticas. De cualquier forma, es interesante notar que la municipalidad de Rabinal, aunque sí apoya a las danza-dramas, lo hace especialmente para estas dos fechas; no obstante, las danza-dramas también participan en otros momentos del año y no siempre encuentran en la municipalidad el apoyo que esperan.

«Yo le solicité ayuda al señor alcalde hace un mes, para ver si saco mi bailecito pero ya no me dio respuesta la seño que atiende. Luego fui otra vez y me dijo que no me podían ayudar porque habían gastado mucho dinero para enero y Corpus, entonces ya no me ayudaron, entonces ya no voy a sacar a mi baile, ni mi carta me firmaron...» (Comunicación personal de casero de la danza-drama de Conversión San Pablo, 62 años, 2018).

d. Iglesias evangélicas y pentecostales

La creciente conversión de la población al protestantismo es otro de los factores que ha debilitado la participación de las danza-dramas. A Baja Verapaz, los primeros evangélicos llegaron en 1904 y pertenecían a la Iglesia del Nazareno, reconocida por su presencia en el interior de la república

desde una época temprana (Barrios, 1996: 149). Para 1940, ya se encontraban alrededor de 414 evangélicos en el área; estos fueron acogidos por las poblaciones de ladinos pobres e indígenas (*idem*). Tras el movimiento de Acción Católica, en 1950, la tensión entre la población maya achi sincrética y la comunidad católica (que buscaba el catolicismo puro) se intensificó y permitió la entrada de más denominaciones cristianas, entre de ellas la pentecostal además de los Testigos de Jehová que llegaron en 1970 (*Idem*). Algunas de las iglesias que tuvieron presencia son: Asamblea de Dios, Iglesia del Evangelio Completo, Príncipe de Paz, Misión Elim, El Nazareno.

Mendoza (2010: 59), señala que después del terremoto de 1976 la iglesia evangélica asumió un papel asistencialista en ayuda a la comunidad y que estas acciones atrajeron a la población a unirse a esta religión dejando atrás el catolicismo. Asimismo, señala que tras el CAI, al vincular la iglesia católica con los grupos guerrilleros como mecanismo estratégico, la población encontró resguardo en las iglesias evangélicas pues estas se consideraban neutrales (*Idem*). De esta manera se genera una tensión silenciosa y antagónica entre estas dos religiones.

En la actualidad, no se sabe con exactitud cuántos protestantes viven en Rabinal, pero sí se sabe que la comunidad evangélica, y sobre todo la pentecostal, continúa creciendo y los caseros perciben esto como una amenaza. Señalan muchos de sus anteriores danzantes y hasta otros caseros se ven obligados a quemar sus parlamentos, vestuario, utilería y máscaras cuando se convierten ya que tales prácticas (como las danza-dramas, cofradías, ceremonias, entre otros) son satanizadas. Las iglesias les exigen quemar estos artefactos de forma semi-pública como demostración de su compromiso con esta nueva religión.

«Es una lástima, seño, a mi hermano lo obligaron a quemar las máscaras que le dejó mi abuelo y mi papá. Ahora ya no hay nada, todo se quemó. Hasta vino el pastor a ver que sí se hiciera. El señor que le dije, llegaron varios de la iglesia a ver que sí se quemara, el original y todo. Ni venderlo lo dejaron» (Danzante danza-drama de Los animalitos, 43 años, 2019).

2. Adaptaciones en el proceso danzario actual

Las anteriores amenazas han provocado la modificación del proceso danzario en sus diferentes fases. La muerte de los caseros, músicos y danzantes ha puesto en la forma de presentación de los bailes; el elevado costo del proceso danzario y el ingreso bajo de los danzantes hace sumamente difícil cubrir los gastos; la globalización y la comunicación inmediata y el mundo digital, por otro lado, también han desviado la atención de los jóvenes de las danzas relegándolas a una práctica cultural específica de las personas adultas; por último, la creciente influencia de las iglesias protestantes en Rabinal, que satanizan las prácticas danzarias, representan una amenaza directa.

Estas adaptaciones, como se mencionó, se han generado a través del tiempo, aunque con más fuerza después de la violencia; sin embargo, en este texto se describen las adaptaciones observadas y descritas durante el año 2018. Es a través de estas adaptaciones al contexto de posguerra, que también se entienden aquellos elementos esenciales para el proceso danzario, esas partes de las que no se pueden prescindir.

a. Pedida

La pedida, un símbolo de respeto hacia quienes danzarían y tocarían la música para la presentación de las danza-dramas, es una fase que en muy pocas ocasiones ocurre en la actualidad. Dentro de los 27 caseros entrevistados, únicamente dos lo hacen: Chico mudo y San Jorge mudo; solamente uno de ellos lo hace con todos los danzantes. Es decir, que de estos dos caseros solamente uno realiza la pedida a todos los músicos y danzantes, el otro lo hace únicamente con sus danzantes más antiguos. El poco interés de la población hacia los danza-dramas ha obligado a sus representantes a hacer convocatorias por medio de radio o de casa en casa, con el fin de despertar interés e identificar a las personas que podrían participar en las mismas.

De esta forma, la decisión cambia de sujeto porque ya no es el casero quien elige los danzantes sobre la población danzante sino los danzantes sobre el casero. Al haber una crisis de interés, los danzantes pueden elegir en qué danza participar y en cual no.

Los danzantes ya no se eligen por sus características de liderazgo y reconocimiento comunitario, sino por el interés en participar en las danza-dramas. Es por ello, que ahora se pueden observar dentro de las presentaciones que los danzantes suelen ser adultos entre 30 y 60 años, pero sobre todo jóvenes y niños desde los 8 a los 25 años. En la época anterior al CAI, los caseros señalan que los danzantes se encontraban entre las de edades de 30 y 60 años; sin embargo, la mayoría en la actualidad se encuentran entre los 16 y 30 años. Hay algunos grupos de danza-dramas que están conformados únicamente por adultos, como el Rabinal Achi (aunque tienen tres miembros menores de edad, en donde dos de ellas son mujeres), el Chico mudo de Pachicá, San Jorge mudo de Pachalum.

Otros caseros, son reconocidos dentro de sus comunidades o zonas por presentar su danza-drama todos los años en las mismas fechas o dirigidas a los mismos santos; de esa forma, cuando se acerca la época, niños y jóvenes se aproximan a preguntar si pueden formar parte de las presentaciones. Aunque esto es reportado en la mayoría de entrevistas, la escasez de participación se menciona con frecuencia y énfasis. Algunos caseros comentan que han tenido que hacer partícipes de las danzas a sus hijos y nietos.

Incluir a población más joven es una de las formas de adaptación a la que han tenido que recurrir los caseros; además de ello, han tenido que dejar por un lado que la decisión recaiga mayormente sobre ellos debido al poco interés general sobre el proceso danzario. Por otro lado, la convocatoria para la participación se ha transformado de un rito a una acción práctica secular; por ejemplo, hacer anuncios por radio para llama y/o invitar a jóvenes a que sean parte de la danza-drama, aceptar a la solicitud que hacen los niños o jóvenes que quieren participar o ir de casa en casa buscando interesados.

El panorama en general no es tan desolador. En ocasiones los caseros de los danza-dramas de Los animalitos, Los costeños, Los marineros, Los diablos, Las flores, reúnen el grupo principal y un grupo suplente⁶⁹. Estas son las danza-dramas que atraen a más jóvenes, pues son relativamente más sencillos en cuanto al compromiso en contraste con los danza-dramas del Rabinal Achi, San Jorge, Los Güegüechos/Patzca', El venado (y sus variantes), Chico mudo y Negritos, que son percibidos como los danza-dramas mayores; es decir, que en su mayoría están compuestos por adultos.

b. Permisos

En la actualidad, las visitas a los cerros sagrados en solicitud de permiso se siguen realizando, aunque el número ha disminuido considerablemente dado los costos generales y el pago que requieren los tinientes quienes llevan a cabo las ceremonias. En los danza-dramas que están compuestos por una mayoría de miembros jóvenes, como la danza de Los animalitos o Los costeños no se realizan estos permisos. Tampoco en las danza-dramas predominantemente mestizas o ladinas, como Los diablos, Las flores, Los pueblos y Sota mayor. Esto es comprensible al enmarcarse el proceso danzario dentro de la religión sincrética maya achi, que los ladinos o mestizos no profesan.

En las danza-dramas como el Rabinal Achi, Los Güegüechos/Patzca', Chico mudo, San Jorge, Negritos, La conquista (uno de los dos grupos) sí se siguen realizando estos permisos pero el número de cerros visitados varía. El número promedio de cerros a visitar es cuatro, basado en la idea los cuatro puntos cardinales. Dado el costo que conlleva visitar estos cerros, la mayoría caseros deciden visitar aquellos más cercanos, como Kaqyub', Chwitinamit, Xecamb'a, Pakakja' y Chiwiloy. Además, en la actualidad, no se concibe que sea obligatorio que todos los miembros participen en las ceremonias de permisos, en ocasiones se dividen estos miembros para que simultáneamente se visiten varios cerros o sitios sagrados. De esta manera, se puede cumplir con la responsabilidad de las visitas y los permisos de una forma en la que el costo de oportunidad no sea alto.

⁶⁹ Quienes logran participar en algunas "bailadas".

Es en acciones como esta, en la que la agencia de los caseros y danzantes se demuestra. Es decir, la capacidad que estos actores tienen de actuar independientemente, elegir aquello que convenga y adaptar según sus posibilidades, el proceso danzario, según las necesidades y el contexto en el que se encuentran.

c. Ensayos

Desde el primer ensayo, una vez asignados los personajes, el casero reparte los textos de cada danzante. En ocasiones comparte todo el manuscrito, parlamento u original, pero esta es la excepción a la regla puesto que los caseros son un tanto celosos y no confían en compartir el original pues puede que caigan en manos de quien no quieren o que se inicien otros grupos de esta manera. Así, los danzantes deben aprender su texto para los siguientes ensayos. Comúnmente los ensayos dan inicio un mes antes de la primera presentación. Si se trata de un grupo de adultos, es recurrente que estos ya hayan bailado con este grupo en ocasiones anteriores; sin embargo, si el grupo está compuesto por jóvenes y niños, es altamente probable que no hayan sido parte del grupo anteriormente y que, por ello, se tenga que invertir más tiempo en el aprendizaje. De lo anterior depende la frecuencia y el tiempo de los ensayos.

Si el grupo es nuevo o conformado por jóvenes y niños, se les entrega la parte del texto que tienen que aprender y lo hacen leyendo el texto o escuchándolo del casero. Los ensayos son, en su mayoría, los fines de semana o en un horario por la tarde y duran aproximadamente de dos a tres horas y se hacen en bloques; es decir, se dividen y se ensaya por partes. Si el grupo se conforma por adultos, los ensayos son por las tardes entre semana o los domingos (día en el que no se labora), duran entre una y dos horas y se ensayan con todo el grupo presente.

Los primeros ensayos no llevan música en vivo, o música en general (algunos utilizan grabaciones, para poder marcar el tiempo y momento de la música); es hasta el ensayo general en el que ya se cuenta con la música en vivo.

Anterior a la violencia, los tabúes que existían para los danzantes incluían tabúes alimenticios, según señalan algunos caseros; sin embargo, no lograron describirlos ni explicar qué era aquello que no se podía ingerir. En la actualidad, el único tabú vigente que se le impone a los danza-dramas del Chico mudo, Rabinal Achi, San Jorge, Venado y, en ocasiones, a Los Güegüechos/Patzca', es el sexual que no permite que los danzantes tengan relaciones sexuales con sus parejas ni con ninguna otra persona. Algunos caseros comentan que la regla era no tener sexo 3 meses antes y 3 meses después, aunque algunos difieren y mencionan que eran 40 días antes y 40 días después; sin embargo, ahora, se limita a ser un consejo bajo el argumento de que se trata un procedimiento sagrado. Al respecto comenta un casero:

«Cada bailarador siempre... la recomendación es que no tener relaciones sexuales, cada uno es responsable, los muchachos ya lo saben, pero si hay alguien que no está casado pues, no hay mucho problema, y si son patojos más o menos de 15 años, no hay mucho problema, pero así como gente grande sí. Como ellos saben de que ellos bailan, entonces tienen que respetar, porque ya saben que el baile es sagrado, no es juego» (Casero de danza-drama San Jorge mudo, 50 años, 2019).

Las consecuencias al desafiar estos consejos pueden ser hasta mortales, según mencionan.

«Más anteriormente, a[ll] terminar los 7 días de bailar se mueren, ¿sabe por qué? Porque más anteriormente hay ancianos que manejan más lo que es la brujería, entonces más anteriormente hay ancianos que sí adivinan que si uno no va a guardar la dieta, entonces a eso van. Pero ahora casi ya no hay, ya no existe, ya los ancianos ya murieron, ya es como que se hizo cambio, pues, ya no hay quien lo moleste a uno, solo los que ya murieron ellos sí pueden. Eso hay un tiempo para eso y un tiempo para bailar. [Por ejemplo] ya llegando el mes de abril o mayo, más o menos en abril uno tiene que guardarse la dieta porque uno sabe que tiene que bailar, uno tiene que respetar porque de repente, más de alguno le va a pasar algo cuando uno está bailando, porque como directamente se ponen la ceremonia y las devociones, entonces la máscara tiene un espíritu también, entonces la recomendación más es a ellas. Tal vez no miramos pero en el aire nos cuidan, donde vamos ahí van ellos también. Porque más anteriormente, cuando llega el momento de que ya va a llegar una fiesta, se escuchan los cascabeles del mono, yo porque tengo guardada, tengo los cascabeles ahí como que alguien los va a tocar, suena, suena, pero cuando ya va llegando la fiesta, si uno no ha pensado nada como que lo despierta a uno, hay que formar el grupo porque ya hay fiesta, o sea que ellos están vivos, es cierto, es de madera pero están vivos, siempre hay un espíritu. Si no se hace, los abuelos se enojan y no quiere uno que le hagan nada malo si no les hace caso» (*idem*).

d. Velación de máscaras

También conocido en achi como *kosonik*, se realiza en la casa del casero, un día antes de la primera presentación oficial. Aún continúa siendo mediada por un tiniente o abogado, aunque también registré que dos caseros sin experiencia como *qajawxeeles*, pero que por otras razones conocen “los rezos”, han decidido conducir las ceremonias ellos mismos para poder ahorrar gastos, pues ellos conocen el procedimiento al haberlo observado y aprendido años anteriores.

La ceremonia se realiza siguiendo el mismo formato, se colocan las máscaras debajo de un altar, bajo una imagen o en un área en que se les puedan colocar las velas, rociar aguardiente y esparcir el humo del incienso. En la actualidad, solamente algunos caseros colocan la utilería, los instrumentos y vestuarios junto con las máscaras, pero todos, incluyendo las danza-dramas ladinas/mestizas, realizan la velación de las máscaras. Se sigue haciendo con el ensayo general, un día antes de la primera presentación oficial.

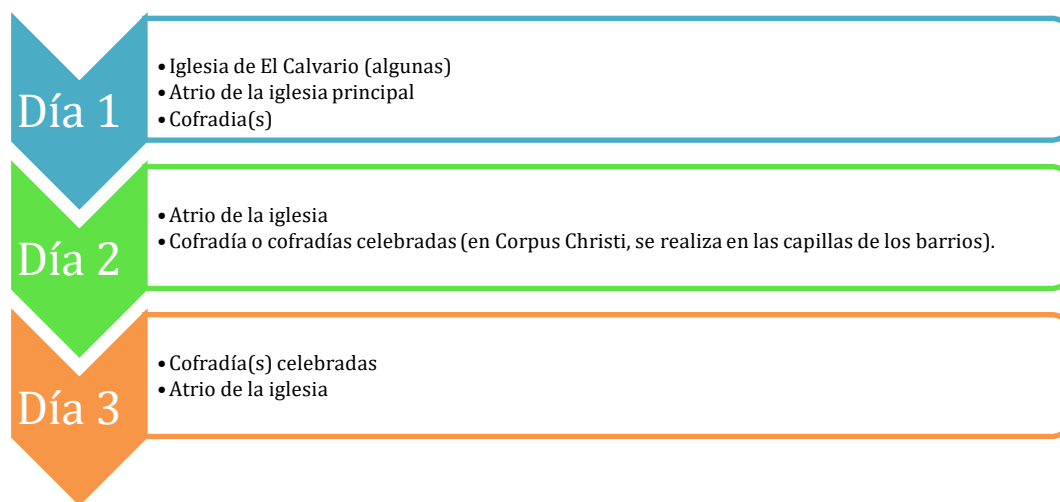
En cuanto a la velación de las máscaras, es imperativo que todos los danzantes y músicos estén presentes, pues se debe abogar para que no haya incidentes negativos y los ancestros les protejan sobre aquellas personas que quieran hacerles daño. Aunque no es un requisito que se establece formalmente, es conocimiento popular que quienes participan en los bailes, sobre todo aquellos como el San Jorge, o Los Güegüechos/Patzca', Chico mudo, Venado y Rabinal Achi son practicantes o siquiera creyentes en la religión sincrética maya achi.

e. Presentaciones de las danza-dramas

Los cambios actuales se ven en la reducción del número de las presentaciones. La primera presentación ya no se realiza en la casa del representante⁷⁰ o casero, la mayoría de los grupos ni siquiera inician en la iglesia de El Calvario, a la par del cementerio sino hasta el atrio de la iglesia principal. Los únicos grupos que indican iniciar en El Calvario son: un grupo del Chico Mudo, dos grupos de San Jorge mudo, Rabinal Achi (aunque hacen la primera en la casa del representante o casero) y una variante del Venado.

En el presente, el esquema de las presentaciones se ve de la siguiente manera:

Figura 16. Orden de presentaciones de danza-dramas por día



Fuente: Elaboración propia, 2019.

f. Ceremonia de agradecimiento

Esta ceremonia se realiza ocho días después de la última presentación en agradecimiento a los antepasados o ancestros por terminar las actividades y el proceso danzario sin accidentes. Si

⁷⁰ Con excepción del Rabinal Achi.

ocurriese alguno, se hace una ceremonia de disculpa, en la que se aboga para que no sigan ocurriendo cosas malas al grupo. De nuevo, esta ceremonia de agradecimiento se realiza únicamente por las siguientes danzas: Rabinal Achi, Negritos, Venado, San Jorge mudo, Chico mudo o Los Güegüechos/Patzca' y un grupo de La Conquista.

Resulta interesante notar que las danzas del Rabinal Achi, San Jorge, Venado, Negritos, Chico mudo y Los Güegüechos/Patzca' son las danza-dramas más apegadas al proceso danzario anterior a la violencia en Rabinal. Estas son consideradas las danza-dramas indígenas y se les atribuye mayor valor ritual y sagrado que al resto. El parlamento de todos ellos, excepto San Jorge⁷¹, está en idioma achi y contienen elementos de la cosmovisión maya-achi. Algunos académicos los han reconocido como prehispánicos, por lo menos a la danza-drama de Los Güegüechos/Patzca', Venado, Rabinal Achi y Negritos (Mace, 1981: 2 ;van Akkeren, 2000).

Algunos de los elementos prehispánicos que se pueden observar, en el caso del danza-drama de Los Negritos, es el uso de estatuillas de color negro que acompañan a los danzantes a recorrer el pueblo, que son llamados Santo Tomás y San Benito, y que es probable que tengan su origen en las deidades náhuatl y mayas *Ixtilton* o "el negrillo" y *Ek Chuah* (Mace, 2008: 45). También se puede observar en la danza-drama de San Jorge, igualmente conocida como La sierpe, que se vincula a Gucumatz o la serpiente emplumada. Es una de las danzas percibidas como «más delicadas» o «más sagradas», según indican los caseros.

Existe una historia popular que cuenta:

«Ja, si ese baile es cosa seria, seño. Un grupo de San Miguel que la sacó vino a pedirle aquí la máscara a una señora y ella se las alquiló. Les pidió a ellos que fueran cuidadosos de guardar la dieta y de respetar porque ese baile es sagrado. Pero ellos no hicieron caso. Ese patojo que tenía al alguacil, el verde con cachos. Ese no hizo caso y já, no se muere pues. Cuando iban a traer a devolver las máscaras no hallaban la del alguacil y no la hallaban. Con pena se lo vinieron a dejar [decir] a la señora y ella les dice "¿venían a dejar las otras máscaras?, porque la otra ya regresó, allá la tengo en ese cuarto". Qué si la máscara después de matar al muchacho se regresó. Solita.» (Danzante de La Conquista, 74 años, 2019).

Es interesante notar, a través de las descripciones del proceso danzario, que existen elementos fundamentales en este proceso para los achi y población rabinalera, que profesa la religión sincrética maya-achi en la actualidad. Un ejemplo claro de esto es la velación de máscaras que, contrario a la pedida de los caseros y permiso a los cerros, todos los grupos continúan realizando. Es decir, ante la idea de la pedida de los danzantes, dada las amenazas y adaptaciones modernas, esta fase ha

⁷¹ Una versión de San Jorge, conocido como San Jorge mudo o La sierpe muda, no tiene parlamento. La otra versión, posee parlamento pero está en español.

dejado de ser esencial para convertirse en una práctica por elección. Así como ocurre con el grupo del danza-drama San Jorge mudo, en donde el casero realiza la pedida únicamente a sus danzantes antiguos⁷².

Otro aspecto fundamental, es el ensayo general que se hace en la casa del casero previo a la ceremonia de velación de máscaras. Este ensayo, aunque se realiza sin utilizar las máscaras aún, algunos caseros lo describen como un evento importante ya que es en este momento en el que «la magia comienza» (casero de danza-drama San Jorge, 50 años, 2018) y «se empiezan a sentir a los abuelos» (casero de danza-drama Los Güegüechos/Patzca', 58 años, 2018). Otro casero menciona que es cuando:

«...se sienten que los espíritus bajan, los espíritus de las máscaras. Cuando escuchan la música, como que les avisara que ya viene la fiesta, que ya van a poder ir a bailar...» (Casero de danza-drama San Jorge Princesa, años, 2018).

El orden en el que se hacen las presentaciones, aunque se ha visto modificado, la presentación frente al atrio de la iglesia parece esencial. Muchos caseros continúan identificando la presentación frente al Calvario como una importante para mostrar respeto a los ancestros. Generalmente, son los caseros más antiguos o aquellos que han participado en cofradías quienes identifican la importancia de continuar con el orden establecido. El proceso danzario actual, se explica en relación al pasado; es decir, tomando como referencia el esquema establecido por los ancestros. De esta forma se reconocen las adaptaciones que se han realizado a lo largo de la historia.

Esto, además, nos permite comprender que el proceso danzario es flexible y que se puede adaptar al contexto general en el que se encuentran inmersos los actores, pero también que estas adaptaciones pueden ser producto de la agencia de los mismos según el valor que el contexto lo asigne al proceso.

3. Actores

g. Caseros

En la actualidad los caseros han perdido progresivamente la autoridad que antes tenían, no solo a nivel comunitario sino también dentro del grupo que dirigen. Aunque sus funciones han aumentado, la remuneración social ha disminuido. Por ejemplo, algunos caseros comentaron que antes de la violencia, cuando se giraban órdenes como el seguimiento y respeto de los tabúes, se cumplían sin cuestionamientos. Tanto que el casero junto el grupo de danzantes dormían en otros espacios fuera

⁷² En señal de respeto hacia estos.

de sus hogares para asegurarse de no «caer en tentación» o «tentarse que la esposa está a la par» (Casero danza-drama de El costeño, 62 años, 2018)⁷³.

«Antes los abuelos hasta se iban a dormir a los cerros, al monte, se quedaban debajo de un árbol para que no tuvieran la tentación, dicen vaa, de hacer el amor con sus esposas porque eso era pecado. Da miedo, porque la dieta ellos sí la guardaban y ahora, ahora casi nadie. Saber ni qué dirán los abuelos, qué vergüenza ahora ya nadie es serio. Uno intenta, pero no hacen caso, la mera verdad. Esa es la realidad de nuestro pueblo, ahora, verdad.» (Casero danza-drama de Los costeños, 62 años, 2018).

b. Danzantes

El cambio más grande que ha ocurrido en cuanto a estos actores reside en el inicio de la participación de los mismos. Aunque es innegable que existen muchas personas que aún se acercan para participar, también es importante identificar el cambio en el poder de decisión que los caseros tenían sobre este tema. De esta forma, son los probables danzantes quienes tienen la balanza de poder inclinada a su favor, dado que con el afán de «juntar al grupo completo» el casero accede a ciertas cuestiones. Por ejemplo, el casero puede llegar a asumir los gastos sin recibir apoyo de los danzantes o permitir la entrega de una copia del original a cada danzante⁷⁴. Este último punto rescata una cuestión interesante, pues cualquier persona que tenga en su poder el parlamento o manuscrito puede presentar una danza, una vez logre armar un grupo, conseguir las máscaras y vestuarios, contratar músicos y llevar a cabo el proceso danzario. Esto se puede hacer con todas las danzas, excepto el Rabinal Achi y La Conquista cuyos dueños son claros. La emergencia de nuevos grupos surge justamente de esta forma, cuando un exdanzante decide ser casero, formar un grupo, gestionarlo y presentarse con el mismo, ya sea como danzante o únicamente casero. Esto sucede, sobre todo, con la danza-drama de Los animalitos y Los costeños⁷⁵, pues según indican los caseros son las danzas más populares entre los jóvenes.

«El baile que más les gusta a los patojos es El costeño, como ahí sí puro juego y les gusta el chicote. Como es un baile alegre, chistoso, no es tan duro como otros» (Casero danza-drama El Costeño, 61 años, 2018).

Por otro lado, el casero de la danza-drama Los animalitos comenta:

«Yo quería sacar La Sierpe, pero muy delicado y los jóvenes de ahora ya no se comprometen. Tuve que sacar Los animalitos, porque ese sí les gusta. Como está en castilla y es bonita la ropa, la máscara y la relación [...] Pregunte a otros va a ver, por eso hay tanto animalito, porque todos sacan porque es el que les gusta.» (Casero danza-drama Los animalitos, 2018).

⁷³ Esto podría también referirse al cambio de espacio territorial, pero también simbólico que Van Gennepe señala.

⁷⁴ Esto es importante porque tradicionalmente es el casero el único que tiene acceso al original o texto completo.

⁷⁵ Para ambos se identificó un aproximado de 5 a 7 grupos activos.

Por otro lado, una de las adaptaciones más interesantes que se han hecho en la actualidad, es la inclusión de mujeres dentro de las danzas. Únicamente era permitido que las mujeres participaran en las danza-dramas del Rabinal Achi y La Conquista, pues en ambas los personajes femeninos no utilizan máscara. Para el Rabinal Achi, el personaje de Ixoq Muy, se interpreta por una niña menor a 15 años; en La Conquista, participan dos Malinches, ambas menores de edad. En el resto de danza-dramas aunque sí aparecen personajes femeninos eran hombres quienes, se vestían de mujeres⁷⁶. Esto ocurría únicamente en donde los personajes femeninos utilizaban máscara⁷⁷. Ejemplos de lo anterior son las danza-dramas de: Sotamayor, Los Güegüechos/Patzca', El venado, Chico mudo, entre otros. Empero, en la actualidad se puede observar la inclusión y consentimiento sobre la participación de las mujeres en las danza-dramas, no solo en los personajes femeninos sino también en aquellos neutrales, como en Los animalitos en donde los animales no tienen un género definido. En raras ocasiones, se pueden encontrar a mujeres interpretar a personajes masculinos, pero en roles secundarios o no jerárquicos, como es el caso de Los Güegüechos, en donde el conjunto de bailarines no tiene un rol jerárquico sobre el resto. Algunos caseros mencionan que las restricciones sobre la participación de las mujeres en el pasado se debía a cuestiones de fuerza, pero también es altamente probable que se haya tratado sobre el privilegio de acceso a espacios sociales de importancia.

«No es que uno no quiera que bailaran mujeres, es que es fuerte el trabajo de ser bailarín. Y es cansado, entonces, a las mujeres se respetan y ya ve que en El Costeño se da chicote. Ni modo que uno dándole chicote a las mujeres, entonces por eso» (Casero danza-drama Los animalitos, 2018).

c. Tinientes

La dinámica por parte de estos actores también ha cambiado. Ya no se les encuentra todo el tiempo con a los dazantes, debido a que este acompañamiento debe ser remunerado. Como parte de las estrategias de ahorro, muchos caseros deciden asumir este cuidado y contratar a sus tinientes para actividades puntuales, como la velación de máscaras y las ceremonias de petición. De esta forma, cuando se empiezan a cansar los dazantes, son los caseros quienes alimentan con aguardiente a las máscaras para que puedan seguir con las presentaciones o «bailadas» que aún faltan.

Algunos caseros que han ostentado el cargo por varios años, y a través de sus experiencias, han aprendido la manera en la que los tinientes accionan. De esta forma, aunque no hayan pasado por el proceso de pertenecer a una cofradía, asumen también el rol de los tinientes o abogados en

⁷⁶ Con huipil y corte la mayoría de veces.

⁷⁷ En el baile de Las flores y Los pueblos, no se utiliza máscara.

la actualidad. Como ya se mencionó, esto ocurre con la danza-drama de Los Güegüechos. Por otro lado, es importante reconocer que la comunidad practicante de la religión maya-achi en Rabinal es cada vez más pequeña y la participación de la juventud en las actividades religiosas es escasa. Por ello, es común encontrar que los caseros y danzantes fueron o continúan siendo parte de la cofradía y/o miembros activos dentro de la comunidad religiosa. De esta forma, algunos caseros y danzantes, también son guías espirituales, sobadores, curanderos, entre otros cargos importantes para la comunidad maya achi.

d. Músicos

El tipo de participación de estos actores depende de la danza-drama del que se sea parte. Por ejemplo, si el danza-drama requiere de marimba o de una banda marcial, la participación de los músicos tiende a limitarse al ensayo general y a las presentaciones. Sin embargo, si los músicos son parte de danza-dramas que utilizan instrumentos como el tambor, tun, chirimía o trompeta y que, consecuentemente, son más apegados al proceso ritual tienen una participación más activa. Es decir, es común que participen en ensayos de formación y montaje, ceremonias de permiso y hasta en la ceremonia de agradecimiento. El cambio de participación de los músicos en la actualidad consiste en el grado de involucración que tienen con las danzas, pues antes de la violencia los músicos también formaban parte de todo el proceso ritual. En la actualidad, los músicos participan a pago por día. En el caso de la marimba, al requerir varios músicos es un instrumento costoso; en cambio, si es únicamente el pito o tambor, la posibilidad de pagar varios días o por ciclo es más factible.

e. Mujeres

Este es uno de los roles que menos ha cambiado a lo largo de la historia, pues las esposas e hijas de los participantes continúan siendo fundamentales para el proceso. Lo que sí ha cambiado, es la cantidad de mujeres involucradas, en la actualidad la esposa del casero, o bien, sus hijas son quienes más participan. En algunos grupos, son las únicas que apoyan pues las parejas de los danzantes, en ocasiones, ni siquiera participan como espectadores en las presentaciones. Por otro lado, como se mencionó, las mujeres han asumido roles como danzantes y aunque este es un cambio muy importante no se circunscribe a las mujeres emparentadas con los danzantes y caseros.

f. Cofrades

La participación de estos no ha cambiado de significativamente y continúan teniendo las mismas responsabilidades descritas en la sección anterior. Los cofrades pueden invitar a las danza-dramas a participar en la celebración del santo y esa invitación en ocasiones conlleva desde brindarles un tiempo de comida hasta el pago de la marimba, transporte y otros gastos.

Cuadro 21. Actores involucrados en el proceso danzario

Actor	Responsabilidades	Adaptaciones/cambios
Caseros	Coordina y gestiona todo el proceso danzario. Resguarda las máscaras, vestuario, utilería y manuscrito/ parlamento/ original. Es quien toma la decisión de participar o no en las actividades de la cofradía. Vela por los actores involucrados dentro del proceso y, sobre todo, vela por la continuación del proceso danzario.	<ul style="list-style-type: none"> - Pérdida de autoridad - Aumento de funciones - Disminución de remuneración social
Danzantes	Respetar los tabúes impuestos durante el proceso danzario. Aportar económicamente a cubrir los gastos del proceso. Aprender su texto, ensayar y participar activamente en las distintas fases del proceso.	<ul style="list-style-type: none"> - Poder de decisión sobre la participación dentro del proceso danzario. - Probable casero, una vez tenga una copia completa del manuscrito. - Participación actual de mujeres, jóvenes y niños. - Cese del aporte económico.
Tinientes	Encargados de la mediación, negociación y realización de las ceremonias dentro del proceso danzario. Acompañan a los danzantes durante las presentaciones y cuidan de ellos.	<ul style="list-style-type: none"> - Rol asumido, en ocasiones, por los mismos caseros. - Acompañamiento limitado a algunas actividades del proceso danzario.
Músicos	Ejecución de la música y acompañamiento en algunas de las distintas fases del proceso danzario.	<ul style="list-style-type: none"> - Participación limitada al ensayo general y presentación de la danza-drama
Esposas de danzantes y casero	Preparación de alimentos para las distintas fases del proceso danzario.	<ul style="list-style-type: none"> - Esposas de danzantes dejan de participar. Hijas, familiares mujeres y esposa del casero asumen la responsabilidad de la alimentación.

Actor	Responsabilidades	- Adaptaciones/cambios
Cofrades	Invitación a participar en actividades de cofradías, además de costear rubros tales como alimentación durante período de presentaciones, pago de músicos y transporte.	- No ha cambiado de forma radical. Las responsabilidades del cofrade continúan dependiendo del nivel de involucramiento que se decida en cuanto al baile. Es decir, puede ser desde brindar un tiempo de comida, hasta pagar el transporte y músicos.

Fuente: Elaboración propia, 2019.

4. Aspectos fundamentales del proceso danzario actual

A partir del proceso danzario ideal y compararlo con la manera en la que este proceso se realiza en la actualidad, se pueden identificar varias modificaciones. La mayoría de estas modificaciones surgen en años anteriores al Conflicto Armado Interno, pero se cimentan posterior a los años más hostiles de la guerra en Rabinal. De esta manera, estas modificaciones que la autora entiende como adaptaciones, se expresan y comprenden por los caseros y participantes de las danza-dramas como nuevas dinámicas postconflicto/posviolencia. Estas adaptaciones, además, responden al contexto no solo del municipio sino de los actores implicados en el proceso danzario.

El costo del proceso danzario, el limitado poder adquisitivo de la población rabinalera y la poca ayuda comunitaria e institucional, son características que han impulsado la mayoría de las adaptaciones. Ejemplos de estas son: la reducción de días de participación, la reducción de visitas a cerros, la adjudicación de más responsabilidades por parte de los caseros, la dificultad para los hombres adultos de participar. A esta última consecuencia, se le puede agregar el crecimiento de las iglesias protestantes que satanizan el proceso ritual.

La vida moderna y globalizada, por otro lado, ha provocado una disminución en la participación de la juventud en las danza-dramas, pues ven estas prácticas rituales como “antiguas” y “arcaicas”, propias de sus ancestros. En consecuencia, la inclusión de mujeres dentro de las filas de los danzantes es un ejemplo de adaptación. Aunque existen grupos de danza-dramas que intentan apegarse al proceso danzario ideal, en la actualidad resultan ser excepciones a la regla. De esta forma, el proceso en el presente se compone de la siguiente manera:

Figura 17. Fases del proceso danzario en el presente



Fuente: Elaboración propia, 2019.

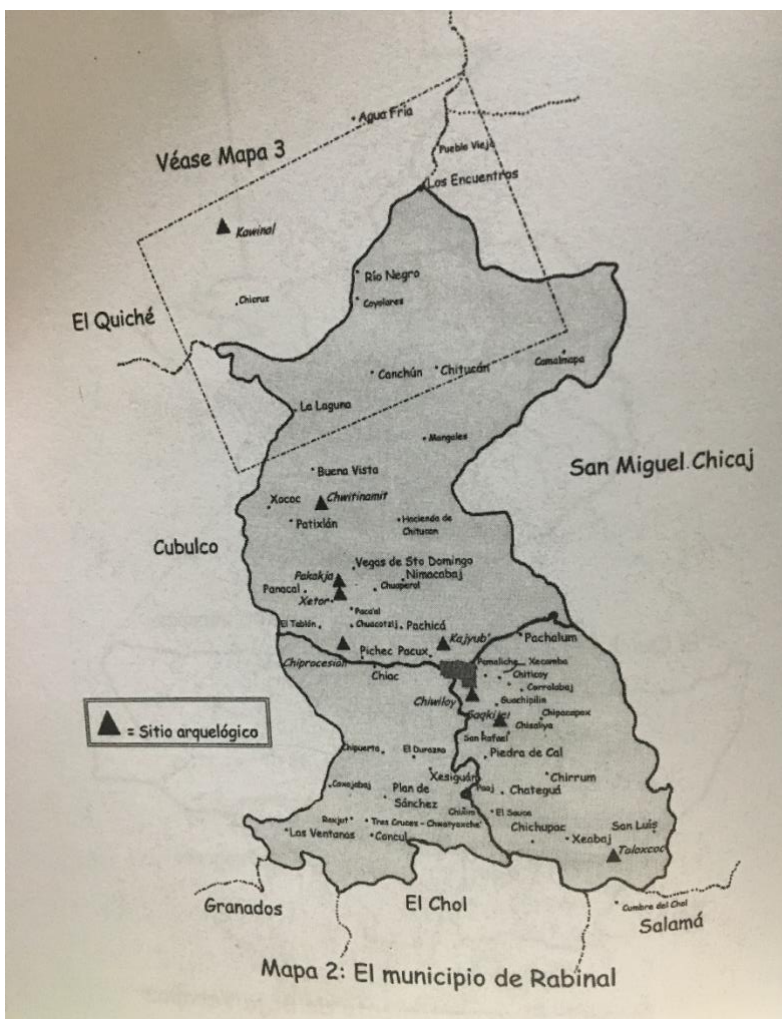
a. Nuevas prácticas: secularización del proceso danzario en Rabinal

Existe otra amenaza que los caseros identifican y conciben como tal. Se trata de las danzas semilleras. Estas son danza-dramas presentadas por estudiantes de los colegios, institutos y escuelas de Rabinal. Los caseros les ven como una amenaza porque estos grupos reciben financiamiento de la municipalidad para las fiestas de San Pablo (enero) y Corpus Christi (60 días después de Viernes Santo); por ello, en estos eventos hay una gran presencia por parte de estos establecimientos educativos y muy poca presencia de los grupos de danzantes mayores. De esta manera, se prioriza a las escuelas sobre las danza-dramas interpretadas por los adultos, por lo que se relega su participación. En ocasiones, y como sucedió con la danza-drama mayor del Chico mudo en 2018, la ayuda fue negada por parte de la municipalidad porque los fondos destinados a la celebración de Corpus Christi se invirtieron en las instituciones educativas y no fueron suficientes para apoyar a los grupos tradicionales. Dado que las danzas semilleras están ocupando un espacio dentro del territorio social de Rabinal e incluso relegando a las mayores, se considera importante tomarlas en cuenta para este texto, así como para conocer qué papel están jugando dentro del proceso danzario de Rabinal. Pero, ¿de dónde surgen estas danzas semilleras?

D. Danzas semilleras

Según se mencionó anteriormente, el Conflicto Armado Interno marcó de forma profunda a este municipio. Durante los años más hostiles de la guerra⁷⁸, muchas prácticas culturales se dejaron de realizar por el miedo infundido por parte del ejército. Las personas, y en especial los miembros de cofradías, cooperativas, danza-dramas y grupos de guías espirituales, tenían miedo de congregarse pues eso levantaba sospechas sobre una posible subversión. Aunque no hay una fecha específica

Figura 18. Mapa de Rabinal señalando el área de Xococ



Fuente: tomado de Oj K'aslik, 2012.

de cuando vuelven a organizarse las cofradías y los grupos de danza-dramas, sí se sabe que alrededor de 1993, las comunidades de Xococ, Patixilán, Buena Vista, Vegas de Chuaperol y Vegas del Volcán iniciaron con lo que ahora se conoce como el "Festival de danzas escolares".

Un grupo de docentes del área mencionada, como una forma de fortalecer la cultura achi y los lazos comunitarios que se habían debilitado durante la época de violencia, buscaron impulsar diferentes actividades sociales, deportivas y culturales. Entre las actividades que planificaron en conjunto, se encontraban las "estampas folklóricas", un tipo de espectáculo en el que se representaba y/o demostraba alguna actividad, celebración o acontecimiento

cultural (danzas, ceremonias, rituales, entre otros). Estas actividades tuvieron como primera sede⁷⁹

⁷⁸ De 1980 a 1983.

⁷⁹ Este dato que se encontró a través de actas de la escuela de Buena Vista y que se confirmó con el expresidente de la junta coordinadora del Festival de danzas escolares.

la Escuela Oficial Rural Mixta de Buena Vista. En estas, un jurado calificador elegía a los mejores grupos, aquellos que danzaran mejor y más apegado a los bailes originales y les premiaban. A través de estas acciones, los profesores y profesoras identificaron la necesidad de las instituciones de adquirir sus propias máscaras, vestuario y utilería. En su momento alquilaban o prestaban a los dueños de bailes, lo que conllevaba un gasto grande para los centros educativos públicos que dependían del presupuesto asignado por el Estado.

Figura 19. Celebración de 25 años del Festival de danzas escolares en 2018



Fuente: Sophía Dávila, mayo 2018.

Entre los años 1995 y 1997, se obtuvo financiamiento proveniente de Francia⁸⁰ y algunos centros lograron adquirir los diferentes elementos necesarios para las presentaciones. Debido a que varios de los maestros y maestras que ejercían en las comunidades del área de Xococ residían en el centro de Rabinal, se propuso que las danza sembreras se presentaran en el pueblo. Esta resultó ser una idea interesante para la comunidad educativa, puesto que muchos grupos de danza-dramas habían dejado de participar ya que sus miembros, dirigentes y guías habían sido asesinados durante el CAI.

⁸⁰ Se desconoce de dónde específicamente, si de una persona particular o alguna entidad.

La participación era tan escasa que según comentaron algunos caseros, el alcalde de turno, Salvador Sánchez⁸¹, ofreció pagar Q50⁸² a cada danzante como incentivo para no perder estas tradiciones. Esta acción, aunque fundamentada en buenas intenciones, tiene repercusiones negativas en el presente. Por ejemplo, muchos caseros señalan ese momento como peligroso, puesto que en la actualidad los posibles danzantes exigen que se les pague para participar dentro de estas danza-dramas. Esto resulta imposible por parte de los caseros, que deben cubrir otros gastos, sin recibir ayuda. Al respecto, algunos sentires desde estos actores:

«Ese es el problema de casi todos los bailes, que el alcalde que empezó a pagar Q50 al día, pagaba. Y ahora todas las danzas se van a echar a perder, porque quieren que uno como representante les pague y como no recibimos ayuda, solo las escuelas [...] “Voy a sacar baile, vos. ¿Vas a bailar conmigo?”, “Si pagan sí”, así es la cosa, así le dicen a uno. Entonces ya la gente ni nos ayuda, porque dicen “si el alcalde les paga y les da de comer, no necesitan ayuda”» (Casero de la danza-drama Los animalitos, 72 años, 2018).

Otro casero también comenta:

«Lo que pasó, viera señó, es que el alcalde, el [alcalde]⁸³, fue el que les empezó a pagar Q50 el día, lo que uno ganaba en la siembra. Así se les malacostumbró y ahora todo lo quieren hacer por negocio y no por devoción» (Casero de la danza-drama Chico Mudo, 52 años, 2018).

La participación de las instituciones educativas en el centro del municipio, retomando el punto anterior, inició en las actividades de Corpus Christi; en la actualidad continúan participando en esta celebración, así como en la feria patronal de San Pablo. Al inicio, entre distintos miembros y miembros de la comunidad juntaban víveres para cubrir la alimentación de las y los niños; esta comida era cocinada por docentes y familiares. Durante buena parte de estos 26 años de trayectoria, participaban únicamente Xococ, Patixlán, Buena Vista, Vegas de Chuaperol, Vegas del Volcán y

Figura 20. Estudiante danzando como el Torito del danza-drama Los animalitos en Corpus Christi.



Fuente: Sophía Dávila, mayo 2018.

⁸¹ Período 2000-2004.

⁸² Más o menos lo que ganaba, entonces, un agricultor al día. Este incentivo, se basó en la premisa del coste de oportunidad que representa participar en un danza-drama. Era ofrecido para las danzas mayores únicamente, no para las escolares.

⁸³ Se omite el sobrenombre del exalcalde.

Panacal. Por una parte, porque estos grupos lideraban la participación; por otra, porque los otros centros educativos no poseían ni las máscaras ni utilería ni vestuario.

Fue hasta la gestión del alcalde Luis Morales (2004-2007/2012-2016) que se inició un apoyo más grande desde la municipalidad hacia las danzas semilleras. De esta manera se invitó a los diferentes centros educativos a participar a través de la Supervisión Educativa, en donde se convocó a directores y directoras bajo el liderazgo del profesor Eduardo Hércules. Para el año 2007, aproximadamente, eran ya entre 11 y 14 establecimientos educativos participantes. La municipalidad les apoyó con la compra de trajes y máscaras, además del transporte y alimentación.

Durante la gestión del alcalde Julio Solano (2008-2011) también se continuó el apoyo a las danzas semilleras y las danzas originales, a las que se les apoyó con alimentación. Se intentó, además gestionar un proyecto para que los grupos de danzas de adultos recibieran el apoyo que recibieron las escolares y así adquirir máscaras, vestuarios y utilería. Se conformó la Asociación de Danzas⁸⁴ de Rabinal que inició su labor en 2002 con aproximadamente 48 grupos identificados.

«Como había que organizarse para pedir ayuda, verdad, usted sabe esos requisitos. Entonces, desde 2002 empezamos a jalar gente, fui a batallar para cotizar marimbas, buscando apoyo por otros lados porque Luis Morales le dio prioridad, pero solo a los niños. Entonces ya con Julio Solano había que aprovechar para poder insistir en que se ayudara a los grandes, como ya los colegios tenían sus cosas. Pero no se logró el apoyo, fuimos a ADESCA, fuimos a INTECAP, fuimos a Ministerio de Cultura y Deportes, pero no logramos más que con FODIGUA el edificio de Nimajaa» (Casero del danza-drama Los animalitos, edad desconocida, 2018).

En el período entre 2012 y 2015, el exalcalde Luis Morales volvió a tomar posesión; sin embargo, la ayuda continuó de forma similar a los años anteriores. En la actualidad, y desde la gestión del exalcalde Ángel Amado Pérez (2016-2017⁸⁵), se cambió la dinámica en la que la municipalidad apoya a las danzas semilleras.

⁸⁴ En la actualidad, varias personas reconocen a la Asociación de Danzas; sin embargo, no tiene actividad desde aproximadamente 5 años, según señalan exmiembros. Esta información no se pudo corroborar, empero, el presidente de la asociación comentó que: «tenemos finiquito, tenemos secretario, vocales, todo, es un grupo de una asociación. El único problema que tenemos es que no hemos actualizado porque se necesitan fondos para cambiar otra vez. Para esta fecha ya cada quien por su lado» (Presidente de Asociación de Danzas de Rabinal, 2018).

⁸⁵ No logró terminar su período dado que le asesinaron en febrero de 2017.

Figura 21. Grupo de estudiantes de Xococ con el vestuario y máscaras de la danza Ixim Keej, una variante del Venado durante Corpus Christi 2018.



Fuente: Sophía Dávila, mayo 2018.

En el pasado, se les brindaban los alimentos para que entre los maestros y maestras cocinaran la comida; sin embargo, ahora la comida se sirve en los comedores alrededor de la cabecera municipal, con el fin de apoyar a los comercios locales.

«En ese año, nosotros todavía compartíamos con los niños, la cofradía, para que ellos se sintieran en cofradía porque buscamos una casa y en esa casa se cocía el frijol, se molía, allí comían. Ya yo hacía los cálculos e incluía al personal docente, los tocadores, niños, calculaba los tiempos de comida y hasta alcanzaba para quienes estuvieran acompañando. Así se hace en las cofradías, no se deja a nadie sin comer y todos se llenan. Ya ahora, solo en los comedores y los niños no se llenan y los platos están contados, ya no se va a una casa y se tiene la sensación de comunidad, de así bonito de compartir.» (Expresidente de la Asociación de Danzas Escolares, edad desconocida, 2018).

En el año 2018, durante las celebraciones de Corpus Christi, participaron alrededor de 24 grupos⁸⁶ de danzantes; entre ellos, 21 eran danzas escolares. Se observaron las siguientes:

⁸⁶ Las que se registraron según el desfile.

Cuadro 22. Grupos de danza-dramas registrados según el desfile en Corpus Christi del año 2018

Danza-drama	Centro educativo (nombre o área)	Grupo mayor (adultos)
San Jorge mudo/ La sierpe	Xococ	N/A
San Jorge mudo/ La sierpe	No registrado	N/A
Ixim Keej	Xococ	N/A
Los animalitos	Escuela Oficial Urbana Mixta Pem. Ricardo Juarez Arellano Centro	N/A
Los animalitos	Educación Básica Experimental -INEBE- Centro	N/A
Los animalitos	Guachipilín	N/A
Los animalitos	Vegas Santo Domingo	N/A
Los animalitos	Escuela Oficial Urbana de Niñas Centro	N/A
El costeño	Escuela Oficial Urbana Mixta Pem. Ricardo Juarez Arellano Centro	N/A
El costeño	Vegas Santo Domingo	N/A
El costeño	Nimacabaj	N/A
El costeño	Vegas del Volcán	N/A
El costeño	Centro Educativo Comunitario Bilingüe Intercultural Nueva Esperanza, Río Negro	N/A
El costeño	Escuela Normal Bilingüe Intercultural "Oxlajuj No'oj"	N/A
El costeño	Sacachó, Pichec	N/A
El costeño	Santo Domingo Chuaperol	N/A
El costeño	N/A	Centro de Rabinal, zona 3
Rabinal Achi	No registrado	N/A
Chico mudo	La Ceiba	N/A
Güegüechos	Escuela Normal Bilingüe Intercultural "Oxlajuj No'oj"	N/A

Danza-drama	Centro educativo (nombre o área)	Grupo mayor (adultos)
Güegüechos	Centro Educativo Comunitario Bilingüe Intercultural Nueva Esperanza, Río Negro	N/A
Güegüechos	Vegas del Volcán	N/A
La conquista	N/A	Centro de Rabinal
Los negritos	N/A	Centro de Rabinal

Fuente: Elaboración propia, 2019.

5. Festival de danzas escolares

Figura 22. Afiche de invitación, por parte de la municipalidad, al XIII Festival de danzas



Fuente: Tomado del facebook de la Municipalidad de Rabinal, 2016.

Durante la fiesta patronal, la mayoría de grupos son solamente parte del desfile que inicia en la iglesia del Calvario y finaliza, tras recorrer las cuatro capillas, en el atrio de la iglesia. No todas las danzas bailan para esta festividad, aunque sí se presentan en el desfile. El Festival de Danzas Escolares tiene lugar dentro de la celebración de Corpus Christi, donde nació la participación de las danzas semilleras. Es en este evento donde todos los grupos escolares bailan.

El objetivo del festival de las danzas escolares se centró en sus inicios para fomentar estas prácticas culturales en la niñez. Es por ello que se les llama “danzas semilleras” o “semilleros”, pues el fin era plantar una semilla dentro de los y las estudiantes para que continuaran con esta participación hasta ser parte de los grupos mayores. Un padre de familia, antes estudiante y ahora maestro recuerda:

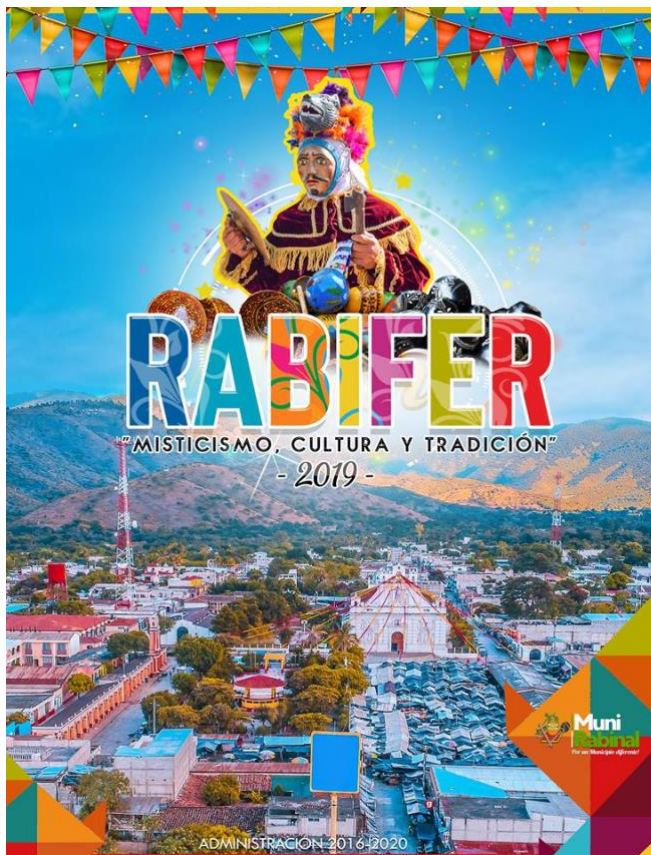
«Yo fui de los primeros, pero me recuerdo que nos exigían que bailáramos duro, que bailáramos bien, como los abuelos. Era

danza de la escuela, pero se hacía bien. Ahora como los papás se enojan que les digan a sus hijos de bailar duro, ya hay unos que ni ceremonia ponen.» (Maestro, 34 años, 2018).

6. El proceso danzario de las danzas semilleras

El proceso danzario no se lleva a cabo de la misma forma en las danzas escolares que en las danzas mayores. Como se mencionó, contrario a las danzas-dramas mayores que pueden participar en cualquier celebración del santo de una cofradía, las danzas semilleras únicamente participan en dos momentos específicos: Corpus Christi y la feria patronal. Resulta interesante observar que, aunque sí participan en el marco de celebraciones de santos, estas celebraciones se han vuelto un símbolo cultural de Rabinal. Es decir, las celebraciones de los santos según las cofradías responden a una cosmovisión sincrética maya-achi⁸⁷ y se puede comprender esto al observar la forma en la que se constituyen y la secuencia en la que se celebran. Sin embargo, la feria patronal y Corpus Christi atraen a turistas locales, nacionales e internacionales y ambas celebraciones son utilizadas por la municipalidad como estrategia para promover el turismo hacia Rabinal. Este proceso, se considera desde esta investigación, como un elemento que ha permitido la capitalización y secularización de estas celebraciones. Estas celebraciones tienen una versión religiosa y secular, simultáneamente. Por un lado, se trata de una festividad puramente

Figura 23. Afiche de invitación a Rabifer 2019



Fuente: Tomado del Facebook de la Municipalidad de Rabinal 2019

religiosa en la que se celebra al santo patrono: San Pablo, a través de una cofradía y se acompaña de danza-dramas. Por otro lado, es un medio para la atracción turística y grupos de diversas creencias, religiones y credos que forman parte activa de las celebraciones.

En ambas fiestas, las actividades se impulsan y subsidian, con apoyo parcial de la municipalidad de Rabinal. Para la feria patronal, se crea una revista que incluye: el itinerario de las celebraciones religiosas, culturales y deportivas; anuncios publicitarios de comercios locales; datos curiosos sobre el municipio; las representantes y ganadoras de los concursos de belleza "Alii Ajaw" y "Reina de

⁸⁷ Aunque católicos ladinos también celebran y son parte del ciclo de las cofradías, no participan en ceremonias y/o celebraciones que se apartan de las prácticas del catolicismo general y/o a lo que llaman "puro".

feria”, entre otros. El nombre de la revista es “Rabifer” y se imprime desde la municipalidad de Rabinal. La participación de las danzas semilleras también se encuentra en el itinerario y su intervención se encuentra dentro del “Desfile de la Cultura Viva”⁸⁸ para esta fiesta patronal.

La popularidad y, cada vez más creciente, participación de las danzas semilleras señala un cambio muy peculiar. No sólo para el actor central, es decir el casero, sino para toda la estructura que las danzas representan. Por un lado, el traslado del espacio simbólico desde donde se realizan, al moverlas del espacio religioso y llevarlas al educacional, también señala un cambio en la intención inicial.

En otras palabras, las danza-dramas transicionan desde un espacio simbólico religioso, bajo la intención de continuar las prácticas culturales que los abuelos, ancestros o antepasados hacían y rendirles tributo, hacia un espacio simbólico secular. Dentro de este nuevo espacio, su intención cambia ya que su objetivo final es conservar las danza-dramas como un símbolo cultural sin el aspecto ritual. En otros términos, busca continuar con las danza-dramas, pero no con el proceso danzario en el que se enmarcan desde el ámbito religioso maya-achi sincrético.

El desplazamiento simbólico se entiende no sólo desde el cambio de institución que promueve la danza sino también desde la forma en la que se muestra. Los desfiles que se realizan en Corpus Christi y la fiesta patronal se muestran ante el pueblo en general. Por lo que realizan un recorrido desde el calvario, visitan las cuatro capillas y finalizan en el atrio de la iglesia. Sin embargo, no todas las danzas visitan la cofradía del santo que se celebra. Esta desvinculación con las cofradías suprime la intención o intenciones, latentes y manifiestas, que tienen las danza-dramas mayores y que todos los caseros mencionaron. A continuación algunos ejemplos:

«[Las danzas] las saca uno para que la cofradía esté alegre, para que se sienta bonito y no esté triste el santo» (Casero/representante de la danza-drama Los animalitos, 76 años, 2018).

«...ah, para que los abuelos se sientan contentos que la cofradía esté alegre y que bailen, que bailen ahí los abuelitos. Las máscaras, la ropa, los abuelitos tienen que bailar...» (Danzante y casero/representante de Los negritos, 59 años, 2018).

«...mire pues, es que uno lo saca para que la cofradía no esté triste [sino] contenta. Pero también yo la sigo sacando, no vaya a ser que los abuelos se nos enojen que no seguimos con lo que nos enseñaron.» (Casero/representante de la danza-drama Ixim Keej, edad desconocida, 2018).

«Es una costumbre y alegría del pueblo, para que lo miren ahí en la cofradía. Si se acaban los bailes ya no hay cofradía, ya no hay costumbres naturales del pueblo, de la comunidad, entonces se pierde lo que es la dignidad de nuestros ancestros...» (Casero/representante de la danza-drama Conversión San Pablo, 52 años, 2018).

⁸⁸ El equivalente al “Festival de Danzas Escolares” durante la celebración de Corpus Christi.

«...si no se saca baile, se queda sola la cofradía, da lástima. Si hay baile, qué alegre, hay devoción...» (Casero/representante del danza-drama Los costeños, edad desconocida, 2018).

La intención de las danza-dramas mayores desde esta interpretación, se puede comprender desde sus dos formas: latente y manifiesta. La intención manifiesta es aquella que los caseros muy rápidamente comentaron, es decir, la idea de alegrar a las cofradías como devoción al santo que se celebra. Por otro lado, la latente y aquella que encuentra su justificación a través del proceso danzario, es la idea de validar un elemento de su propia cosmovisión: la relación constante y activa entre los vivos y los muertos. De todo el proceso danzario, tres de las seis fases se realizan directamente como comunicación e invocación de aquellos seres que habitan dimensiones diferentes a la terrenal.

La intención de las danza-dramas es multivocal, es decir, no tiene una sino varias intenciones. En esta tesis, el proceso danzario se analizó de forma semi-independiente de las cofradías. Esto se hizo únicamente como una estrategia de análisis. No obstante, es fundamental comprender que las danza-dramas son, en realidad, parte de un *Performance* más amplio: las cofradías. Estas cofradías fueron aceptadas, como se mencionó en apartados anteriores, como medios de resistencia indígena ante la imposición religiosa española. De esta forma, se pudieron conservar en el tiempo varios símbolos, creencias, narrativas y valores maya-achi. Lo mismo ocurrió con las danzas, sobre todo aquellas que pudieron mantener su idioma o las que se crearon utilizando éste, por ejemplo, el Rabinal Achi, Ixim Keej, Chico mudo, Los Güegüechos Y aquellos que se pudieron adaptar y resignificar, como La sierpre bajo la historia de San Jorge.

Por otro lado, también es relevante comprender que esta multivocalidad de intenciones responde a las adaptaciones que se han hecho a través de los diversos hechos históricos que tanto la cofradía, las danza-dramas como sus actores han atravesado. Asimismo, estas intenciones pueden perderse en el proceso de adecuación, pero también coexistir dentro de esta multivocalidad. Es decir, las cofradías y danza-dramas, quizás, se realizan con las intenciones (conscientes e inconscientes) de conservar aquellos valores, ideas, símbolos y significados maya-achi escondidos dentro de la fachada católica; de validar el mito a través del proceso danzario y pueden, al mismo tiempo, alegrar la cofradía como una forma de devoción. Ninguna intención anula a la otra y es posible que existan otras intenciones detrás.

Figura 24. Velación de máscaras colectiva realizada dentro del marco de las celebraciones de Corpus Christi en junio del 2017



Fuente: Sophía Dávila, 2017.

de la institución educativa que los realice, sino de la maestra o maestro encargado.

Ensayos: previo a los ensayos, el o la maestra se encarga de buscar a un casero, danzante o conocedor de la danza elegida. Para los maestros no parece interesar quién sea el actor que enseñe los pasos y los diálogos. Algunos maestros bailaron con anterioridad, ya sea de pequeños o de adultos y por ello deciden enseñarles según lo que recuerdan.

«Yo en la escuela hice esta danza [Los animalitos] y me recuerdo como son las vueltas, entonces no buscamos casero. Además ya lo he visto tantas veces que sé cómo es, entonces ya solo fue cuestión de buscar el original⁸⁹» (Maestra, colegio privado del centro de Rabinal, 2018).

⁸⁹ Manuscrito, texto o parlamento.

A pesar de lo anterior, las intenciones, y por ende las adaptaciones, también responden a un contexto específico y a la agencia de estos individuos y actores que se ven implicados. En algún momento de la historia, se trató de la imposición de una cultura sobre la otra, pero muchos años después es acerca de las amenazas sobre la pérdida de la cultura maya-achi percibida por los caseros.

a) Proceso danzario de las danzas semilleras

Debido a que la intención (o intenciones) de las danzas semilleras se centran en la conservación de esta práctica como un símbolo cultural concebido como un elemento de la identidad local, el proceso danzario parecería no ser tan importante. Es por ello, solamente se realizan tres de las seis fases identificadas en la actualidad: los ensayos, la velación de máscaras y la presentación. El proceso semillero puede apegarse más al proceso danzario visto antes, pero esto depende no solo

Otros maestros y maestras deciden ir directamente con los caseros pues estos pueden, también, proveer el original; asimismo, buscan a estos en señal de respeto.

«...fui a buscar a don [Armando]⁹⁰, porque yo lo había visto que él tiene su grupo y lo saca bonito, hacen la vueltas bien y él antes bailaba. Entonces, le dije a él porque saca bien su baile. Yo quería a alguien que supiera bien. Además ni que yo me vaya a poner a ser casero, no, esa gente se gana su título, no es solo así» (Maestro, escuela pública primaria, 2018).

Durante los ensayos, entre el o la maestra encargada junto con el casero deciden si se realiza la versión completa o pueden crear una versión corta, tomando en cuenta que una danza-drama puede llegar a durar hasta tres horas. De cualquier forma, no todos los grupos de danzas semilleras llegan a bailar, algunas solamente se presentan en el desfile y realizan pasos básicos y constantes hasta que se termina. Esto ocurre sobre todo en los grupos que se componen por niños y niñas pequeñas (menores de 8 años). Estos ensayos ocurren después del horario regular de clases y pueden iniciar hasta un mes antes de la presentación.

a. Velación de máscaras

El ensayo general, en las danza-dramas mayores, se realiza momentos antes de realizar la velación de las máscaras. Esto no sucede con las danzas semilleras. La velación de máscaras se hace de forma colectiva en el centro de Rabinal⁹¹ la tarde-noche anterior al desfile. Esta velación colectiva inició en 2017, promovido desde la gestión del alcalde Ángel Amado Pérez. Dado que se realiza a una hora en la que el transporte a las comunidades ha parado⁹², no todos los establecimientos participantes asisten a la ceremonia de velación. Es por ello que algunos grupos deciden realizar la velación de máscaras en otros espacios y en sus comunidades.

La velación de máscaras parece no faltar en ninguno de los grupos, sobre todo por el miedo a las consecuencias que representa no respetar esta tradición. Existen, como ya se mencionó, historias sobre el poder de las máscaras y los espíritus y/o energías que se despiertan ante las danzas. Estas historias son muy populares y los maestros prefieren no arriesgarse. Es por ello que algunos de los grupos participantes en la velación colectiva, adicionalmente, realizan otra ceremonia después de la que ocurre en la plaza o antes de ésta, aun cuando la ceremonia colectiva también sea dirigida por tinientes experimentados.

«Nosotros en particular siempre la hacemos [la ceremonia de velación de máscaras] pero la muni ahora se atribuye la responsabilidad de hacer la velación por todos los participantes del municipio. Entonces la hacemos aparte, también, un día antes de la que hace la muni» (Directora, escuela pública primaria, 2018).

⁹⁰ Pseudónimo, dado que no fue posible comunicarse con él y solicitar mencionarle dentro de esta tesis.

⁹¹ Específicamente en la plaza Rabinal Achi, frente a la municipalidad.

⁹² Entre 3:30pm a 7:00 pm.

Figura 25. Velación de máscaras colectiva realizada dentro del marco de las celebraciones de Corpus Christi en junio del 2017



Fuente: Sophía Dávila, 2017.

b. Presentación

La presentación ocurre dentro de las celebraciones de Corpus Christi o la fiesta patronal de San Pablo; aquellos grupos que pertenecen a alguna comunidad de las afueras de la cabecera municipal también pueden llegar a participar en las ferias de sus comunidades. Para los desfiles, las danzas semilleras inician con un desfile desde la iglesia del Calvario, continúan sobre la calle principal y recorren las cuatro capillas hasta terminar en el atrio de la iglesia principal, como se mencionó anteriormente. Algunos grupos, sobre todo aquellos que no son del centro, visitan la cofradía y ofrecen una presentación en el lugar, además de presentarse en cada una de las capillas y el atrio de la iglesia. Aquellos grupos que sí danzan, pueden llegar a hacerlo entre 5 y 8 veces.

c. Actores en las danza-dramas semilleras

1) Caseros

Dentro de la estructura de las danzas semilleras, los caseros pueden estar ausentes; es decir, se puede prescindir de ellos si existe otro actor que pueda ejercer la tarea de la transmisión de los pasos, las “vueltas”⁹³ y el parlamento. Esta figura se puede sustituir por una o un maestro, antiguo danzante o danzante actual.

En los casos en los que se sí se acude a un casero, la participación de este está mediada por una transacción o pago. Es decir, estos caseros se vuelven empleados de la institución, contratados por un tiempo definido, para realizar acciones definidas. De esta forma, las atribuciones del casero se

Figura 26. Maestras durante el desfile del Festival de danzas escolares



Fuente: Sophía Dávila, 2017.

reducen a la mera enseñanza de la presentación y, en ocasiones, el acompañamiento y semi-cuidado de las y los danzantes. Es un semi-cuidado, porque son los maestros y maestras quienes velan directamente por el bienestar de los niños y niñas.

2) Maestros/as

El rol que asumen las y los maestros dentro de las danzas semilleras, también depende de la institución. No obstante, las y los entrevistados coinciden en que si no conocen las vueltas, pasos y parlamentos de una danza, su papel se concentra en la búsqueda de alguien que sí la sepa, la logística sobre los ensayos y el acompañamiento durante estos y el desfile. En algunos establecimientos, también se encargan de elegir a las y los danzantes; sin embargo, en otros, ya está definida la participación por grados. Las y los maestros también están encargados de presentar desde sus instituciones el presupuesto ante

la municipalidad, para que se acuerde qué gastos se cubrirán.

⁹³ La estructura del movimiento y desplazamiento, no solo los pasos en sí.

3) Directores/as

Estos actores, se encargan de crear comisiones de cultura dentro de los establecimientos y/o asignar a las y los maestros que se harán cargo de las danzas. Además, se encargan de aprobar los pagos de los caseros y los gastos a realizar por parte del establecimiento.

4) Estudiantes/alumnos-as/danzantes

De nuevo, dependiendo del establecimiento educativo, pueden ocurrir dos situaciones: que la participación sea totalmente voluntaria o que esté circunscrita al grado que tradicionalmente participa en los desfiles. En la primera situación, se realiza una convocatoria general en la institución, las y los estudiantes se acercan para manifestar su interés por participar y se conforma el grupo con integrantes de varios grados. En la segunda situación, está establecido previamente qué grados participan dentro del desfile.

5) Tinientes

Estos actores, en ocasiones, también son sustituidos por el casero contratado; aunque un casero también puede ser tiniente si fue parte de alguna cofradía o lo sigue siendo. La función de este actor se realiza dentro de la velación de máscaras, también es contratado por la institución. No obstante, dado que la municipalidad ofrece una velación colectiva, las instituciones que no realizan velaciones de forma privada han dejado de tomar en cuenta a este actor.

6) Padres y madres de familia

Estos actores son fundamentales, aunque no lo pareciera, ya que deciden si sus hijos e hijas pueden o no participar. Algunos padres y madres protestantes les niegan el permiso de participar a sus hijos e hijas, dado que estas prácticas culturales son concebidas como paganas y hasta diabólicas. Es el uso de máscaras el que más condenad, sobre todo, por las historias populares que se escuchan sobre el poder que estas tienen. Por otro lado, algunos establecimientos solicitan que las y los alumnos asuman los gastos de vestuario y utilería, gasto que desde muchos hogares rabinaleros es muy difícil. Por lo que los padres y madres, no permiten la participación de sus hijos e hijas.

Figura 27. Afiche informativo sobre la Feria de Artesanías en Rabinal



Fuente: Tomado del facebook de la municipalidad de Rabinal, 2019.

máscaras, vestuario y utilería. Para entender la colaboración que realiza la municipalidad, también es importante comprender que ésta depende de quiénes están gobernando en ese momento. La municipalidad no es una institución que opera de forma automática, su funcionamiento depende de aquellos y aquellas que la hacen funcionar. De esta forma, es importante comprender que, aunque Luis Morales apoyó de tal forma a las danzas escolares, lo mismo puede ocurrir o no ocurrir con el siguiente al alcalde. La gestión actual ha tenido tres diferentes alcaldes: Ángel Amado Pérez (2016-2017), Esteyman Herrera (2017-2018) y Néster Pérez (2018-2019). El primero, apoyó tanto a las danzas mayores como a las escolares; el segundo, dio prioridad a las danzas escolares pues parecía no tener tanto interés en la promoción de actividades culturales. Sobre el último, el funcionario Néster Pérez, se desconoce la postura dado que, durante su gestión la investigadora no estuvo en campo.

El objetivo, entonces, es mostrar que el apoyo de la municipalidad hacia las danzas mayores y escolares, depende de las autoridades de turno. Por lo menos, durante el período de esta

7) Municipalidad

El rol de este actor es, sobre todo, financiero. Desde la municipalidad, también, se generan los permisos necesarios para que se realicen las distintas actividades en los espacios públicos. La municipalidad, además, promueve e impulsa estas actividades y las acompaña de otras para que tengan un mayor realce. Por ejemplo, durante Corpus Christi, se realiza también la Feria de Artesanías.

d. Financiamiento

1) Municipal

Para las danzas escolares esta institución asume la mayor parte de gastos sobre alimentación, transporte y música. Durante la administración de Luis Morales (2004-2007), algunos establecimientos educativos fueron beneficiados con la compra de

investigación, se priorizó a las danzas escolares cubriendo los gastos de alimentación, transporte y, para algunos centros educativos, la música.

2) Escolar

El financiamiento que se realiza desde las escuelas consiste en cubrir la cuota que se le paga al casero y tiniente. Es importante mencionar que muchas veces, esas cuotas son cubiertas por directores y docentes sobre todo en las escuelas públicas cuyos presupuestos generales son muy bajos. Esto también ocurre en establecimientos privados, sin duda. El alquiler de vestuarios, máscaras y utilería puede también ser cubierto por la institución sino es que compran las máscaras en algún momento. Aquello que la municipalidad no acceda en cubrir, debe de ser resuelto desde el establecimiento educativo.

3) Padres y madres de familia

Algunos centros educativos no poseen vestuario, máscaras ni utilería, por ello deben alquilarlo y hasta comprarlo. En ocasiones, y esto ocurre sobre todo con el vestuario pues debe ser a la medida, se solicita al alumno o alumna que cubra el costo de éste. Algunos años, los padres y madres han tenido que pagar una cuota para cubrir gastos que la municipalidad no logró proveer.

Las descripciones anteriores, son una mirada general sobre las danzas escolares, puesto que cada centro educativo establece sus propias reglas, funciones y procesos. Esto depende no sólo de las directoras y directores, maestros y maestras sino también del apoyo que reciban de la municipalidad, la participación de las madres y padres de familia y la disposición de sus alumnos y alumnas.

IX. Estudio de caso: Los Güegüechos de Rabinal

El danza-drama conocido como Los Güegüechos o Patzca', tiene su raíz en los rituales de lluvia y siembra prehispánicos que se realizaban alrededor de los meses de abril y mayo (Mace, 1970: 19). Mace (*idem*) señala que los rab'inaleb' tenían a Jun Toj, dios de la lluvia, como uno de sus dioses principales (Colop, 2012: 143)⁹⁴. Una de las formas de rendirle tributo a este dios, era a través de danzas rituales que se realizaban en lo alto de las montañas o cerros⁹⁵.

Figura 28. Danzantes del danza-drama Los Güegüechos o Patzca' durante las actividades de Corpus Christi 2018



Fuente: Sophía Dávila, 2018.

De esta forma se pedía para que cayese la lluvia y así darle la bienvenida a la época de siembra. Según el autor, la danza del Patzca', era bailada durante estos eventos rituales, con el objetivo de solicitar no solo una buena cosecha, sino también buena salud. Es por ello que, en la actualidad, los danzantes de este danza-drama utilizan máscaras con bocio, con excepción de Lola que únicamente utiliza una máscara de mujer. Mace explica:

⁹⁴ «Así, pues, era el mismo nombre de la deidad de los Rabinaleb, aunque cambia un poco: Jun Toj se le dice...».

⁹⁵ Porque así se estaba más cerca del cielo, en donde se crean las nubes.

«El bocio siempre ha sido endémico del altiplano de Guatemala, y los indios creían que las mismas montañas que proveían la lluvia también causaban esa enfermedad. Para protegerse a sí mismos, crearon este complejo baile que servía para asegurar tanto una buena cosecha como una buena salud; al mismo tiempo que se danzaba y rezaba por la lluvia, los actores con máscaras de bocio pretendían sufrir la enfermedad como víctimas rituales para aplacar a los dioses de la montaña y proteger a la tribu» (Mace, 1970: 20).

El autor identifica este baile como prehispánico y propone que los dominicos lo utilizaron como un medio para introducir rezos dedicados al Corpus Christi; de esta forma el resultado fue una mezcla entre «poesía religiosa k'iche' y poesía española» (Mace, 1970: 25). A través de ello, se pueden observar los primeros intentos de los españoles en cristianizar las danzas indígenas al introducir oraciones españolas, pero en idioma k'iche' (*idem*). Además, Mace propone que los españoles intentaron hacer pasar los rezos de Corpus Christi como una oración indígena dedicada a la lluvia (*idem*).

Dentro de los alabados a los que pudo acceder Mace, encontró que se hace referencia tanto al Sagrado Sacramento, a varios santos católicos y al Cristo Crucificado; no obstante, también se mencionan al dios de la montaña, al dios del valle y a los ancestros mitológicos: el Primer Padre y la Primera Madre (*ibidem*, 25). Cuando se entrevistó a los caseros de este danza-drama para esta investigación uno de ellos al preguntarle el origen de este mencionó lo siguiente:

«Este baile es antiguo, antiguo, porque unos dicen que son costeños pero mi papá nos decía que ellos venía de cuando no había luz, por eso habían unos que se pintaban de negro, no había luz, era todo oscuro» (Casero del danza-drama Los Güegüechos, 59 años, 2018).

Al mencionar lo anterior, se puede hacer una rápida asociación a los mitos de origen maya, sobre todo por el elemento de la oscuridad que es el punto de partida de creación del mundo como lo conocemos. Existen varios pasajes que hacen referencia a la creación de los animales, humanos, valles, montañas, etc. mientras aún no existían la luz. A continuación, un ejemplo:

«Sólo esperaban con ansiedad la siembra del amanecer,
se mantenían rogando,
sus palabras eran reverentes, ellos eran reverentes,
eran obedientes,
eran respetuosos»
(Colop, 2012: 121).

Este pasaje se refiere a las personas de las montañas que vivían en la oscuridad y que se multiplicaban en ella, esperando el amanecer, la luz. Además, dentro del texto también hacen referencia a migraciones, aunque estas se refieran a lugares como Jerusalén. Las migraciones también son un elemento clave en el texto del Popol Wuj, ya que estas explican los territorios ancestrales en los que los distintos grupos se asentaron.

A. Breve historia del danza-drama de Los Güegüechos

El danza-drama ha sufrido varios y significativos cambios a lo largo de la historia. Desde la intervención española hasta ahora. En la actualidad, la danza se conforma de nueve danzantes: ocho de ellos visten saco y pantalón de vestir con camiseta blanca o camisa de vestir, sandalias, sombrero, morral y un bastón de madera pintado que simula una serpiente. El otro personaje, se llama “Lola” o Ixq Muy y es una mujer, aunque tradicionalmente personificado por un hombre vestido como mujer⁹⁶.

Mace, en el libro titulado “Two Spanish-Quiche Dance Dramas” (1970), narra que conoció a Don Valeriano Gómez quien era el dueño del danza-drama cuando el autor visitó Rabinal en 1969⁹⁷. Don Valeriano, junto con Esteban Xolop⁹⁸, Celso Sesam y Marcelo Díaz explicaron a Mace que Patzca’ significa “vestido en harapos” o “mal vestido”, porque era así como se vestían los danzantes. Cuando Mace observó el danza-drama registró que danzaban quince hombres, ocho vestidos con ropa vieja y haraposa y utilizaban máscaras con bocío; uno de ellos vestido como Lola y los otros seis, vestidos de forma similar a los otros ocho, bailaban alrededor de Lola exclamando “vuelta, vuelta” (*Ibidem*, 21). Don Valeriano también comentó que en los años cuarenta, aproximadamente, todavía se veían solamente nueve danzantes, de ellos ocho danzaban parcialmente desnudos y descalzos, únicamente vestían una especie de pañal de lana (*idem*). De los ocho, solo dos utilizaban máscara con bocío y bastón, los otros llevaban sonajeros pintados con serpientes y chinchines (*idem*). No obstante, para 1957, ya todos los danzantes con excepción de Lola, utilizaban máscaras con bocío, pero solamente cuatro utilizaban bastón y algunos vestían chamarras, pantalones y sacos haraposos, sandalias y sombreros viejos (*idem*). Para 1960 ningún danzante utilizaba chamarras porque «...porque el público y los danzantes de otros bailes se burlaban de ellos: “Les daba vergüenza”» (*idem*).

Dentro de la estructura de la presentación, se recitaban los alabados que consistían en diferentes oraciones dedicadas a los dioses y al Corpus Christi. Mace (*ibidem*, 22) señala que en 1940 los danzantes recitaron los alabados dos veces en una presentación, pero en 1960 lo hicieron únicamente una vez. A partir de 1966, don Valeriano recitaba los alabados, pues era de las pocas personas que los conocían al irse muriendo poco a poco los danzantes más antiguos. Sin embargo, cuando no había nadie más que pudiera ejecutar el dilo⁹⁹, instrumento con el que se realiza la música

⁹⁶ En la actualidad, las mujeres también forman parte de las danza-dramas y los personajes femeninos son realizados por mujeres.

⁹⁷ Aunque inició el estudio sobre el Patzca’ desde 1943.

⁹⁸ Dueño, entonces, del danza-drama del Rabinal Achi.

⁹⁹ Instrumento tipo flauta de bambú o metal.

para este danza-drama junto con el tambor, decidió hacerlo él eliminando la parte del recitado de los alabados (*idem*). Lo último que escribió Mace al respecto, fue que don Valeriano hacía al inicio de las presentaciones un breve recitado de los alabados y después de ello iniciaba la presentación (Mace, 1970: 23).

En la actualidad no se recita ningún alabado, es más, este danza-drama ya es concebida por las personas como una danza “sin parlamento”; es decir, en la que no ocurre ningún tipo de diálogo. A lo largo de la presente investigación, cada vez que la investigadora preguntaba por el parlamento de esta danza era común la siguiente respuesta:

«Ellos no hablan, no hay parlamento, ese baile no tiene parlamento. Lo único es que se quejan, dicen: “Ay, ay” porque les pica el güegüecho» (Casero del danza-drama Los pueblos, edad desconocida, 2018).

No obstante, sí existe un pequeño diálogo en donde estos explican de dónde y a qué vienen:

«Venimos de Jerusalén, venimos a celebrar al Santísimo, venimos a celebrar los cuatro barrios, vamos a ir a levantar al Divino, a traer atol”, pero cada persona tiene su relato, el otro ya no los dice igual. “Nosotros venimos de Kaqyub”, somos originarios de allá” dice el otro. Otro dice Chiwiloy y cuando ya terminan [de hablar] y empiezan a bailar» (Casero del danza-drama Los Güegüechos, 58 años, 2018).

En la época en la que Mace presenció y en la que don Valeriano Gómez dirigió la danza-drama, los danzantes eran únicamente hombres y ésta era conocida como una danza mayor. Es decir, se organizaba y constituía desde la dirección de don Valeriano. Este danza-drama se presentaba únicamente en las celebraciones de Corpus Christi y era inconcebible que no lo hiciera (*Ibidem*, 76). Desde la publicación del texto de Mace en 1970 hasta la actualidad, 49 años después, la dinámica de esta danza-drama ha cambiado y se ha modificado de varias formas.

B. La danza-drama de Los Güegüechos actual

Don Valerio Gómez, el director, casero y dueño del danza-drama de Los Güegüechos o Patzca' que conoció Carroll Mace en 1969, tuvo cuatro hijos¹⁰⁰: Félix, Julio, Narciso y Víctor. Félix fue el hijo que heredó las máscaras y, por lo tanto, el que estaba en la capacidad de dirigir la danza; sin embargo, el resto de sus hermanos también querían ser partícipes por lo que Julio, años más tarde y utilizando una fotografía de Prensa Libre, mandó a hacer su propio juego de máscaras. Félix murió, pero Narciso, Víctor y Julio continúan dirigiendo el danza-drama, en ocasiones en conjunto y en otras, separados.

¹⁰⁰ Que tuvieron relación con el danza-drama, no se sabe si tuvo más hijos o hijas.

Según lo que se observó en la fase de recolección de datos de esta danza-drama, ya no se realiza con un grupo de danzantes mayor, y ahora son alumnos de distintas instituciones educativas quienes realizan la danza en acompañamiento de los hijos de don Valeriano. Es decir, el danza-drama de Los Güegüechos como danza mayor ya no existe en Rabinal. Esto representa un problema para las celebraciones de Corpus Christi en Rabinal, ya que este danza-drama juega un rol muy importante. Existen varias versiones sobre la forma en la que estos llegan a ser tan relevantes; sin embargo, solo mencionaré dos pues el resto parecerían ser variantes de estas.

Primera versión y la más popular

Cuando aún había solo oscuridad, no llegaba el amanecer porque el *Ajaw* o Divino Sacramento se encontraba triste debido a la humanidad pecadora. Los distintos danza-dramas se organizaron para intentar levantar el ánimo del *Ajaw* y así poder ver la luz. En procesión llegaron distintas danzas, primero “Los animalitos” con sus trajes hermosos y sus máscaras realistas, querían con su belleza, alegrar al Divino pero no lo lograron. Enviaron, entonces, a su personaje más simpático: el mico, pero ni este logró hacerlo sonreír.

Llegaron entonces “Los negritos”, con sus ocurrencias y humor, jugando y haciendo bromas. Se quedaron estos impactados al no sacar ni una sonrisa del Divino. Se acercaron los danzantes de “El costeño”, con sus trajes coloridos e hicieron sus vueltas, pero ni siquiera la “toreada” le levantó el ánimo. Cuando todas las danzas pasaron y estaban a punto de rendirse, se escuchaba a lo lejos:

“E ri oj xoj pe Jerusalén,	Nosotros venimos de Jerusalén,
naj taaj,	desde lejanas tierras,
naj Juyub’,	desde lejanos cerros,
xoj pe wi,	solo venimos
xa kilkatak’a ri	a levantar
Divino Sacramento del Altar”	al Divino Sacramento del altar.

(Texto en achi y traducción de Marvin López Yol, 2018).

Al llegar frente al *Ajaw* le solicitaron permiso para cargarle, pero al tratarse de una divinidad pesaba de una forma inimaginable. En sus esfuerzos por cargarle y al notar que pesaba tanto, Los Güegüechos hacían caras graciosas. Probaban y probaban y después de hacer tanta fuerza les crecía la garganta, tanto que llegaron a tener bocio. Ante esta escena, el *Ajaw* no pudo contener la risa y comenzó a reír. Fue así como nació el sol y todo se iluminó, se alegró la tierra, los otros bailes y los animales. Los únicos que no parecían estar tan felices eran estos hombres que cargaban al *Ajaw* porque se reían de ellos y les hacían burla; como recompensa, el *Ajaw* les dio a una mujer: Ixoq Muy o Lola, para que los cuidara y espantara las moscas que se posaban sobre sus bocios. El peso de sus bocios era tan grande que necesitaron utilizar bastón para movilizarse. Sus bastones

parecen serpientes, pues estas les parecieron curiosas al tener la capacidad de ahuyentar a otros animales que tanto molestaban sus bocios. Después de todo ello y al no aguantar la comezón, la picazón y la burla, “los güegüechos” se enterraron bajo la iglesia. Pero la gente los recuerda y por ello pudieron recrear máscaras que muestran su dolor, picazón y malestar. Al enterrarse, las personas de Rabinal tuvieron que realizar el papel que cada año les corresponde a estos hombres: entrar al Divino o *Ajaw* a la iglesia de Rabinal. De esta forma, la presentación del danza-drama de Los Güegüechos indica uno de los caseros es:

«...un recordatorio de lo que pasó, se hace todo lo que hicieron los güegüechitos para alegrar al *Ajaw*. Así gritan “*kapasowiq, ka lelenik, ka yub’uwik*” o sea, que les duele, que les pica, que les va a reventar. Le gritan a la Lola que los ayude y ella con su pañuelo les espanta las moscas. Pero ahora como ya no se saben bien la historia ya no gritan tanto, ya no se tiran del dolor. Antes sí, uno pensaba “así sintieron los güegüechitos su dolor”. Además, se hace también para el *Ajaw*, sino ¿cómo va a estar contento? Si no, no va a querer entrar a la iglesia...» (Casero danza-drama Los Güegüechos, 59 años, 2018).

Segunda versión, menos popular¹⁰¹

En una ocasión, y como existe la instrucción de no bañarse en Viernes Santo, una persona fue a comulgar y seguidamente se bañó en el río. Como contradijo la instrucción, se ahogó. Por los intentos de respirar, le entró agua a la boca y al sacar el agua la hostia salió también. Cuando encontraron su cuerpo una mujer dijo “pero el comulgó, ¿qué pasó con la hostia?”. Los abuelos zajorines siguieron la corriente del río y encontraron que se había quedado pegada en un paredón en donde las avispas habían tejido cera a su alrededor. Pensaron que era solo cuestión de quitarla y al intentarlo no lo lograron puesto que las avispas se alborotaban y e intentaban picarles. Los zajorines oraron a la hostia, es decir al cuerpo de Cristo, pero no se iban las avispas; les oraron a los ancestros y tampoco lo lograban; le bailaron todas las danzas y no ocurría nada. Ante tal escándalo, una señora cuyos hijos eran sordos, dijo que ella podría ayudar. A través de gestos y señas les indicó que jalaran la hostia y así lo hicieron, las avispas les picaron toda la cara y el cuerpo, por ello en la danza se ve cómo Ixoq Muy les espanta las avispas de la cara. Tuvieron que hacer mucho esfuerzo, tanto que les creció un bocio. Ese dolor se ve en las presentaciones cuando gritan: *kapasowiq, ka lelenik, ka yub’uwik*, es decir, “que les duele”, “que les pica”, “que les va a reventar”. De esta forma, llevaron la hostia que representa el cuerpo de Cristo o el Corpus Christi de regreso a la iglesia. Es por ello por lo que se les privilegia permitiéndoles la entrada a la iglesia, tienen el honor de ir delante del Divino pero sin darle la espalda.

¹⁰¹ Escuchada completa una única vez, pero en tres ocasiones diferentes elementos de esta historia fueron registrados en notas de campo ya que otros actores lo mencionaron.

Figura 29. Estudiantes danzantes del danza-drama Los Güegüechos en la presentación frente a la iglesia durante la celebración del Corpus Christi 2018



Fuente: Sophía Dávila, mayo 2018.

Este danza-drama no tiene como una única función el acompañamiento del *Ajaw*, también se encarga de recoger el chilate¹⁰² en las cofradías de los cuatro barrios y así llevarlas a su capilla. De esta forma inician en la zona 1 y finalizan en la zona 3.

C. El caso del Centro Educativo Comunitario Bilingüe Intercultural, Nueva Esperanza, Río Negro -CECBI-

Al no existir un grupo mayor de danzantes del danza-drama de Los Güegüechos se pone en peligro toda la estructura de la celebración del Corpus Christi en Rabinal. Esto lo saben los hijos de don Valeriano, quienes han accedido a colaborar con las instituciones educativas con tal de asegurar la presentación del danza-drama. Es así como don Narciso, don Víctor y don Julio ya no dirigen exclusivamente esta danza, sino colaboran con el proceso de enseñanza de versiones cortas de la misma. Uno de los grupos de estudiantes que realizan el danza-drama de Los Güegüechos es el Centro Educativo Comunitario Bilingüe Intercultural, Nueva Esperanza, Río Negro -CECBI-. Existen además de dos a tres grupos más¹⁰³. Este grupo parte de la visión de la institución que busca fomentar, promover y rescatar las tradiciones de Rabinal a través de la experiencia educativa. Es por que se apegan lo más y mejor posible a la estructura tradicional de la danza-drama.

¹⁰² Bebida de atol blanco, comúnmente acompañada con chile pero para Corpus Christi, específicamente para el "miércoles de chilate" se acompaña de cacao y/o chocolate.

¹⁰³ Dos del centro de Rabinal y uno de la aldea San Rafael.

El casero que apoya esta danza es don Víctor, hijo de don Valeriano. No obstante, su participación no es igual a la de una danza-drama mayor. En esta nueva estructura existen otros actores que don Víctor como casero debe tomar en cuenta. Por un lado, su participación depende de la institución educativa y del o la maestra que le hace partícipe. En CECBI, el grado que desde 2016 realiza esta presentación es cuarto bachillerato.

El maestro o profesor encargado de este grado se llama Fidel Raxcacó y es él quien decide qué danza-drama presentar para Corpus Christi. Elegió esta danza-drama dado que el centro tenía ya las máscaras. El proceso para enseñar la danza es sencillo: se busca a un casero que la haya dirigido anteriormente y es así como llegó con Don Víctor. Se puede observar, entonces, que la decisión de presentar el danza-drama no recae sobre el casero sino sobre el maestro. Raxcacó le explica al casero que desean realizar el proceso danzario tal y como una danza mayor, y es así como este grupo intenta respetar el proceso danzario.

Los ensayos inician, aproximadamente, 20 días antes de la primera presentación. En estos ensayos el casero no solo les enseña "las vueltas" sino también la forma en la que se deben tocar los instrumentos, es decir el wilo y el tambor. También les informa a los estudiantes aquellas cosas que deben evitar mientras se preparan para la presentación, en otras palabras, establece los tabúes. No obstante, la decisión de trasgredir o no esta instrucción reside en los estudiantes. Aunque el casero puede establecer normas, estas se respetan únicamente dentro de los ensayos y participaciones cuando los estudiantes pueden ser controlados y castigados. El castigo, además, se ejerce a través de la autoridad del maestro y no directamente desde el casero.

En el caso del CECBI, no sólo se presenta el danza-drama de Los Güegüechos, también se presentan Los animalitos y El costeño. Por ello, se hace una velación aparte de aquella colectiva promovida por la municipalidad, en las instalaciones del CECBI.

Figura 30. Velación de máscaras de los tres danza-dramas presentados por el CECBI como preparación para las presentaciones de Corpus Christi 2019



Fuente: Tomada del Facebook de la Fundación Nueva Esperanza, 2019.

Además de esta velación, el grupo de Los Güegüechos realiza otra justo el día previo a la primera presentación, según lo dicta la tradición. De esa manera las máscaras y los ancestros que han bailado esos personajes pueden prepararse y descansar para el día siguiente. La investigadora pudo observar la velación de este grupo en el año 2018, misma que fue dirigida por don Víctor.

La participación de los estudiantes es voluntaria. La responsabilidad más importante que estos adquieren al participar dentro del danza-drama, según el casero, es el acato a los tabúes e instrucciones basadas en el respeto a los ancestros. Los y las danzantes deben involucrarse lo más posible en todo el proceso danzario, aun así dentro de sus limitadas acciones, es el casero quien intenta que se respete el proceso danzario, aunque se trate de una danza escolar.

Figura 31. Velación de máscaras de Los Güegüechos dirigida por don Víctor



Fuente: Sophía Dávila, mayo 2018.

Debido a que la celebración de Corpus Christi dura tres días, es decir, en eso tres días se presentan las danzas escolares (aunque algunas solo el miércoles de chilate), los estudiantes del CECBI inician desde el sábado previo al Corpus Christi. En 2018, este fue el recorrido que realizaron:

Cuadro 23. Orden de presentaciones del grupo de estudiantes del CECBI con el danza-drama Los Güegüechos en las actividades de Corpus Christi en 2018

Día	Actividad	Lugar
Viernes	Velación de máscaras	Casa elegida por el maestro para que las máscaras descansen.
Sábado	Presentaciones	Calvario Iglesia Cofradía de El Divino

Día	Actividad	Lugar
Domingo	Presentaciones	Iglesia Cofradía de El Divino
Lunes	Presentaciones	Calvario Cofradía del El Divino (2 veces)
Martes	Presentaciones	5 cofradías San Pedro Mártir (z4) Santo Domingo (z3) San Sebastián (z3) San Pedro Apóstol (z1) Cofradía de El Divino
Miércoles	Presentaciones	En la cofradía de El Divino Iglesia 4 barrios
Jueves	Presentaciones	En la cofradía de El Divino Iglesia 4 barrios

Fuente: Elaboración propia, 2019.

Aunque intentan ser lo más apegado a la tradición, es importante notar que en la velación de máscaras, en los grupos mayores todos deben permanecer juntos por la noche y dormir en el mismo sitio en donde se velan las máscaras. Al tratarse de estudiantes, existen muchas implicaciones tales como: alimentación, responsabilidad sobre la separación entre hombres y mujeres, espacio, entre otros que no permiten que eso sea posible, pues la responsabilidad es muy grande para el maestro.

Por ello, se opta por encontrarse por la mañana en el lugar en donde se velaron las máscaras la noche anterior. Este grupo, tampoco, realiza las ceremonias de permiso ni la ceremonia de agradecimiento. De manera que el proceso danzario para este danza-drama escolar se compone de la siguiente forma:

Figura 32. Proceso danzario para el danza-drama Los Güegüechos de CECBI



Fuente: Elaboración propia, 2019.

En 2018, el grupo fue conformado por once danzantes: Ixoq Muy, los ocho güegüechos y dos músicos. También participó el resto de estudiantes del grado, apoyando a sus compañeros y compañeras con agua, cargando sus mochilas y arreglando el vestuario y máscaras. Además, los acompañaba el profesor Fidel Raxcacó y el casero don Víctor durante todo el trayecto de desfile y presentaciones.

Anteriormente se discutió que las danzas escolares son percibidas por los caseros como una amenaza para las danzas mayores. Lo que ocurre con Los Güegüechos, sin embargo, pareciera ser una oportunidad más que una amenaza. Dado que este danza-drama no se realiza entre las danzas mayores. Los tres caseros que tienen la posibilidad de reactivarlo han decidido apoyar a las danzas escolares, dado que por sus propias posibilidades (sobre todo económicas) no les sería posible. Si las danzas escolares no presentaran el danza-drama de Los Güegüechos o Patzca', no habría quiénes realizaran el papel que les corresponde: entrar la imagen de El Divino Sacramento y/o Ajaw a la iglesia y transportar el chilate desde sus cofradías a sus respectivas capillas.

No se sabe si la desaparición de la danza mayor se debe a la existencia de las danzas escolares, basada en esta investigación no se puede afirmar tal posibilidad. De cualquier manera, lo que interesa en este punto es notar la forma en la que este caso posibilita observar el cambio, pero también la continuidad que las danzas escolares podrían permitir a las danza-dramas de Rabinal. El caso de CECBI, aunque es muy peculiar porque la visión de la institución se entrelaza con la búsqueda del rescate y promoción de las actividades culturales maya-achi, puede dar paso a nuevas posibilidades que los caseros no esperaban encontrar.

Esta situación, de cualquier forma, no se desarrolla por sí sola. Es esencial reconocer la agencia que ejercen los caseros. Es decir, aunque estos tengan una menor y menos compleja participación, es la permanencia del rol el que se busca asegurar, aunque esto implique adaptar el proceso danzario.

Por otro lado, al tomar en cuenta cómo se desarrollan las demás danzas escolares se puede pensar en un proceso de habituación del proceso ritual de las danzas. Puesto que al intercambiarlas de espacio institucional simbólico, es decir, del espacio religioso al educativo, se pierden significados e intenciones. Esto parece que ocurre de forma muy sutil con el ejemplo del CECBI. No obstante, es innegable comprender que en el proceso de adaptación y continuidad de estas danzas, se está realizando una secularización de las mismas. Esto sucede cuando el objetivo o la intención inicial deja de ser el motivo de realización de las mismas. En este caso, nos encontramos frente a un fenómeno interesante que a simple vista podría indicar que no se realiza como una forma de resistencia ante imposiciones extranjeras o una validación de la interacción activa entre muertos y vivos, sino se realiza como una forma de continuar con las tradiciones de los ancestros, para alegrar

las cofradías o perpetuar las danzas como un símbolo de identidad cultural rabinatera. Sin embargo, ante imposiciones capitalistas, occidentales y mestizas, quizá sí son formas de resistencia moderna.

X. Las danza-dramas de Rabinal: *performances* culturales

Las danza-dramas en Rabinal, a primera vista, parecen ser únicamente una presentación teatral limitada en función de los días de celebración por las cofradías. Sin embargo, al indagar un poco más sobre ellas, se empieza a develar una estructura mucho más compleja, no solo un ritual lleno de ritos y fases, sino todo un esquema que contiene actores, espacios, símbolos y significados.

En un inicio se pensó, dentro de la investigación, que la intención inicial de las danza-dramas era comunicar un mensaje a través de la presentación de la danza porque estas tenían diálogos, utilería, vestuarios, máscaras que mostraban símbolos culturales que hacían referencia a cuestiones cosmogónicas. Se pensó que este diálogo era el elemento central a analizar, seguido por su música y un análisis sobre los significados de aquello que era visible. Siguiendo esta línea, la investigadora inició una recolección fallida¹⁰⁴ de los diálogos o, como son conocidos en Rabinal, los “originales”. Tras observar algunas presentaciones y reflexionar sobre las dificultades para entender lo que los danzantes decían, se entendió que la probabilidad de que hubiese algo más era alta. Entonces, se redirigió la atención a las acciones que llevaban a cabo los grupos antes de presentarse. Y fue entonces, cuando se comprendió que no solo la presentación está llena de ritos, símbolos, significados sino que se estaba frente a un *Performance* cultural.

Las danza-dramas de Rabinal, como se mencionó en secciones anteriores, no se pueden desligar de las cofradías ya que el proceso danzario ocurre en torno a la participación de las danzas en las actividades de celebración del santo. Las danza-dramas no se presentan en ninguna otra ocasión, a menos que sean invitadas expresamente para ello en la celebración de otras actividades culturales¹⁰⁵. Es decir, estas no participan independientemente de las cofradías. Las cofradías, a su vez, están complejamente estructuradas para llevar a cabo un protocolo definido por los días que duren las celebraciones¹⁰⁶. Es muy interesante notar que mucha de la intencionalidad con la que se realizan los rituales de las cofradías se basa en una interacción entre los vivos y los muertos (Janssens, 2002: 33-43), que a su vez permite la estabilidad en el mundo terrenal, para los maya achi sincréticos. Un ejemplo de ello se puede observar en la Ley pasión o el rezo a los antepasados (*idem*) que se utiliza en las ceremonias que realizan los cofrades. Este rezo inicia invocando a los ancestros de la siguiente forma:

¹⁰⁴ Fallida porque solamente se pudo acceder a 7 y 8 parlamentos, pues los caseros son muy celosos con estos. Entendible, totalmente, sobre todo cuando extranjeros e investigadores han hecho tratos desventajosos para los caseros con el objetivo de comprarles los “originales”.

¹⁰⁵ Como ocurrió con la danza-drama de La Conquista de Guatemala en 2018 cuando se presentaron en Antigua Guatemala.

¹⁰⁶ Entre 3 y 7 días.

«...con esta reverencia
con esta devoción
de nuestra alma
sólo lo hacemos por
nuestro deseo y nuestra petición
dice pues nuestra palabra
para invocar la presencia
de las ánimas
de nuestros antepasados...»¹⁰⁷ (Janssens, 2002: 93-94).

Es importante que los antepasados estén presentes en el desarrollo de las actividades y que sean conscientes de la continuidad que se está llevando a cabo sobre las costumbres que ellos crearon. El cese de estas continuidades podría repercutir en algo negativo, tal como explica Janssens:

«Si no nos recordamos de los finados, ellos se olvidan de nosotros y con eso nos pueden causar daños físicos, espirituales o económicos. Por otro lado, si nos acordamos de ellos, nos pueden acompañar en nuestra existencia en todos los aspectos» (Janssens, 2002: 39).

Tomando en cuenta que las danza-dramas están estrechamente ligadas a las cofradías, se podría establecer que la intención del proceso danzario y/o *Performance* cultural en Rabinal es también la validación del mito sobre la relación activa, constante y fundamental entre los vivos y los muertos. Las ceremonias de petición, de agradecimiento y la velación de las máscaras son momentos en los que se solicita protección y permiso a los ancestros. La no continuidad de las danza-dramas también supone un peligro ante los antepasados, pues al descontinuar estas tradiciones se irrespeta la creación, lucha y esfuerzo de los ancestros. Esta continuidad, además de hacerse por devoción, en buena parte se hace por miedo, pero no únicamente miedo a enojar a los ancestros sino también miedo a «perder la cultura». Esta cultura que tanto ha costado mantener pero que ha permanecido y se ha adaptado, dada la historia de resistencia de los achi.

«...cómo cuesta, seño, pero uno sigue por los abuelitos. Mi papá y mi abuelo me decían que yo tenía que seguir con el baile porque sino se acaba, se acaba la costumbre, se acaba el ser maya y ya no estamos, se acaba...» (Casero de la danza-drama Chico mudo, 61 años, 2018).

Se considera importante señalar que esta, probablemente, no es la intención inicial de las danza-dramas; la misma se desconoce. No existe una fecha clara en la que se pueda establecer en qué momento las danza-dramas comenzaron a acompañar las celebraciones de los santos. De cualquier forma, la intencionalidad ha cambiado a través del tiempo pues se ha adaptado al contexto que le envuelve, a los actores que permiten su continuidad y a las fuerzas que atentan en su contra. El proceso danzario es también un símbolo, y tal como ocurre comúnmente cuando se atraviesa el

¹⁰⁷ Traducción del achi al español por Bert Janssens y José León Coloch.

espacio-tiempo, este símbolo permanece aunque su significado cambie. Sin embargo, este cambio de intencionalidad también puede representar un reto pues al cambiar de significado e intención, puede resultar que el *Performance* cultural se condene a un proceso de habituación.

Estos significados, que son contenidos por símbolos, se crean a partir del *ethos* compartido por un grupo, en este caso los maya achi sincréticos que profesan su religión, pero sobre todo por los actores directamente involucrados en el proceso danzario. Este *ethos* no es estático y, junto con la cultura, es cambiante. Esto implica que la intencionalidad detrás de un *Performance* cultural también es susceptible al cambio. El cambio de intención no es un aspecto negativo, es simplemente un aspecto que ocurre tanto desde adentro como desde fuera; es decir, se ve influenciado tanto por los actores involucrados como por un contexto mayor al de estos.

A. *Performance* cultural ritual

El proceso danzario es un evento especial dentro de la vida social en Rabinal porque se encuentra fuera del espacio cotidiano, ocurre en momentos determinados y se lleva a cabo a través de procesos complejos y elaborados. Además, las danza-dramas no solo son *Performances* culturales sino son *Performances* culturales rituales, porque se circunscriben a la categoría ritual. Es decir, este proceso danzario establece una relación entre el mundo social y algo más profundo y espiritual que no es tangible ni visible (Lewis, 2013: 52) pero que es importante para aquellos y aquellas maya-achi que profesan su religión sincrética y sobre todo, para los caseros. Esta relación espiritual se realiza entre los vivos y los muertos¹⁰⁸, y se puede observar mediante las distintas ceremonias que se realizan a través de sus fases. Durante estas ceremonias el objetivo central es comunicarse con los ancestros, por ello se mencionan e invocan los nombres de aquellos caseros y danzantes que se han trasladado al mundo de los muertos. Estos visitan en colectividad y no individualmente, pero se deben convocar con la mayor especificidad si se es posible. En el mundo de los muertos no solo habitan los ancestros directos, también existen energías, espíritus y hasta dioses (Janssens, 2002:), es por ello que se consideran las acciones, de quienes habitan en este espacio, tan importantes y poderosas.

Lowell Lewis (2013), como se aclaró en capítulos anteriores, establece que uno de los criterios para categorizar un evento importante como uno ritual es que este debe ser «una cuestión de máxima preocupación o importancia» (Lewis, 2013: 56) para aquellos y aquellas que lo realicen. Desde esta tesis se difiere con el autor, pues esta visión sobre los rituales pareciera estar romantizada. Además, al entenderse de tal forma se dejarían relegados muchos eventos que

¹⁰⁸ Información sobre la relación entre vivos y muertos en Rabinal se puede encontrar en el libro *Ri Ch'ab'al ke ri Qat'i'qamaam* o *El rezo de nuestros antepasados* de Bert Janssens (2002).

perderían valor al ser analizados como otra cosa que no sea un ritual, como las danza-dramas tradicionales de Rabinal.

Desde su perspectiva, las danza-dramas son una especie de semi-ritual, y se estaría de acuerdo con esta visión si se tratase únicamente de las presentaciones de las danzas. No obstante, estas presentaciones representan solamente una fase de todo un proceso complejo, es decir, del proceso danzario. Es por ello, que la autora de esta tesis difiere con Lewis, puesto que aunque el proceso danzario no representa una «cuestión de máxima preocupación» para el pueblo de Rabinal, pareciera que sí lo es para los caseros. Pero no para los caseros como rabineros, sino los caseros como actores fundamentales dentro de este proceso. Si el proceso se desconfigura y/o desaparece, también ellos como actores. Empero, aunque este proceso no representara ello para los caseros, la complejidad y elaboración de este evento es tal, que no se puede analizar de otra forma pues si se hiciera muchas dimensiones y características quedarían por fuera.

Desde esta investigación se entiende el proceso danzario como un proceso ritual y no solamente como un ritual; es decir, se entiende como un proceso dinámico, cambiante y adaptativo. De la misma forma en la que Turner entiende que las acciones humanas no son el producto de un *grand design* (Turner, 1974: 13), desde esta tesis se entiende este *Performance* como un producto de acciones deliberadas, que se moldean por actores activos y no un producto de una estructura invisible que ordena y dicta el proceso. Este proceso danzario depende de las acciones y decisiones que el casero tome. En otras palabras, son los caseros los actores fundamentales dentro del proceso danzario y la vida social, en general, de las danza-dramas.

Se considera importante mencionar, en este punto, que el proceso danzario no ocurre para todas las danza-dramas. El proceso danzario que se toma en cuenta en este texto se desarrolla únicamente dentro del espacio simbólico enmarcado en la cosmovisión maya-achi y quienes profesan esta religión. Es decir, el proceso danzario responde a prácticas y paradigmas basados en la cosmovisión maya-achi. Es por ello que los danza-dramas “ladinos”, no realizan más que la velación de máscaras. Y a través del trabajo de campo se entendió que muchos de ellos lo hacen por miedo y no específicamente por respetar un proceso. Uno de los caseros de una danza “ladina” comentó al respecto:

«Bien, nosotros hacemos la velación de las máscaras porque es tradición, es costumbre y la gente dice que si no se pega la máscara y como no hay que creer pero tampoco dejar de creer mejor uno lo hace, no vaya a ser...» (Casero del danza-drama de Los diablos, 53 años, 2018).

B. Símbolos, ritos y performatividad

Los ritualistas, a lo largo de la historia han intentado identificar los componentes del ritual para analizarlos de forma independiente con el fin de entender el todo. Esto suena interesante y prometedor en sí, pero se pierde la relacionalidad entre componentes. Es por ello que es importante comprender el *Performance* cultural ritual del que se habla en esta tesis como un proceso interdependiente. Un rito no es un rito sin los símbolos, un ritual no es un ritual sin los ritos; asimismo, un *Performance* no es un *Performance* sin estos componentes. No es la intención de esta tesis analizar cada uno de estos componentes sino mostrar el conjunto así como la flexibilidad de aquellos que creen y promueven estos símbolos, ritos y el *Performance* en general.

Dentro de las fases del proceso ritual, por ejemplo en la velación de las máscaras se pueden observar varias cuestiones interesantes que permiten comprender de mejor forma no solo este rito específico sino todo el proceso. Por un lado, para la realización de este rito tienen que estar presentes ciertos actores: el tiniente, el casero, los danzantes, los músicos (si es posible) y los ancestros. Para esta ceremonia, además, se necesitan ciertos instrumentos: velas amarillas de cera, velas de cebo, incienso, aguardiente, las máscaras, utilería y vestuario del danza-drama y los instrumentos de los músicos.

Esta ceremonia inicia con la colocación de las máscaras en fila, de izquierda a derecha. Se busca colocarlas debajo de alguna imagen que puede ser un santo, una virgen o una fotografía de antiguos danzantes o caseros (o de ancestros en general). Las máscaras se colocan en el suelo o encima de un petate. En ladrillos o tejas, debajo de las máscaras se colocan dos velas: una de cera amarilla y una de cebo. Se encienden y es, entonces, cuando el tiniente y/o abogado inicia con la mediación. Este tiniente debe conocer los rezos que se deben hacer específicamente para este rito, dentro del mismo se mencionan nombres de anteriores danzantes para llamarlos y que puedan ser partícipes también de la presentación. Este rito dura aproximadamente una hora, dentro de esta hora es el tiniente el que tiene la participación más activa, el resto solo escucha y pone atención. Antes de concluir la mediación, los músicos deben tocar los instrumentos y una vez finalizan, se termina el ritual.

Las velas amarillas representan a los vivos, las de cebo a los muertos. Estos símbolos están presentes en la mayoría ritos y ceremonias maya-achi que señalan esa interacción constante entre el mundo de los vivos y el de los muertos. El incienso en forma de copal pom según señalan los tinientes son un medio de comunicación con los ancestros pero en este caso sirven como purificación de las máscaras, la utilería y vestuario que se utilizará al día siguiente. El aguardiente se utiliza como un tipo de alimento para los ancestros. Muchos tinientes y caseros, ante la pregunta sobre la utilidad del aguardiente, estos responden que «es para quitarles su sed» (Tiniente del danza-drama Los Güegüechos, 56 años, 2018).

La descripción anterior, es una de las varias versiones que se tienen sobre los significados de los símbolos presentes dentro del rito de velación de máscaras, es por ello que se concuerda con la idea de la multivocalidad de los símbolos que propuso Turner (1982: 21). No solo por la obvia razón de la interpretación individual de los símbolos sino la capacidad que tienen estos de resignificarse y que en esos procesos de resignificación los significados anteriores pueden permanecer. Tal es el caso de las danzas escolares, que parecería que conscientemente buscan incluir todos esos símbolos dentro del proceso que realizan; no obstante, la intención primaria es recrear un *Performance* cultural y no realmente mediar la interacción entre el mundo terrenal y espiritual, por ejemplo. De esta manera, el significado de una vela de cebo continúa siendo un referente a los ancestros, pero simultáneamente es un objeto que hace referencia a un elemento que debe estar presente en el rito de velación de máscaras.

Esta transformación y resignificación de símbolos, elementos y procesos es también lo que permite que un evento cualquiera pueda convertirse en un evento especial, es en ese desarrollo en el que la acción y significación se vuelve performativa (Lewis, 2013: 7). Es decir, el proceso en el que un evento adquiere nuevos significados e intencionalidades, aunque deje de ser un *Performance* cultural y se vuelva un *performance* sociocultural se encuentra no en el proceso de habituación sino de performatividad. Esto, justamente, es lo que desde la visión de la investigadora puede suceder con el danza-drama de Los Güegüechos del CECBI. Dado que conscientemente buscan recrear y perpetuar la idea sobre los danza-dramas, pero la intencionalidad cambia. Sin embargo, la habituación sí pareciera estar presente en el resto de instituciones, pues no parten desde una intencionalidad que defienda o que pretenda continuar con las prácticas maya-achi sincréticas, sino con las tradiciones rabinleras.

C. Semi-rituales, habituación y la secularización del proceso danzario

El cambio de un *Performance* cultural ritual a un *performance* sociocultural desde la mirada de esta investigadora, sí ocurre a través de un proceso de habituación. Para entender este proceso, es necesario no solo pensar en el ejemplo particular de Los Güegüechos del CECBI sino en el resto de establecimientos cuyo proceso danzario se reduce a los ensayos, la velación colectiva y las presentaciones. Esta reducción en el proceso no se debe a adaptaciones deliberadas causadas por las presiones contextuales sino al cambio en la intencionalidad con la que se realizan las mismas. En otras palabras, las danzas escolares surgen bajo la idea de continuar con los danza-dramas tradicionales, ese era su objetivo. Para ello, se redujeron no solo las fases del proceso danzario sino las mismas presentaciones. Además, se dejaron por un lado las responsabilidades de ciertos actores y dio paso a nuevos actores que permitirían este nuevo formato. Esto afectó al casero común, pues su rol se vio relegado y amenazado ante estas nuevas dinámicas.

El proceso de secularización de las danzas escolares es el que permite entenderlas como un semi-ritual. Según Lewis (2013: 58), un semi-ritual es un evento especial o *Performance* que posee la estructura y características de un *Performance* de tipo ritual, pero no se puede caracterizar como tal. Esto, justamente, es lo que sucede con estas danzas escolares, al cambiar no solo la intencionalidad sino el espacio simbólico en el que se desenvuelve deja de ser un *Performance* cultural ritual porque no es ese su objetivo. Su objetivo es la continuación de las danza-dramas como un elemento cultural festivo, tradicional, ya sea como respeto o miedo a los ancestros. Empero, bajo este objetivo, es la presentación la que interesa resguardar, no el proceso danzario. Ésta, se propone desde este texto, es la razón por la que los caseros conciben a las danzas escolares como una amenaza, porque al relegar el proceso, también se relegan las intervenciones, interacciones y relaciones que se crean a partir del casero como sujeto central. La habituación de las danza-dramas, también habitúan al casero; es decir, al trasladar las danzas a un espacio educativo, desplazan al casero y la dependencia del proceso y éste.

La agencia del casero es, en realidad, la que permite las adaptaciones en el proceso y esto no solo en los danza-dramas mayores sino en las danzas escolares también. Es decir, la adaptación es la que permite la continuidad y por ello, el casero no sólo adapta el proceso sino también el casero se adapta a sí mismo dentro del contexto. De esta forma, la reducción del proceso danzario en las danzas mayores ha ocurrido, pero también la participación limitada de los caseros en las danzas escolares es permitida y aceptada por ellos mismos como una forma de permanecer dentro de las mismas como actor. No obstante, en ambos escenarios: el de las danza-dramas mayores y las danzas escolares, los caseros son fundamentales y lo son porque ellos se permiten serlo. A través de ello, pueden redireccionar la intención del proceso danzario si así lo quisieran.

D. Características liminales en el proceso danzario

La liminalidad, según establece Turner (1980: 102-123), tiene tres características definitivas: ambigüedad, carencia e invisibilidad. Además, durante el estado liminal las y los participantes escapan de un sistema de clasificación claro y esta dificultad de categorización se expresa en símbolos que, en muchas ocasiones se asocian a la muerte, la oscuridad, la soledad; es decir, se asocian con estados que también son difíciles de clasificar (Turner, :102). De esta manera, los seres liminales pueden llegar a utilizar poca ropa, ropa haraposa o hasta ir desnudos, indicando una regeneración que llevará a un cambio de estatus. Turner (*idem*) también señala que la conducta de las y los participantes suelen ser una pasiva y sumisa «...deben obedecer implícitamente a sus instructores y aceptar cualquier castigo que pueda infligírseles, por arbitrio que sea, sin la menor queja». Entre los sujetos y sujetas se desarrolla un vínculo de igualitarismo y «camaradería» (*idem*). Para que exista liminalidad, las personas deben de ingresar a la anti-estructura, es decir al espacio simbólico que no se encuentra regulado por las leyes ordinarias de la vida social. El proceso danzario

actual, que se conforma por los ensayos, ceremonias de permisos, ceremonia de velación de las máscaras y presentaciones, como proceso ritual no transita de forma clara por la liminalidad.

Los ensayos, son una fase secular dentro del proceso danzario dado que no existen elementos ni símbolos que le clasifiquen como puramente religioso. Dentro de estos, se aprende el texto y se preparan para las presentaciones cuya carga religiosa es alta. Aunque exista un proceso de aprendizaje, propio de la fase liminal, dentro de los ensayos las jerarquías sociales (sobre todo aquellas basadas en la edad) continúan. La consciencia sobre el respeto a los estatus ajenos existe, y por lo tanto, los sujetos no se despojan de sus atributos sociales. Por lo tanto, no existe la invisibilidad, tampoco, pues al respetarse la condición jerárquica, se siguen regulando las relaciones a través de normas sociales. Es decir, se desarrolla esta fase dentro de la estructura y por ende, no existe invisibilidad, ni carencia, ni ambigüedad.

Por otro lado, las ceremonias de permisos, contienen muchos elementos susceptibles a analizar bajo la mirada de las fases liminales. Por ejemplo, para realizar las ceremonias se debe elegir un lugar o espacio sagrado (separación), una vez en ese espacio se inicia la ceremonia que tiene como objetivo comunicarse con los muertos y solicitarles permiso. Durante esta solicitud, se navega entre la estructura y la anti-estructura y quienes son parte de estas ceremonias pierden momentáneamente sus estatus mientras estas se realizan. Sin embargo, no existe un cambio de estatus una vez se finaliza con la ceremonia y se vuelve a la vida cotidiana (reagregación). Durante la ceremonia, se puede llegar a experimentar la idea del *communitas* por aquellas personas que se encuentran participando activa o pasivamente en ellas, sobre todo en la parte de interpretación del fuego, en la que se descifra la respuesta de los ancestros.

La ceremonia de velación de máscaras es aún más interesante en cuanto al modelo de las fases liminales, dado que esta fase del proceso ritual está acompañada por el ensayo general. En definitiva existe una fase preliminar de separación, pues tanto la ceremonia como el ensayo general ocurren en un espacio definido para hacerla. Este espacio adquiere una carga especial y hasta sagrada, aunque esta es momentánea (mientras ocurran ambas cosas). De manera que los danzantes, músicos, casero y tinientes se separan de la vida cotidiana para entrar a la anti-estructura y desarrollar tanto el ensayo como la ceremonia (liminalidad). De nuevo, el objetivo de ésta es la comunicación con los ancestros y durante ésta también se puede llegar a experimentar el *communitas*. Una vez concluida la ceremonia, los actores obtienen el poder que les permite danzar al día siguiente. Varios de los danzantes regresan a sus hogares (reagregación o fase post-liminal) y otros pernoctan en donde las máscaras están colocadas.

Las presentaciones, por otro lado, representan una fase peculiar del proceso danzario. Los actores que ya se encuentran listos, a través de la ceremonia de velación de máscaras, se presentan en varias ocasiones y durante varios momentos. Para estas presentaciones también existe una separación o fase pre-liminal, sin embargo la separación se realiza públicamente entre las personas

que les observarán. De esta forma, al tomar sus lugares de inicio, simbólicamente ingresan a la anti-estructura, pero no realmente a una fase liminal pues sus estatus como danzantes son claros. Este estatus, durante las presentaciones adquiere poderes que se desvanecen al finalizar con la presentación o al quitarse las máscaras (reagreción).

En esta fase no se encuentran en un estado liminal, desde el punto de vista de la autora de esta tesis, dado que se trata de una situación distinta. En ésta los danzantes son visibles y claramente identificados como tal, aunque entre ellos no exista una distinción clara y es probable que los estatus cotidianos se anulen entre ellos durante las presentaciones y buena parte de los días en que estas ocurren. Sin embargo, al finalizar las presentaciones no adquieren un nuevo estatus, no se comportan ni pasiva ni sumisamente durante las mismas y no existe un proceso de aprendizaje.

De cualquier forma, es importante reconocer que sí suceden ciertas cuestiones, como la navegación dentro de la anti-estructura. Esta navegación es la que concede a los danzantes un estatus y un poder interesante dentro de las presentaciones. Este estatus confiere a estos sujetos el consentimiento para realizar acciones que no se les permitirían si no tuviesen puestas las máscaras, si no encarnaran estos personajes. De esta forma, los danzantes pueden pedir dinero, robar, gritar, molestar y hasta golpear no solo a sus compañeros danzantes sino también al público en general sin importar si se trata de niños, niñas, mujeres, hombres, ancianos o ancianas.

Durante las presentaciones de la danza-drama El costeño en junio de 2018, cuando se celebró a San Pedro Apóstol, la autora observó el baile en cuatro presentaciones. A continuación una descripción de lo observado:

«...y Pascual se robó, por lo menos, tres cosas en el mercado. Pero eso no pareció molestarle a nadie, es más, fue motivo de gracia no solo para el público sino para las personas a las que se les quitó su producto. En esa misma presentación, el torito golpeó a tres diferentes hombres que se encontraban viendo la presentación, uno de ellos se tuvo que sentar del golpe. Aún así, ni el afectado condenó la acción del danzante. Pascual también agarró del brazo a una señora intentándole dar besos en el cachete con la máscara puesta y apretujándole de una manera poco común, señoras que estaban a mi par comentaron entre risas: “ay, estos sí se pasan, verdad”...».

La nota de campo continúa describiendo las acciones que los danzantes realizaban con el público y entre ellos, acciones que si ocurrieran en la vida diaria serían reprochables y condenables. Asimismo, actitudes que en el mundo cotidiano son vistas como negativas, mientras los danzantes utilizan sus vestuarios y máscaras, son permitidos y hasta justificados por su condición de bailarines. Un ejemplo de ello, es el consumo de alcohol. Dado que se realizan distintas presentaciones en un solo día y que ello resulta cansado, el consumo (que puede llegar a ser desmedido) de bebidas alcohólicas se justifica y escuchar conversaciones como las siguientes resulta común:

«- ¿Viste cómo está de bolo?

- ¡Ay sí, pobre! Es que imagínate qué cansado. Necesitan su guarito para aguantar»

(Notas de campo junio 2018, Sophía Dávila).

De esta misma forma, actitudes violentas pueden ser justificadas bajo la idea de que al bailar y utilizar las máscaras, estos sujetos «no son ellos mismos» (Casero de la danza-drama Los pueblos, edad desconocida, 2018). Por lo tanto, no realizan acciones de forma consciente. Son un móvil por el cual el espíritu de la máscara, su personaje y los ancestros que lo han personificado en el pasado, realizan acciones a su antojo.

El proceso danzario como *Performance* cultural ritual en sí, no se puede analizar bajo el modelo de las fases liminales sin analizar las propias fases que componen este proceso. Aunque el proceso danzario sí tiene características liminales dentro de sus unidades sus particularidades y complejidad sobrepasan este modelo. Sobre todo, porque se trata de un *Performance* cíclico, que ocurre a menudo. Por otro lado, es importante reconocer que aunque este *Performance* navega entre la estructura y anti-estructura, la consciencia sobre las jerarquías y las normas sociales no se anula totalmente entre una y otra. Es decir, es imposible para un sujeto socializado olvidar y/o ignorar o siquiera ingresar a un espacio simbólico que no se encuentre regulado. Aunque coincido con la ambigüedad como una característica de la anti-estructura, no coincido con la invisibilidad de las normas sociales, puesto que hasta en los momentos de mayor *communitas* las jerarquías continúan existiendo. Por ejemplo, en el caso de los bailarines, son los personajes o bailarines mayores de quienes se justifica y permiten ciertas actitudes, pero no de los bailarines niños.

XI. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, se exponen las cuestiones principales encontradas y analizadas en esta tesis.

En Rabinal, para 2018, existían 16 danza-dramas activas que se presentan en diferentes comunidades del municipio: Rabinal Achi, Chico Mudo, San Jorge Mudo, San Jorge Princesa, Patzca', El Costeño, El Venado, Los Animalitos, Los Negritos, Conversión San Pablo, Los Marineros, Los Diablos, Las Flores, Los Pueblos, La Conquista, y Sota Mayor. Estas se presentan en distintas fiestas vinculadas a las cofradías y existen algunas como Rabinal Achi, Patzca' y la Conquista que ocurren acompañando a cofradías específicas.

La presentación de estas danza-dramas no es un fin como tal, sino un componente de un proceso ritual complejo al que se le denominó «proceso danzario». En este proceso participan diferentes actores y actoras, pero en donde el «casero» es una de las figuras principales pues es este el que toma la decisión de realizar el proceso o no.

La y los caseros describen el proceso danzario a partir del proceso que se realizaba por generaciones anteriores previo al Conflicto Armado Interno; a ese proceso se le denominó «proceso danzario ideal» porque dentro del imaginario esos son los componentes que deben ocurrir al realizar una danza-drama. Posterior a la guerra, cuando se retomó el proceso fueron cambiando, adaptando y abandonando fases. Al resultado de ello se le llamó «proceso danzario actual» en donde se pueden observar las estrategias de adaptación debido a circunstancias económicas, sociales y culturales.

Las danza-dramas son *performances socioculturales* porque son eventos especiales que existen para ser observados, pero las fases que dan vida al proceso cultural son *performances culturales* que habitan en la antiestructura y buscan validar la interacción entre los antepasados y los vivos; es decir, el mito.

Las danzas semilleras (o escolares) representan una de las varias estrategias de adaptación, por lo que pueden ser consideradas semi-rituales, pues son versiones más cortas y laicas de las danzas mayores interpretadas por adultos. En ella se ven remanentes del proceso danzario actual, pero también cambios más elásticos y fluidos.

Es importante seguir registrando el curso tanto de las danza-dramas mayores como las danzas semilleras para comprender a profundidad el rol que estas últimas jugarán en el futuro de las danza-dramas tradicionales de Rabinal y la vinculación con las cofradías.

XII. BIBLIOGRAFÍA

Abarca Hernández, Oriester; Bartels Villanueva, Jorge. 2011. «El papel económico de las cofradías en el crepúsculo de la colonia y el ascenso de las sociedades mercantiles. Análisis de protocolos coloniales de San José (1837-1842)». *Ciencias Económicas*. XXI(1): págs. 357-383.

Academia de Lenguas Mayas de Guatemala. 2012. *Retaliil Ano'nib'al Mayab' Achi: Monografía Maya Achi*. Academia de Lenguas Mayas de Guatemala. Guatemala. 292 págs.

Álvarez Castañeda, Andrés. 2003. *Uk'ux Tzima Chija: artesanía, desarrollo y globalización en Rabinal, Baja Verapaz*. Tesis Universidad del Valle de Guatemala. 125 págs.

Arnauld, Marie C. 1999. «Desarrollo Cultural en el Altiplano Norte. Período Clásico». *Historia General de Guatemala Tomo I*. Fundación para la Cultura y el Desarrollo. Guatemala. págs. 227-240

Arnauld, Marie C. 1993. «Los territorios políticos de las cuencas de Salamá, Rabinal y Cubulco en el Posclásico (Baja Verapaz, Guatemala)». *Representaciones del Espacio Político en las Tierras Altas de Guatemala*. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. México. págs. 43-109. <https://books.openedition.org/cemca/2386> [10 de agosto de 2019]

Barrios, Lina. 1996. *Pueblos e historia en la Baja Verapaz. Estudios Sociales*. Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales. Universidad Rafael Landívar. No. 56. 198 págs.

Beeman, William O. 1993. «The Anthropology of Theater and Spectacle». *Annual Review of Anthropology*. Annual Reviews. XXII: 369-393.

Bernard, Harvey Russell. 2011. *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative approaches*. Rowman Altamira. 666 págs.

Bertrand, Michel. 1994. «La región de Rabinal». *Historia General de Guatemala Tomo II*. Fundación para la Cultural y el Desarrollo. Asociación Amigos del País. Guatemala. págs. 621-626.

Bertrand, Michel. 1986. «Demografía de la Región de Rabinal del siglo XVII al XIX». *Mesoamérica*. Antigua Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica. II: 3-23.

Bowie, Fiona. 2006. *The anthropology of religion: an introduction*. Segunda edición. Blackwell Publishing Ltd. 332 pp.

Carmack, Robert M. 1979. *Evolución del reino quiché*. Biblioteca Centroamericana de las Ciencias Sociales. Editorial Piedra Santa. Guatemala, C.A. 404 págs.

Carmack, Robert M. 1979. *Historia Social de los Quiches*. Seminario de Integración social. Ministerio de Educación. Editorial José de Pineda Ibarra. Guatemala, C.A. 455 págs.

Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica. *Cak-yiu o Cak-yiup, Cahyup, Cak-yu*. <http://cirma.org.gt/glifos/index.php/ISADG:GT-CIRMA-AH-023-02-002> [19 de agosto de 2019]

Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica. *Chuítinamit o Tzac-Pocom, Tzak-Pocomá, Rabinal, Los Cimientos*. <http://cirma.org.gt/glifos/index.php/ISADG:GT-CIRMA-AH-023-02-011> [19 de agosto de 2019]

Citro, Silvia. 2011. «Cuando escribimos y bailamos: genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas». *Cuerpos en Movimiento: antropología de y desde las danzas*. Citro, Silvia y Aschieri, Patricia coordinadoras. Colección Culturalia. Editorial Biblos. Buenos Aires, Argentina. 10-40 págs.

Colop, Sam. 2008. *Popol Wuj*. Cholsamaj. 224 págs.

Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH). 1999. *Guatemala Memoria del Silencio*. Tomos I al IV. Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas (UNOPS). Guatemala. 527 págs.

Creswell, John W. 2003. *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Thousand Oaks, California. 246 págs.

England, Nora C. 2001. *Introducción a la gramática de los idiomas mayas*. Fundación Cholsamaj. Guatemala. 172 págs.

Equipo de Antropología Forense de Guatemala. 1995. *Las masacres en Rabinal : estudio histórico-antropológico de las masacres de Plan de Sánchez, Chichupac y Río Negro*. Equipo de Antropología Forense de Guatemala. 347 págs.

Fox, John W. 1978. *Quiche Conquest: Centralism and Regionalism in Highland Guatemalan State Development*. University of New Mexico Press. Primera Edición. Estados Unidos de Norteamérica. 322 págs.

Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio de. 2012. *Recordación florida*. Edición en base a la publicada por la Sociedad de Geografía e Historia. Editorial Universitaria. Guatemala, Centroamérica. 713 pp.

Gaitán Lara, Dalila. 2014. «Las cofradías actuales conflictos, contenidos que las sustentan y las funciones que cumplen». *Anuario Estudios*. Guatemala. págs. 91-110 http://iihaa.usac.edu.gt/archivohemerografico/wpcontent/uploads/2017/11/59_estudios_2014_gaita_n.pdf [4 de septiembre de 2019]

García Escobar, Carlos René. 2009. *Atlas danzario de Guatemala*. Tipografía Nacional. 437 págs.

García Escobar, Carlos René. 2011. *Parlamentos y recitados en las danzas tradicionales de Guatemala*. Tipografía Nacional. 676 págs.

Garza, Mercedes de la; León P., Miguel; Recinos, Adrián. 1980. *Literatura Maya*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela. 483 págs.

Geertz, Clifford. 2003. *La interpretación de las culturas*. Barcelo, España. Editorial Gedisa. 375 pp.

Giobellina-Brumana, Fernando; González M., Elda E. 1981. «Mito: Rito: Lévi-Strauss: Mary Douglas». *Revista Española de Antropología Americana*. Universidad Complutense de Madrid. (11): 245-258.

González-Izás Matilde. 2011. «La formación transnacional del Estado. Modernización capitalista, inmigración europea y circuitos del café en Guatemala 1870-1930». *(Trans)formaciones del Estado en los márgenes de Latinoamérica: imaginarios alternativos, aparatos inacabados y espacios transnacionales*. Publicaciones El Colegio de México. 509 páginas.

Hatch, Marion P.; Ivic, Matilde. 1999. «El Altiplano Norte durante el Período Posclásico». *Historia General de Guatemala Tomo I*. Fundación para la Cultural y el Desarrollo. Asociación Amigos del País. págs. 241-266

Hill, Robert M. 2001. *Los Kaqchikeles de la época colonial: adaptaciones de los mayas del altiplano al gobierno español, 1600-1700*. Cholsamaj. Guatemala. 223 págs.

Instituto Nacional de Estadística. *Resultados departamento de Baja Verapaz*. Censo 2018. <https://censopoblacion.gt/mapas> [29 de septiembre de 2019]

Instituto Nacional de Estadística. *Características generales de la población: Rabinal, Baja Verapaz*. Censo 2018. <https://www.censopoblacion.gt/graficas> [28 de septiembre de 2019]

Instituto Nacional de Estadística. 2013. *Mapas de pobreza rural en Guatemala 2011*. <https://www.ine.gob.gt/sistema/uploads/2015/09/28/V3KUhmhfgLJ81djtDdf6H2d7eNm0sWDD.pdf> [29 de septiembre de 2019]

Instituto Nacional de Estadística. 2015. *República de Guatemala: Encuesta Nacional de Condiciones de Vida 2014*. <https://www.ine.gob.gt/sistema/uploads/2015/12/11/vjNVdb4IZswOj0ZtuivPIcaAXet8LZqZ.pdf> [29 de septiembre de 2019]

Instituto Nacional de Estadística. 2019. *Canasta Básica Alimentaria (CBA) y Canasta Ampliada (CA)*. <https://www.ine.gob.gt/sistema/uploads/2019/04/08/20190408122914Nyto5KpgXeUsKGoT4SpRknBumA8etDe4.pdf> [29 de septiembre de 2019]

Janssens, Bert. 2004. *Ri Ch'ab'al al ke ri Qati'qamaam: El rezo de nuestros antepasados en Rabinal*. Museo Comunitario Rabinal Achi. Rabinal, Baja Verapaz. 191 págs.

Janssens, Bert; Van Akkeren, Ruud. 2003. *El Baile del Venado de Rabinal: Xajooj Kej*. Museo Comunitario Rabinal Achi. 209 pp.

Johnston, Barbara R. 2005. *Estudio de los Elementos del Legado de la Represa Chixoy*. Centro para la Ecología Política. <http://adivima.org.gt/archivos/Informe%20de%20las%20Comunidades%20Afectadas%20por%20la%20hidroelectrica%20Chixoy/chixoy%20vol%201%20espan.pdf> [4 de septiembre de 2019]

Kaeppler, Adrienne. 1978. «Dance in Anthropological Perspective». *Annual Review of Anthropology*. Annual Reviews Inc. VII: 31-49

Kaeppler, Adrienne. 1991. «Approaches to the Study of Dance». *Yearbook for Traditional Music*. International Council for Traditional Music. XXIII: 11-21.

Kruger, Richard; Casey, Marie Anne. 2015. *Focus Groups: A Practical Guide for Applied Research*. Sage Publications. 280 págs.

López A., Alfredo; López L., Leonardo. 2002. «La periodización de la historia mesoamericana». *Revista Arqueológica Mexicana*. El tiempo mesoamericano I, Edición Especial XI: 14-23.

LeCompte, Margaret D.; Schensul, Jean J. 2010. *Designing and Conducting Ethnographic Research: an introduction*. Second Edition. Altamira Press. 356 pp.

LeCompte, Margaret D.; Schensul, Jean J. 2013. *Essential Ethnographic Methods: A Mixed Methods Approach*. Second Edition. Altamira Press. 366 pp.

Lewis, Lowell. 2013. *The Anthropology of Cultural Performance*. Palgrave Macmillan. 204 págs.

Looper, Matthew. 2009. *To be like Gods: Dance in Ancient Maya Civilization*. University of Texas Press. 296 págs.

Luján Muñoz, Jorge. 2000. *Danzas y máscaras de Guatemala*. Revista Universidad del Valle de Guatemala. págs. 7-12

Mace, Carroll E. 1981. «Algunos apuntes sobre los bailes de Guatemala y Rabinal». *Mesoamérica*. II: 83-136.

Mace, Carroll E. 2008. *Los negritos de Rabinal y el juego del tun*. Academia de Geografía e Historia de Guatemala. Guatemala. 353 págs.

MacLeod, M. 1983. *Desde el Mediterráneo y España hasta Guatemala Indígena: las transformaciones de una institución colonial: la cofradía 1580-1750*. Formaciones religiosas en América Colonial. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 204-227 pp.

- Mahoney, James. 2011. «Liberalismo radical, reformista y frustrado: orígenes de los regímenes nacionales en América Central». *América Latina Hoy*. Universidad de Salamanca. (57): 79-115 pp.
- Marroquín López, Kenneth Rafael. 2013. *Políticas y estrategias de intervención de Estados Unidos para derrocar al gobierno de Jacobo Árbenz Guzmán (1951-1954)*. Tesis Universidad de San Carlos de Guatemala. Ciudad de Guatemala, Guatemala. 139 págs.
- Martínez, Rocío. 2005. «La danza de los murales de Bonampak». *LiminaR*. III (2): 112-141.
- Martínez Peláez, Severo. 1994. *La patria del criollo: ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*. Decimotercera Edición. México, Distrito Federal. 786 pp.
- Maudslay, Anne C.; Maudslay, Alfred P. 1899. *A Glimpse of Guatemala and some notes on the ancient monuments of Central America*. London. 289 págs.
- Meza Teni, Marlon. 2006. *Entrevista con Alain Breton: El Rabinal Achi, ¿patrimonio o vitrina histórica de las fracturas sociales en Guatemala?*. Este País. Magana Terra Editores. 60-64 pp. https://www.academia.edu/32337712/Breton_Alain_2006_Entrevista_con_Marlon_Meza_Teni_El_Rabinal_Achi_Patrimonio_de_la_humanidad_o_vitrina_histórica_de_las_fracturas_sociales_en_Guatemala?auto=download
- Mendoza Peña, Glendy Llynssay Halleckyna. 2010. *Las relaciones sociales en la comunidad de Xococ, Rabinal, Baja Verapaz, a partir de los acontecimientos de 1980*. Tesis de licenciatura. Universidad de San Carlos de Guatemala. 81 pp.
- Molina, Deyvid. 2016. «Las Cofradías del Niño Dios en Salamá». *Tradiciones de Guatemala*. Centro de Estudios Folklóricos. (84): 195-220.
- Mora, Ana. 2010. *Movimiento, cuerpo y cultura: Perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza*. VI Jornada de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010. La Plata, Argentina. 20 págs.
- Natasi, Bonnie. 2013. «Using Multimedia Techniques in Ethnographic Research». *Specialized Ethnographic Methods: A Mixed Methods Approach*. Second Edition. Altamira Press. 319-362 pp.
- Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHA). 1998. *Guatemala Nunca Más*. Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI). Guatemala. 310 págs.
- Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHA). 2000. *Memoria, Verdad y Esperanza. Versión Popularizada del informe REMHI: "Guatemala: Nunca más"*. Tomo I. Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica. Guatemala. 304 págs.

Open Street Map. Sin fecha. *Mapa delimitado del departamento de Baja Verapaz en Open Street Map*. <https://www.openstreetmap.org/search?query=baja%20verapaz#map=10/15.1066/-90.3378> [22 de Agosto de 2019]

Open Street Map. Sin fecha. *Mapa delimitado del departamento de Rabinal en Open Street Map*. <https://www.openstreetmap.org/search?query=baja%20verapaz#map=10/15.1066/-90.3378> [22 de Agosto de 2019]

Open Street Map. Sin fecha. *Ubicación del departamento de Baja Verapaz en mapa de Guatemala en Open Street Map*. <https://www.openstreetmap.org/search?query=baja%20verapaz#map=10/15.1066/-90.3378> [22 de Agosto de 2019]

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 2010. *La tradición del teatro bailado Rabinal Achi*. Recuperado el 3 de abril de 2018. En <https://ich.unesco.org/es/RL/la-tradicion-del-teatro-bailado-rabinal-achi-00144>

Recinos, Adrián; Chonay, Dionisio. 1980. *Memorial de Sololá, Anales de los caqchikeles*. Fondo de Cultura Económica. 303 págs.

Remesal, Fray Antonio de. 1988. *Historia General de las Indias Occidentales y Particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala*. Nota preliminar de P. Carmelo Sáenz de Santa María. 1ª ed. Tomo I. México, D.F.: Editorial Porrúa. 578 págs.

Richards, Michael. 2003. *Atlas Lingüístico de Guatemala*. Secretaría de la Paz. Equipo Proyecto Mapeo Lingüístico. Guatemala. 133 págs.

Rodríguez, Manuela. 2014. *Performance en antropología: contexto de surgimiento, apropiaciones y aplicación*. Revista de Escuela de Antropología, Universidad Nacional de Rosario. Recuperado el 10 de noviembre de 2018 en: https://www.academia.edu/24373418/Performance_en_Antropolog%C3%ADa_contexto_de_surgimiento_apropiaciones_y_aplicaci%C3%B3n_1

Rojas Lima, Flavio. 1988. *La Cofradía: reducto cultural indígena*. Seminario de Integración Social. Ciudad de Guatemala, Guatemala. 275 pp.

Saint-Lu, André. 1994. «La Verapaz: Siglo XVI». *Historia General de Guatemala Tomo II*. Fundación para la Cultural y el Desarrollo. Asociación Amigos del País. Guatemala. págs. 626-640.

Samuelson, Paul; Nordhaus, William D. 2010. *Economía con aplicaciones a Latinoamérica*. McGraw Hill. 19 edición. México D.F, México. 716 págs.

Sanchíz, Marco Agudo; Estada Saavedra, Alejandro. 2011. *Transformaciones del Estado en los márgenes de Latinoamérica: Imaginarios alternativos, aparatos inacabados y espacios*

transnacionales. Centro de Estudios Sociológicos, El Colegio de México; Departamento de Ciencias Sociales y Políticas, Universidad Iberoamericana. 287-338 Pp.

Schechner, Richard. 2000. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires. 281 págs.

Shchechner, Richard. 2013. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge. 359 págs.

Secretaría General de Planificación. 2010. *Plan de Desarrollo Municipal del municipio de Rabinal*. Consejo Municipal de Desarrollo del Municipio de Rabinal. Rabinal, Baja Verapaz. 125 pp.

Sharer, Robert S.; Sedat, David W. 1999. «El Preclásico en las Tierras Altas del Norte». *Historia General de Guatemala Tomo I*. Asociación Amigos del País. Fundación para la Cultura y el Desarrollo. Guatemala. págs. 213-226

Smith, Ledyard. 1955. *Archaeological Reconnaissance in Central Guatemala*. Carnegie Institution of Washington. Washington, D.C. 140 págs.

Thompson, J. Eric S. 1992. *Grandeza y decadencia de los mayas*. 3ra. Edición 4ta Impresión. Fondo de Cultura Económica. México. 899 págs.

Thompson, J. Eric S. 1970. *Maya History and Religion*. University of Oklahoma Press. Primera edición, tercera impresión. 415 págs.

Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press. Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica. 309 págs.

Turner, Víctor. 1988. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Trad. de Beatriz García Ríos. Taurus Alfaguara. Madrid, España. 217 págs.

Turner, Victor. 1980. *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. Trad. Ramón Valdés y Alberto Cardín. Siglo Veintiuno. Madrid, España. 455 págs.

Tuner, Víctor. 1986. «Dewey, Dilthey and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience». *The Anthropology of Experience*. Editado por Victor Tuner y Edward Bruner. Epilogo por Clifford Geertz. University of Illinois Press. Estados Unidos de Norteamérica. Págs. 33-45.

Van Gennep, Arnold. 2008. *Los ritos de paso*. Trad. Juan Arazandi. Alianza Editorial. Madrid, España. 280 págs.

Van Akkeren, Ruud. 2000. *Place of the Lord's Daughter: Rab'inal its history, its Dance-Drama*. Research School CNWS, School of Asian, African and Native Studies. Universidad de Leiden, Países Bajos. 555 pp.

_____. 2000a. «El Baile-drama Rab'inal Achi sus custodios y linajes de poder». *Mesoamérica*. (44): 54-81.

Van Akkeren, Ruud. 2002. «Lugar del cangrejo o caracol: la fundación de Rab'inal-Tequicistlán, Guatemala». *Mesoamérica*. (40): 1-39.

Van Akkeren, Ruud. 2003. *Chi Raqan Unimal Tz'aq Unimal K'ox tun*. Rabinal en la Historia. Memoria del Diplomado Cultural. Museo Comunitario de Rabinal, Rabinal, Guatemala. 124 pp.

Velásquez Nimatuj, Irma Alicia. 2016. *Rabinal*. Asociación para el Desarrollo Integral de las Víctimas de la Violencia en las Verapaces Maya Achi -ADIVIMA. Rabinal, Baja Verapaz, Guatemala. 188 pp.

Williams, Robert. 1994. *States and Social Evolution: Coffee and the Rise of National Governments in Central America*. Chapel Hill. University of North Carolina Press. 357 pp.

XIII. ANEXOS

A. GUÍA DANZARIA

1. Danza-dramas

Uno de los objetivos de la investigación, era identificar el número de danzas-dramas tradicionales que estuviesen activas en Rabinal. Para ello, primero, se considera fundamental explicar a qué se refiere con danzas tradicionales. Estas son aquellas expresiones artísticas que involucran el movimiento del cuerpo conforme a un ritmo preestablecido; a través de estos movimientos previamente coreografiados, se conmemoran o celebran valores, ideas o creencias de un grupo cultural específico. Además, estas danzas se han recreado, enseñado y transmitido de generación en generación y forman parte del legado artístico-cultural de dicho grupo.

Se le ha agregado “drama” al término danza, ya que estas danzas poseen diálogos. Los dramas son entendidos como una representación de acciones y situaciones humanas en las existe un conflicto; es decir, una puesta en escena en donde existen seres/actores que llevan a cabo actuaciones cuyo objetivo es desarrollar una escenificación y resolución de un conflicto específico. Las danzas-dramas de Rabinal son, justamente esto, obras escénicas cuyas intervenciones están marcadas por un ejercicio danzario que es parte de la presentación, ejecución y flujo de la obra. Es oportuno, entonces, hacer una distinción entre la idea de “danza” y “baile”, como comúnmente son llamados estos danza-dramas.

2. Descripción general de las danza-dramas tradicionales de Rabinal

a. Rabinal Achi

Nombre	Rabinal Achi/ Xajooj Tun
Nombre popular	Rabinal Achi
Origen	Prehispánico
Tema	Guerrera
Estado actual	Activa
Fechas de presentación regulares	Feria patronal (entre 20 y 27 de enero) San Pablo (25 enero)

Lugar	Centro de Rabinal
Músicos	Tres
Instrumentos	Tun, dos trompetas y platillos de cobre
Nombres de personajes	K'iche' Achi Job Toj Rabinal Achi Ixoq' Muy Uchuch Q'uq Guerrero Águila Guerrero Tigre Princesa

b. Danza del Venado o Xajooj Keej

Nombre	Danza del Venado/ Xajooj Keej
Nombre popular	Danza del Venado, Kej
Origen	Prehispánico
Tema	Mítico
Estado actual	Activo – en peligro de desaparecer
Fechas de presentación regulares	
Lugar	Pacux y centro de Rabinal
Músicos	2
Instrumentos	Flauta y tun
Nombres de personajes	Maam Qajuyub'aal – Viejo dios de la tierra Yub'uur – enfermo Jochanilla Tamio Valiente K'oyotzin – Mico

	Tiana – la mujer Keej – venado B'alam – tigre Chucho
--	---

c. El chico mudo

Nombre	Ka maam eq/ El chico mudo
Nombre popular	Chico mudo
Origen	Colonial
Tema	Comedia
Estado actual	Activo
Fechas de presentación regulares	Fiesta patronal, día de la cruz, Corpus Christi
Lugar	Centro de Rabinal
Músicos	2
Instrumentos	Adufe y violín
Nombres de personajes	Chico mudo Primero capitán Segundo capitán Mujer ladina Viejo Domingo Mico

d. La sierpe/San Jorge (mudo)

Nombre	La sierpe/ San Jorge
--------	----------------------

Nombre popular	La sierpe mudo
Origen	Colonial
Tema	Bien y el mal
Estado actual	Activa
Fechas de presentación regulares	Fiesta patronal, día de la cruz, Corpus Christi y día de San Pedro Apóstol
Lugar	Centro de Rabinal y aldeas
Músicos	2
Instrumentos	Tambor y flauta
Nombres de personajes	Sierpe San Jorge Diablo Primer capitán Segundo capitán

e. La sierpe/San Jorge princesa

Nombre	La sierpe/ San Jorge
Nombre popular	San Jorge princesa
Origen	Colonial
Tema	Bien y el mal
Estado actual	Activa
Fechas de presentación regulares	Fiesta patronal, día de la cruz, Corpus Christi y día de San Pedro Apóstol
Lugar	Centro de Rabinal y aldeas
Músicos	2

Instrumentos	Tambor y flauta
Nombres de personajes	Sierpe Princesa San Jorge Diablo Primer capitán Segundo capitán Murciélago

f. Los negritos

Nombre	Los negritos
Nombre popular	Negritos
Origen	Colonial
Tema	Comedia
Estado actual	Activo
Fechas de presentación regulares	20-26 de diciembre y 8 de enero
Lugar	Centro de Rabinal
Músicos	2
Instrumentos	Tambor y flauta
Nombres de personajes	Tata-abuelo Negrito Negrito (Depende del juego que realicen, pueden llegar a ser hasta 6 negritos)

g. Los Güegüechos

Nombre	Los Güegüechos/Patzka'
Nombres populares	Los güegüechitos
Origen	Prehispánico
Tema	Mítico
Estado actual	Activo – con peligro a desaparecer
Fechas de presentación regulares	Corpus Christi
Lugar	Centro Rabinal
Músicos	2
Instrumentos	Tun y flauta
Nombres de personajes	Aj Muy Primer mayordomo Segundo mayordomo Tercer mayordomo Carlos Siana Pedro Siana Choloy Muc Rey Julián

h. Los costeños

Nombre	El Costeño
Nombre popular	Los costeñitos, Los costeños, costeño español
Origen	Republicano
Tema	Ganadería
Estado actual	Activo

Fechas de presentación regulares	Fiesta patronal, día de la cruz, Corpus Christi y día de San Pedro
Lugar	Centro de Rabinal y aldeas
Músicos	3
Instrumentos	Marimba
Nombres de personajes	Cristóbal Pascual Pablo Tomás Ratón Gaspar Mundo Juan Panchita Lucas Miquito Torito

i. La Conquista de Guatemala

Nombre	La conquista de Guatemala
Nombre popular	La conquista
Origen	Colonial
Tema	Guerrera
Estado actual	Activa
Fechas de presentación regulares	Día de la Virgen del Patrocinio (fecha Movable)
Lugar	Atrio iglesia de Rabinal
Músicos	17
Instrumentos	Lado indígena: Tambor y chirimía Lado español: Banda marcial

Nombres de personajes	Rey K'iche'	
	Malinche 1	
	Maliche 2	
	Príncipe 1	
	Príncipe 2	
	Pedro de Alvarado	Tecun Umaam
	Carrillo	Huitzitzil Tzunum
	Juan de León y Cardona	Chavez
	Pedro Portocarrero	Tepe
	Calderón	Escot
Moreno		
Quirijol	Ajiitz	

j. Los animalitos

Nombre	Los animalitos
Nombre popular	Animalitos
Origen	Colonial
Tema	Cazadores
Estado actual	Activo
Fechas de presentación regulares	Fiesta patronal, día de la cruz, Corpus Christi y día de San Pedro
Lugar	Centro de Rabinal y Aldeas
Músicos	5
Instrumentos	Marimba, batería y contrabajo
Nombres de personajes	Tauro León Venado Tigre Jabalí Pizote

	Danta	Mapache
	Zorrillo	Mico
	Conejo	Ardilla
		Miquito

k. Conversión de San Pablo/Conversión de Saulo

Nombre	Conversión de Saulo/ Conversión de San Pablo
Origen	Conversión San Pablo
Tema	Bíblico
Estado actual	Activo
Fechas de presentación regulares	Fiesta patronal y día de San Pedro
Lugar	Centro Rabinal
Músicos	-----
Instrumentos	-----
Nombres de personajes	-----

l. Los pueblos

Nombre	Los pueblos
Nombre popular	Baile de los pueblos
Origen	Siglo XX
Tema	Diversión
Estado actual	Activo
Fechas de presentación regulares	Día de la Virgen de Concepción
Lugar	Centro de Rabinal

Músicos	5
Instrumentos	Marimba, contrabajo y batería
Nombres de personajes	Rabinalero Rabinalera Cubulero Cubulera Cobanero Cobanera San Migueleño San Migueleña Mixqueño Mixqueña Joyabateco Joyabateca San Juanero San Juanera Torito Mico

m. Sota Mayor

Nombre	Sota Mayor
Nombre popular	Sotomayor, Soto Mayor
Origen	Siglo XX
Tema	Comedia
Estado actual	Activo – en peligro de desaparecer
Fechas de presentación regulares	Fiesta patronal y Corpus Christi
Lugar	Centro de Rabinal
Músicos	5
Instrumentos	Marimba, contrabajo y batería
Nombres de personajes	José Sota Mayor Gobernador Manuela Alcalde Primero María Regidor Andrea Secretario Antonio Ayudante Ambrosio Ministro

n. Las flores

Nombre	Las flores
Nombre popular	Las flores
Origen	Siglo XX
Tema	Diversión religioso
Estado actual	Activo
Fechas de presentación regulares	Día de la Virgen del Patrocinio
Lugar	Centro Rabinal
Músicos	5
Instrumentos	Marimba, batería y contrabajo
Nombres de personajes	Jardinero Primavera Geranio Amapola Clavel Rosa Jasmín Azucena Lirio Margarita Pensamiento Violeta Retámaro Dalia Mico 1 Mico 2

o. Los marineros

Nombre	Los marineros
Nombre popular	Los marineros
Origen	Siglo XX
Tema	Diversión
Estado actual	Activo – en peligro de desaparecer

Fechas de presentación regulares	Fiesta patronal y Corpus Christi
Lugar	Centro Rabinal
Músicos	3 – 6
Instrumentos	Marimba Pito y tambor (a veces)
Nombres de personajes	Bruser Cuman Forret Poloni Fulsen Carlos Diego Baco Lucas Rabinalero 1 Rabinalero 2 Rabinalero 3

p. Los diablos

Nombre	Los diablos
Nombre popular	Los 12 diablos, Los diablitos, Los diablillos
Origen	-----
Tema	Bien y el mal
Estado actual	Activo – en peligro de desaparecer
Fechas de presentación regulares	Día virgen de Concepción
Lugar	Centro Rabinal
Músicos	5
Instrumentos	Marimba, batería y contrabajo

Nombres de personajes	Diablo Mayor Diablo 1 Diablo 2 Diablo 3 Diablo 4 Diablo 5 Diablo 6 Diablo 7 Diablo 8 Diablo 9 Diablo 10 Muerte Mico
-----------------------	---