

LOS BAILES DE
AGUACATAN Y EL
CULTO A LOS MUERTOS



ENRIQUE S. McARTUR



El presente artículo se publica con expresa autorización de su autor, el Sr. Enrique McArthur, del Instituto Lingüístico de Verano de Guatemala, especialista en temas folklóricos guatemaltecos, así como de la revista "América Indígena" donde se ha publicado previamente.

Con mucha razón el estudio de los bailes Meso-Americanos ha sido tema favorito tanto de antropólogos y estudiantes del folklore, como de artistas, músicos y coreógrafos. Todos con muy buena razón, pues divulga una cantidad de información acerca del patrón del pensamiento de la gente. Inseparablemente ligado con el rito y el mito, el baile es descrito por Lewis Spence (1947:101) así:

“El baile brota del ritual; hasta cierto punto muestra movimientos engendrados por los ritos. También deriva algo de la naturaleza de los mitos al pintar y traer a la vista las circunstancias que engendraron el mito... El mito es una descripción escrita de esos acontecimientos, pero el baile en sí es una demostración visual de ellos. Todos los bailes son como un tapiz viviente de acción ritual de la cual nace el mito. Aunque tanto el baile como el rito y el mito son un solo. Originalmente eran inseparables, elementos de un mismo pensar, y sólo a través del tiempo llegaron a tener existencias propias, como actos mágicos, bailes, y fricciones, hasta que al pasar el tiempo perdieron algo de su significado original como partes componentes de un proceso coordinado”.

El factor más responsable por haber apartado los bailes mayas del mismo rito y mito que los engendraron fue la introducción de las danzas dramático-históricas por los españoles, las cuales no tuvieron ninguna raíz en tierra maya. Los bailes que hoy día ejecutan los Mayas están desprovistos en gran parte tanto de su significado como de su estilo grandioso que los caracterizaban en el principio. Molina Solís en 1896 todavía pensaba que los bailes ocupaban un puesto central en la vida del pueblo. El opina así:

“El baile formaba parte de toda festividad particular y pública y tanto civil como religiosa. Cambió su forma conforme las circunstancias bajo las cuales se realizaba y los pasos se amoldaban al objeto al que se dedicaba el baile... El baile era la atracción principal en fiestas familiares, en ceremonias sagradas y en celebraciones públicas”. (traducción libre de Kurath y Martí; 1964-26, 28).

En su impresionante estudio de los bailes pre-conquista, Kurath y Martí nos describen así el alto nivel de excelencia alcanzado por los Mayas:

“Los códices, pinturas y esculturas mayas nos dan una idea de la perfección artística alcanzada por los mayas. Cada movimiento, postura y posiciones de las manos sin duda nacen de la disciplina y demuestran un sentimiento intenso que a veces alcanza el éxtasis. El antiguo bailaror maya expresó una síntesis extraordinaria en su técnica, en las expresiones, e intensas emociones tanto como un sentido de composición relacionado a la perfección de línea y movimiento evidentes en sus pinturas y esculturas”. (1964-26).

Estos autores también nos contrastan el antiguo arte con su vástago, el baile contemporáneo. Ellos observan que:

"Frecuentemente los bailes post-conquista son incoherentes. Las fiestas no solo mezclan voladores, moros, tecuanes, y dramas morales, sino que cada baile además contiene elementos mezclados. "Los Negros" de Chichicastenango improvisan chistes y hacen burlas. "Los Gigantes" de Camotán mezclan la batalla entre David y Goliat y la decapitación de San Juan con hechos del Popol Vuh (Reynolds, 1965:35). Igualmente incógrua es la mezcla de trajes, tambores, marimbas, e instrumentos de cuerda que no se complementan. Sin embargo algunos dramas tienen cierta cohesión de tema, por ejemplo los dramas de la Pasión, el baile de la conquista, u otros temas con diálogos nativos o españoles". (1964:160).

Los comentarios anteriores solo nos sirven para repasar los siguientes puntos: 1º, La primordial importancia de los bailes como expresión del pensamiento popular. 2º, Su posición central en las actividades cotidianas del maya post-conquista. 3º, Su importancia en tiempos pre-conquista. Esta se manifiesta en su alta calidad de perfección artística alcanzada en su ejecución que se puede contrastar con la ejecución bastante deficiente de los bailes de hoy día, debida en parte a la introducción de elementos foráneos a los bailes.

Sin embargo, el propósito de esta tesis no es el de lamentar la adulteración de los antiguos bailes elegantes del maya, sino investigar el motivo por el cual los bailes aún siguen, a pesar de su aparente divorcio de los mitos y ritos que los engendraron. Este estudio intenta proponer respuestas a la pregunta: "¿Por qué es que bailes tan insignificantes para el maya como lo son el baile de la Conquista y el baile de los Cristianos y Moros, son llevados a cabo año tras año con bastante sacrificio por parte de los participantes?" Espero demostrar que en Aguacatán hay fuertes motivos para ejecutar los bailes, motivos que hasta hoy nadie ha descrito.

Los motivos para los bailes propuestos por Bode en su estudio del Baile de la Conquista de Guatemala parecen ser lógicos a primera vista y seguramente han sido aceptados como satisfactorios por algunos especialistas en el ramo. Ella nos escribe:

"Hoy día el Baile de la Conquista es vital para el entretenimiento, la instrucción y el rito del indígena Guatemalteco. No llega a lo sagrado, sin embargo es mas que un simple hábito. Los bailadores no hacen votos esotéricos. Tampoco sufren mayores sacrificios económicos, ni pasan muchas horas ensayando, ni recitan perfectamente en voz triste y lastimera solamente por continuar sus tradiciones, sino que aclaman un pasado orgulloso y proveen un rato de diversión en sus vidas monótonas. Los preparativos, y el baile propio ofrecen un convivio a los participantes que bailan para un público que anhela oír año tras año la historia de Tecun". (1961:238)

Aunque difiero de la opinión de Bode, de que la función del Baile de la Conquista solo ofrece entretenimiento, instrucción, rito, acaloramiento y camaradería, la podemos felicitar por el volumen de información que pudo adquirir, dice ella, en un total de diez semanas en el campo, pasando solamente unas cuantas horas con los aldeanos en cada aldea. (Bode 1961:297).

La información para este tesis, por otro lado, deberá demostrar los motivos menos observables, puesto que fue obtenida por observaciones de bailes y grabaciones de rezos, conversaciones, diálogos y explicaciones dadas al autor en la lengua aguacateca por amigos íntimos quienes habían

sido participantes principales en varias agrupaciones de bailarores, tras un periodo de casi veinte años de residencia en el municipio de Aguacatán.

Tengo la seguridad de que mis amigos me apoyan al pensar que si estos motivos (dados por Bode) fuesen los únicos para ejecutar el baile en Aguacatán, no valdría la pena el sacrificio y hubiera ya desaparecido cuanto ha (véase también McArthur 1966).

Sin embargo recientes estudios de los bailes ejecutados por grupos indígenas en Guatemala testifican en contra de la pronta extinción de los bailes (ej. Armas Lara, 1964; Breme de Santos, 1968; Correa, 1958; Méndez Cifuentes, 1967; Ordóñez Ch., 1968).

Antes de presentar esta investigación de los motivos que mueven a los bailarores Aguacatecos creo que sería provechoso dar un breve vistazo a la historia de los grupos de bailarores en Aguacatán y así mismo a ciertas características sobresalientes de dichos bailes.

HISTORIA DE LOS GRUPOS BAILADORES

Originalmente, o por lo menos en el pasado reciente, había cuatro grupos de bailarores en Aguacatán: el **Tz'únum**, "colibrí", el **Muxtéc** (sin traducción), **Los Moros** y el **Sak Wi'** "cabezas blancas". Actualmente sólo los primeros dos se mantienen activos. El **Sak Wi'** ha participado muy pocas veces, la última vez ejecutado en Aguacatán por el año 1935. **Los Moros** bailaron por última vez en el año 1958, lo cual es bastante reciente.

Cada baile era la especialidad de alguna región específica dentro del municipio de Aguacatán, con la excepción del **Sak Wi'**. El grupo **Tz'únum** se compone de hombres de los cantones de Chalchitán y Batzalan, el grupo **Muxtéc** procede del cantón de Río Blanco Chiquito, los **Moros** eran del cantón de Aguacatán, y el **Sak Wi'** vino desde el pueblo de Santiago Momostenango. Estos bailarores eran de habla Quiché y eran contratados por los habitantes Quichés de ciertas aldeas pertenecientes al municipio de Aguacatán.

Al principio, cada grupo de bailarores actuaba todos los años. Sin embargo dió lugar a serios disgustos el determinar qué grupo encabezaría la procesión anual desde la iglesia hasta el centro ceremonial. Así, para evitar conflictos, se resolvió que solamente un grupo actuara cada año. Como el grupo **Sak Wi'** no era nativo de Aguacatán, los otros tres fueron acomodados una vez cada tres años. Por ejemplo, el **Muxtéc** ejecutó en 1964 y nuevamente en 1967. El **Tz'únum** bailó en el 1965 y luego en 1968. El grupo de los **Moros** hubiesen actuado en 1966 pero se deshizo y no ha habido quien les reemplace en los años que les tocaba actuar.

CARACTERISTICAS SOBRESALIENTES DE LOS BAILES

Puesto que el objeto primordial de este estudio es examinar los motivos de los bailarores, no describiré los bailes mismos en detalle, sólo mencionaré ciertas características sobresalientes.

El Baile del **Tz'únum** es llamado el baile del Tun por los ladinos (por el tambor que se emplea). Aunque comparte algunas características con el Baile de la Conquista ya descrito por Bode (1961) (por ejemplo, en éste un cacique lleva el nombre de **Zunúm** y las mujeres se llaman **Malinche**), no hay ninguna semejanza entre los argumentos presentados por los dos bailes. El baile **Tz'únum** muestra el descubrimiento de Dios (que se en-

contraba perdido en el monte) por un colibrí. Su origen remonta hasta "la fundación de la tierra, o quizás antes de que se hubiera formado la tierra". Los personajes son los siguientes: 2 cargadores, 3 mujeres (llamadas **Malinche**), 4 españoles, 4 monos, un ancianito, y 2 ó 3 mexicanos. Se traen músicos desde Chajul (Ixil). Se usa el **tun**, una trompeta, y la concha de tortuga como acompañamiento. Los cargadores, el anciano y las 3 mujeres son los únicos personajes que vocalizan y todo se escucha en mezcla incoherente de quiché, aguacateco y español. (Para textos y descripción más completa de este baile, véase McArthur, 1966).

El baile Muxtec se enacta alrededor de un poste de unos 3 metros de alto que es adornado con listones de color blanco y azul. El poste es mantenido fijo por dos "monos". Circundando el poste los bailarines vestidos con trajes especiales toman los extremos de los listones y con ellos tejen diseños complejos al bailar. La forma de este baile también se reconocía como netamente indígena al principio de la época post-conquista. (Kurath and Martí, 1964:160)

El Baile de los **Moros** como una versión del baile de los Moros y Cristianos no es nativo de Guatemala y ya no se presenta en Aguacatán. Introducido de España, fue presentado solamente durante la fiesta del pueblo.

Hay varias versiones del diálogo para este baile. Breme de Santos (1968) nos da a conocer el texto que sirve de base para los bailarines de Cobán; Armas Lara (1964:125-158), el texto que se usa en Palín.

El baile de **Sak Wi'** fue ejecutado por hombres enmascarados con canas largas bajo un sombrero viejo, y vestidos de ropa ordinaria. Todos con látigos, vagaban por las calles del pueblo dándose ferozmente el uno al otro haciendo gestos amenazadores a los espectadores. Eran acompañados por una marimba pequeña con resonadores, semejante a la que todavía usa el **Muxtec**. En ciertos aspectos este grupo se parece a los **Tzules** o **Gracejías** cuyo baile en el pueblo de Momostenango lo describe Ordóñez Ch. (1968). Se dice que el **Sak Wi'** ha sido reemplazado por el grupo **Aj Wol** "Los de los bultos". Esto se refiere a los bultos de cohetes que cargan en la procesión de las imágenes del pueblo, (dos Vírgenes que llevan el nombre de **Katxu'** "nuestra madre") y los queman a horas y en lugares anteriormente señalados.

En forma contraria a la costumbre de algunas áreas de Guatemala, los aguacatecos no tienen guía escrita alguna de diálogos, rezos o dirección dramática para ayudarles en sus producciones de los bailes. "Solo recordamos todo en nuestros corazones", suelen responder a cualquier interrogación acerca de la manera de transmitir este conocimiento de una generación a la otra. A consecuencia de esto las recitaciones son balbuceadas e incomprensibles. Ni siquiera los mismos bailarines pretenden entender lo que ellos mismos dicen.

LOS MOTIVOS DEL BAILE

Contrario a creencias populares, los aguacatecos no ejecutan sus bailes por amor al arte, ni porque les fascinan los disfraces a colores ni tampoco por sus deseos profundos de ser objeto de la atención pública. Ninguna de estas razones les moverían tanto para hacer los sacrificios económicos a los cuales se someten al aceptar participar en los bailes. Primeramente se les exige la **cutxuj** "cuota" de aproximadamente cinco quetzales y que debe ser pagada antes de emprender la pesada jornada hasta el

pueblo donde obtienen sus trajes. El traje les cuesta entre quince y cincuenta quetzales de alquiler, desde el más barato hasta el más costoso, sin tomar en cuenta la pérdida de tres semanas de trabajo. Los participantes también se obligan a proveer por lo menos 2 o 3 cargas de leña mas 4 quintales de maíz para las festividades. Además está el cobro por los servicios prestados por el **mam** (líder religioso), luego el licor, las velas y el incienso que el **mam** emplea en los ritos que lleva a cabo en las casas de cada bailarador. Uno de los bailaradores del **Tz'únum**, que puede ganar Q. 20.00 máximo mensuales, si es que encuentra trabajo, se quejaba: "Yo gasto de 50 a 60 quetzales cada vez que bailo".

En vista de las severas demandas económicas, mentales y físicas se justifica la pregunta: ¿Por qué se somete un aguacateco al baile vez tras vez?

El Pix, veterano maestro del baile y miembro del ya extinto grupo Moro, nos da una razón:

TEMOR A LOS MUERTOS

"Cada vez que les recordaba a los bailaradores que al otro año nos tocaría la responsabilidad, casi siempre se quejan, lamentándose del alto costo del baile. 'No, a mi ya no me incluya, no tengo dinero', me decían. Pero al pasar el tiempo y pensar en las consecuencia de no bailar, cambiaban de opinión y me informaban que sí participarían en el baile. Me entristecía oír que lamentaban el costo y que rehusaban cooperar, pues yo pensaba que morirían de no bailar. Ya que así era la costumbre que nos dejaron nuestros antepasados: nosotros creemos que ciertamente moriríamos de no cumplir con este sagrado deber. Por esa razón siempre al fin decidíamos tomar parte en el baile. Temíamos a nuestros antepasados y nos esforzábamos en hacer lo que nos exigían".

El **mam** excitaba estos temores invocando por medio de rezos en voz alta una maldición sobre los descendientes de los bailaradores que se negaban a seguir la costumbre. El siguiente rezo era dirigido a los muertos por un **mam** en esta forma, contada por un ex-bailador del grupo **Tz'únum**:

"Padre, castiga a los que no quieren bailar.
Caiga sobre ellos.
Présteme una lechuza, padre.
Préstenos una lechuza por un ratito.
Préstenos un ave nocturna,
Préstenos un gato de monte para asustarlos, padre.
Mándeles una espino (de enfermedad),
Mándeles la sombra oscura del viento.
Persevere contra ellos, padre.
O si no, présteme la llave amarilla, la llave blanca.
O présteme la llave suya padre,
Que vayan pronto al lugar de sufrimiento".

El bailarador del **Tz'únum** nos sigue relatando:

"Solo la muerte le espera al que no baila porque el **mam** nos quema los nombres en el fuego del copal. Se queja ante nuestros antepasados, los cuales nos ordenan llegarnos hasta ellos. Así nos toca la muerte. Por esa razón mi pueblo teme. Por eso ellos se esfuerzan en bailar aun siendo tan pobres. No tenemos qué comer, pero tenemos que bailar".

Todos los bailarores y ex-bailadores entrevistados, de los grupos **Moros**, **Tz'únum** y **Muxtec** expresaron el temor de que si no bailaban los muertos los llamarían. Lex Quin del **Muxtec** dijo: "Nuestro deseo es que los muertos sean complacidos por medio de este baile, porque si no mandarán por nosotros. Al terminar el baile decimos, 'Ahora viviremos otro tanto por haber pagado los gastos y cumplido con nuestros deberes'".

Una razón mayor, entonces, para participar en el baile es el temor a las gravísimas consecuencias —una enfermedad severa o la muerte misma—, que les ocurriría al no cumplir con el baile. La simple participación, no es suficiente. Mayor demanda requiere que uno baile precisamente en la forma como lo bailaron sus antepasados. Un miembro del **Tz'únum** cuenta que "si el padre del bailaror fue un **c'oy** (mono), el hijo en sus huellas tiene que ser **c'oy**. Si el padre participó como **ékum** (cargador), en igual forma el hijo será **ékum**. Si el hijo regresa de Totoncapán con traje ajeno al de su padre, es pecado y sufrirá pena de muerte. El alma de su padre difunto le castigará. Sobre él caerá la ira de su padre y ciertamente morirá. El alma del muerto mandará juicio sobre él, y el hijo morirá por haber cambiado su traje o su papel en el baile".

El temor a la muerte es pues el motivo al bailaror aguacateco para que siga con la misma tradición de su padre en el baile, y lo ejecute en la mismísima forma de siempre. Otro tema que recurre en los textos que obtuve de los bailarores y ex-bailadores es que el baile es costumbre sagrada dejada por los muertos, para que sus hijos la mantengan. Esta creencia nos la explica uno del grupo **Muxtec**: "¿Cómo puede ser que no sigamos con el baile siendo ésto de mi padre? Pertenece a nuestros antepasados. Es responsabilidad mía dejada por mi padre y pecado ciertamente me sobrevendrá si no bailo cuando me toca".

Aunque lo antecedente sirve para demostrar sin duda que un motivo del baile es evitar la pena de la muerte causada por los antepasados ya difuntos del bailaror, no nos explica porqué les es importante el baile a los antepasados. Superficialmente se podría concluir que este baile es demandado por los antepasados con participación de sus descendientes simplemente para continuar las costumbres antiguas, las cuales siempre es malo dejar, en cualquier cultura. Un estilo de los rezos entonados a los muertos con anticipación al baile manifiesta un motivo aún más profundo para el baile tradicional. Pero este motivo es de los muertos y no de los vivos. Los vivos al bailar simplemente están cumpliendo con los deseos de los muertos.

LA LIBERACION DE LOS MUERTOS

En la manera de pensar del aguacatero, sus familiares pasados no están muertos sino que están "apresados" o "ligados". En forma misteriosa los muertos son liberados por medio del complejo rito del baile. Las ceremonias de sólo'n "el desenredo" o **pujle'n alma'**, "desatando los muertos" (mayor descripción más adelante) son los medios por los cuales son liberados y admitidos como participantes en el baile, "para que caminen nuevamente en la luz del sol". Al regresar las almas entre los vivos, "caminan muertos dondequiera que anduvieron vivos, por eso enterramos zapatos con nuestros difuntos". Co'Xal, un bailaror **Moro** relata una plegaria del **mam** a favor de la liberación de los muertos:

"Padre, ahora todo va bien.
Sus hijos estan ante Ud.

Salga de entre los muertos.
Salga de su prisión.
Salga del cepo.
Salga.
Salga a la luz del día.
Porque ya vienen sus vestidos.
Sus trajes ya vienen
Salga un poco a los rayos del sol”.

Parece entonces, que la creencia de que el baile suelta al muerto de sufrimiento, es quizás el motivo más fuerte para la ejecución del baile. El placer que los vivos les puedan dar a sus parientes finados al permitirles bailar con ellos, comer y beber con ellos y acompañarles en la pesada jornada para conseguir los trajes, es lo menos que un aguacateco les puede ofrecer. Por otra parte el hecho de rehusar bailar, se piensa que causa sufrimiento a los muertos. Un bailaror, enojado con sus compañeros que rehusan bailar, les dijo fuertemente:

“Es lástima que ya no bailan. Cómo estarán sufriendo las almas de sus finados!. Estos nuestros compañeros que ya no bailan ya han pecado. Pronto les tocará la muerte”.

Se dice que otro bailaror culpó a la viuda de un hombre cuyos hijos no quisieron bailar y la regañó así:

“Tu pobre esposo no merece todo lo que le haces pasar. Es culpa tuya que ahora sufre, porque tú fomentaste el rechazo de tus hijos al baile”.

En cambio los hijos que son fieles en cumplir con esta costumbre enorgullecen y alegran a los muertos. Los líderes religiosos que se comunican con los muertos, relatan lo que los muertos dicen de esta manera:

“Cómo salió de bueno mi hijo. Por lo que hizo, (bailar) anduve un poco en la luz del día”.

Son varios los puntos tocantes a la liberación de los muertos que merecen atención especial. Es obvio por lo ya visto que únicamente el descendiente de un ex-bailador tiene bajo su poder la liberación de su antepasado. Aparentemente existe una diferencia de opinión acerca de la manera y magnitud de participación en el baile por los muertos. Unos informantes nos indican, (en forma indirecta por medio de invocaciones grabadas y explicaciones) que los antepasados participan en todo sentido, de una vez co-ocupando el traje del bailaror. Sin embargo, una persona (un ex-bailador del Tz’únum) conceptualiza a los antepasados como “espectadores” en vez de bailarores en sí, al declarar:

“El baile pertenece a los muertos. Ellos salen a mirarlo porque el **mam** les dice a nuestros muertos:

¡Salga padre!
¡Salga por un ratito! dice.
Sus hijos ya están bailando.
No tiene que avergonzarse ahora padre,
Porque ya están bailando.
¡Salga entonces de su prisión!”.

Más evidencia parece indicar que los muertos se involucran más que como sólo “espectadores”. Desde un principio, a los muertos se les solicita acompañar a los vivos en su viaje a Totonicapán para conseguir el traje. Co’Xal explica:

"Vamos al campo santo para desatar a los muertos, los encarcelados. 'Sálganse' les decimos, porque ya vamos a ir a Totonicapán. Anden con nosotros para protegernos en el camino Y traernos otra vez sin novedad. Acompañennos para que bayom (sastre del traje) nos dé los trajes. Eso les decimos".

Una vez cumplidos los arreglos para conseguir los trajes, nuevamente se les suplica la participación a los muertos. El **mam** les asegura que sus trajes vienen en camino. Como ya vimos, suplica en los rezos:

**"¡Salga!
¡Salga a la luz del día!
Porque ya vienen sus vestidos.
Sus trajes ya vienen!"**

Noten que se refieren a los trajes como propiedad de los muertos, no de los vivos. Co'Xal habla como si los mismos trajes fueran capaces de actuación independiente al contar una ceremonia **Moro**: "Mientras bailan los trajes, toca la marimba y la gente baila..." Puede ser que él crea que los trajes bailan independientemente, y que son los muertos los que hacen que bailen los trajes.

LOS MOTIVOS DE LA PROLONGACION DE VIDA Y LA PROVISION DE SUS NECESIDADES DIARIAS

Que toda bendición material, incluso la misma vida, brota de una ejecución leal y responsable del baile, es fé de dos bailadores. El primero declara:

"El baile nos da la vida, la existencia.. Estamos alegres por poder bailar porque es la fuente de nuestras vidas. Bailamos para prolongar la vida, como el baile pertenece a nuestros antepasados".

El segundo bailar, un **Moro** aclara aún más:

"Nuestros muertos nos dijeron (nuestros padres y abuelos) que el baile es una dádiva, un regalo a nuestra madre para que nos alargue la vida y nos dé toda necesidad material".

Una inclusión interesante aparece aquí. Hasta aquí toda beneficio del baile incluyendo la prolongación de la vida, se atribuye directamente a los "dueños" del baile —los antecesores—. Ahora el personaje nuevo nos llega a la vista, uno titulado **Katxu** "nuestra madre" (Sta. María Encarnación, la patrona de Aguacatán). Como protectora del pueblo le toca la responsabilidad de proveer salud, riquezas y longevidad.

Se da a conocer otro motivo sutil para los bailes en el testimonio del **Moro**, que el baile es como "ofrecer un regalo". En una sociedad donde se acostumbra dar ofrendas para obtener o "comprar" favores, el baile es forma aceptada de ofrecer un regalo anticipadamente, por los favores de vida, salud y beneficios materiales. El deseo de ganar estos favores les inspira a sacrificarse de tal manera.

LA ESTRUCTURA DEL BAILE

Al decir "la estructura" del baile, no me refiero a lo que se piensa comunmente como un baile, es decir un movimiento rítmico a compás de la música ejecutado por participantes vestidos de trajes especiales. El

paso, de por sí, parece no tener valor en este caso. Más bien me dirijo a lo que los aguacatecos interpretan que es el baile, el cual se compone de varios ritos preliminares, la adquisición de trajes, etc. etc. Es interesante notar que los tres grupos de bailarores nativos de Aguacatán informan que usan casi los mismos ritos en la composición del baile, así que no se hará ninguna comparación entre el baile del **Tz'únum**, del **Moro** o del **Muxtec**. Sin embargo, cada elemento estructural del baile será tratado ligeramente.

LA PRIMERA SESION

La primera sesión tiene como fin el cobrar las cuotas de cada miembro y ver si hay suficientes bailarores nuevos y organizar al grupo. La sesión termina con una visita al **mam** por parte del **aj xótzé'l** "maestro del baile" para determinar el día más propicio conforme al antiguo calendario maya para obtener permiso de los muertos para bailar. Para fijar un día apropiado para consultar con los muertos, el **mam** usa su **mich**, "semillas de adivinanza" con las que se cuentan los días. Luego procede a informar a los bailarores, quienes hacen sus planes conforme al consejo del **mam**. (Notas del calendario, McArthur, 1965).

LAS CEREMONIAS DEL SOLO'N "EL DESENREDO" Y PUJLE'N "EL DESATE DE LAS ALMAS"

El proceso de liberar a los antepasados de su encarcelamiento demanda una complejidad de ceremonias de "desenredo". Esta terminología es bastante genérica y abarca todas las ceremonias de comunicación con los muertos y también el baile mismo. La liberación de los muertos depende de la correcta ejecución de todos estos actos por los hijos de los muertos, que son acompañados por un experto en estos ritos que se conoce por los nombres de **aj pom** "sacerdote del incienso" o de **mam** "líder religioso".

HACIENDO CONTACTO CON LOS MUERTOS

En cuanto llega el "buen día —aquél indicado por el **mam** para hacer contacto inicial con los muertos— el **aj xótzé'l** "maestro del baile" con su esposa le acompaña al **mam** hasta el cementerio. Por medio de rezos y ofrendas, el intercesor les informa a los muertos que sus "hijos" seguirán con la antigua costumbre de celebrar las ceremonias del baile. También les hace recordar a los muertos de sus responsabilidades de proteger a los bailarores de enfermedad o accidente durante la fiesta. Más específicamente, se les suplica evitar que estalle una bomba próxima a los bailarores. En fin, a los muertos se informa de todos los planes. En las palabras de Yey Pix, el maestro bailador:

"Vamos y les contémosles a los muertos todos los planes, porque queremos que sepan todo lo que vamos a hacer. Cuatro veces vamos entre los muertos, y el **mam** les reza a los muertos, diciendo:

"Ustedes, nuestros antepasados, celebraron el baile.
Y nos lo dejaron para que lo celebremos.
Aquí estamos, sus retoños.
Aquí estamos, sus hijos.
Les vamos a liberar de su prisión,
Les vamos a liberar de su cárcel,
Porque hemos decidido bailar.

Así habla el mam al hablar a la tierra, al polvo, es decir, nuestros antecesores difuntos”.

Mientras canta el **mam**, quema astillas resinosas de pom, enciende velas y vierte licor sobre la tierra como libación. Este sacrificio les ayuda a los muertos a escapar.

Al aproximarse el día en que los bailadores salen hacia Totonicapán para ir a traer los trajes, continúan las peticiones. El **mam** llega a las casas de los bailadores donde repite la misma ceremonia hecha en el cementerio, encendiendo velas e incienso y “alimentando” a los muertos con licor deramado sobre la tierra como en esa ceremonia. Se dirige a los muertos quemando copal mientras vacilan las llamas de las velas:

“Aquí les traemos un regalo.
Que regresen sus hijos seguros,
Porque ahora van a traer los trajes.
Ya mismo lo cumplen.
Así que, traigannos sin novedad.
Sean con ellos porque son los que les sueltan
Del lugar de los muertos, del lugar del fuego”.

CONSIGUIENDO LOS TRAJES

Por la madrugada del día siguiente al acabarse las ceremonias en los hogares de los bailadores, al asomarse el sol por la cima de los cerros, los bailadores empiezan su largo viaje por las montañas hasta Totonicapán. Llevando comida para sí e incienso para los antepasados, los cuales les acompañan, siguen a pie de la letra las costumbres establecidas por sus antecesores. Al llegar a las cimas de las montañas en el lugar que se llama **Wi Yam**, queman el incienso que trajeron, pidiendo auxilio a los muertos para conseguir los trajes del **bayom** (sastre de trajes). Nos cuenta uno del grupo **Muxtec** un cambio que se ha ido introduciendo con la modernización, pero que no parece haber cambiado la estructura básica del baile conforme los aguacatecos. El dice:

“Antes íbamos a pié por los trajes, ahora hacemos el viaje en bus. Pero los que van, siempre llevan las astillas del **pom** y las queman sobre la colina arriba del pueblo de San Francisco el Alto”.

El rito de ir a traer los trajes tradicionalmente ocupa como una semana. Los bailadores escogidos para hacer el viaje salen en la madrugada del lunes y regresan el domingo en que comienza la semana de la fiesta, (dos semanas después del Domingo de Pascua). A pié, el viaje demora cuatro días ida y vuelta. El miércoles de esta semana se pasa alquilando los trajes en San Cristóbal, Totonicapán. Los trajes son recibidos por los bailadores el jueves y el viernes salen de regreso.

Un estudio de los rezos y comentarios por las participantes del baile nos demuestra claramente que el conseguir los trajes es un factor de primera importancia y preocupación. La liberación de los muertos de sus encarcelamientos “para que nuevamente puedan andar a la luz del sol” es también para asegurar que les acompañen a los bailadores a Totonicapán. Durante la ausencia de los bailadores en busca de los trajes, el **mam** se ocupa en una serie de ritos que se encaminan a rogar a los muertos que cuiden de ellos, sus descendientes, “quienes les siguen el ejemplo que ellos los muertos marcaron de vivos”.

Además de las ofrendas y rezos ya explicados que tienen lugar en el cementerio y en las casas de los bailadores, hay otros dos ritos esenciales al éxito del viaje para conseguir los trajes y su uso en el baile. Una ceremonia es para pagar los pecados y la otra es una ofrenda de agradecimiento por la llegada de los trajes. Estas son conocidas como la ceremonia del **tz'u'mi'n** "latigando" y la ceremonia de las ofrendas.

EL CASTIGO POR LOS PECADOS O TZ'U'MI'N

El jueves de la semana antes del baile, el mismo día en que se pasa contratando los trajes en San Cristóbal, las esposas de los bailadores contribuyen al éxito de la misión haciendo penitencia por sus pecados. El lugar preferido para hacer esta ceremonia era un cementerio viejo entre las ruinas de la iglesia antigua. Pero como ésta se ha reconstruido ya no se usa este lugar. Aquí era donde llegaban las esposas de los bailadores con el **mam** para festejar el rito de la purificación. En las palabras de un bailaror: "Allí entre los sepulcros de nuestros enterrados, se desnudaban la espaldas ante el ancho látigo de cuero del **mam**. Doce latigazos les daría con el **xbak** (látigo ceremonial). Durante el hecho llamaba la atención a los muertos rezando de esta manera:

"Sus hijos siguen los ritos que Uds. nos dejaron.
Determinadamente lo cumplen.
Protéjanlos y que regresen seguros.
Salgan ya de la morada de los muertos.
Estén contentos con sus descendientes.
Gocen del baile, porque determinadamente lo haremos".

Es muy posible que las esposas de los bailadores estén pagando los "pecados" de ellas y de sus maridos ya que frecuentemente se refieren a las relaciones sexuales normales del matrimonio como "pecado". Abstinencia sexual por la semana que antecede (y en la cual se traen los trajes), la semana de la fiesta principal y la semana siguiente (en que se continúa bailando) es básica para el éxito del baile.

El concepto de pagar los pecados es probablemente pre-colombino. Al determinar los días "propicios" y "no propicios" del antiguo calendario maya para ejecutar los ritos, también hay día especial para pagar los pecados. Varios informantes de por sí me informaron que "nosotros pagamos los pecados del día **Choj**" (literalmente "pagar").

OFRENDAS

La víspera del viernes en que los bailadores inician su regreso de Totoncapán, el **mam** los demás bailadores y las esposas de los bailadores se reúnen en la casa del **aj xézá'l** para preparar sacrificios vivos que ofrecerán al otro día en distintos lugares.

Un bailaror **Muxtec** describió el rito, ejercitado en conexión con este baile, que tiene lugar en la casa del maestro del baile. Primeramente un chompipe y un gallo son sacrificados, cuya sangre se deja derramar sobre las astillas de pom arregladas sobre pedazos de olla o de tejas. La carne y las plumas son cortadas en trozos y envueltos en hojas. Estos paquetes son colocados sobre cada montón de pom. Aunque parte del pom se haya quemado en la casa y parte a medio patio, la mayor porción del sacrificio es llevada por el **mam** para ser quemada en los **kajbil** "lugares de rezo". La esposa de uno de los bailadores "mono" suele acompañar al

mam en sus vueltas para ayudarlo en el acarreo del sacrificio, encender los fuegos, preparar el licor que se vierte en el suelo como ofrenda a los muertos y las velas que se queman. Las cenizas del pom, la carne y lo que queda de las velas que se quemaron en el patio del maestro del baile se entierran allí mismo. Esto se entierra en precisamente el mismo lugar de antes, calculado cuidadosamente con el sitio del entierro del sacrificio a los muertos de hace tres años. Cuando de veras se comienza el baile, es en este punto preciso donde se fija el poste, detenido por dos bailarores monos.

Co'Xal, de los **Moros** nos ofrece más detalles con énfasis un poco cambiado, al relatar lo que sucedía en los centros de la ceremonia aguacateca en conexión con el baile **Moro**. Esta ofrenda se hacía ya que habían sido traídos los trajes. Hay unos que dicen que la ofrenda se hacía 3 veces: el sábado antes del amanecer (antes de la llegada de los trajes), una vez por la semana de la fiesta grande, y el último día del baile en la semana después de la fiesta. Co'Xal relata. "Mientras que bailan los trajes, la marimba toca, la gente baila, y se quema pom, un gallo morirá. Con cuchillo le cortan el pescuezo y la sangre corre sobre el pom. El pom con la carne se lleva a quemar en los diferentes lugares de rezo. Se va hasta las montañas que se acostumbra, hasta donde los llevaban la gente antigua. Allí es donde llevan el pom para quemarlo. Nosotros, o nuestras esposas llevamos el pom a esos lugares. Quemamos algo del pom y unas velas allí mismo en la casa, como es para la Virgen. Una parte del pom se lleva a quemar en el cementerio, y otra parte se lleva a quemar en frente de las cruces delante de la iglesia. Pero la mayor parte se quema delante de la Virgen en la casa de **Agost** (es decir, en el centro ceremonial del barrio de Aguacatán)".

Un aparente énfasis de la importancia de la Virgen Patrona notado por este bailaror puede deberse al hecho de que el baile de los Cristianos y **Moros** es de origen español y trae con él elementos no nativos. Puesto que la fiesta entera lleva el nombre de la Virgen es algo sorprendente que no se mencione más.

RETORNO DE LOS **EKUM XPU'K** "CARGADORES DE LOSTRAJES"

El domingo de la semana de la fiesta es un día gozoso. Los **ekum xpu'k** "cargadores de los trajes" llegan a un lugar arriba de Aguacatán que se denomina **Wi Maj Chun**. Llegan cansados pero orgullosos. Sus esposas y familias les esperan allí con café, aguardiente y otras bebidas. Una bomba anuncia al pueblo su llegada y después de que bajan al pueblo y llegan a sus propias casas, otras bombas anuncian el número de trajes traídos, una bomba por cada traje. Cada familia de bailarores tiene su **mam** listo para hacer los ritos de agradecimiento a los difuntos por su ayuda en el viaje para conseguir los trajes. Después se reúnen en la casa del maestro del baile para una comida especial. Ellos revisan y reparan los trajes antes de vestirse con ellos. En tiempos pasados este rito era desempeñado en la iglesia pero ahora se visten en la casa del maestro de baile y después se van a la iglesia para pedir permiso al santo. Anuncian la llegada y salida de la iglesia de cada bailaror con más bombas.

BOMBAS

El lunes de la semana de la fiesta grande los bailarores empiezan a bailar, pero este día solamente en el patio del "maestro". Durante los días siguientes, bailan no solamente en el patio del maestro sino también en

el patio de cada familia de los bailadores y delante de cualquier casa donde reciben una invitación. Esto se hace por una remuneración de unos cincuenta centavos por cada ejecución.

El miércoles por la noche se hace otro sacrificio de un chompipe. Muy temprano el jueves los pedazos de carne con el pom ensangrentado son llevados a los lugares sagrados en las montañas para ser quemados ante los "dueños" de las montañas. Mientras que se queman estas "ofrendas", los bailadores participan en otro evento importante del baile que se llama **Tzi Ca'li'n** "rito en el patio".

EL RITO EN EL PATIO

Mientras que unos ofrecen el pom y la sangre y carne del sacrificio a los "dueños" de los lugares sagrados, otros llevan a cabo un rito que se conoce como **Tzi Ca'li'n** "rito en el patio". Antes de que nazca el sol, cada bailarador se viste cuidadosamente en su propia casa y espera la llegada ceremonial del aj xézt'el "maestro" y los músicos. Cuando llegan, el bailarador es guiado hacia afuera por sus compañeros y se hinca sobre un petate puesto en el centro del patio. Allí, dirigiéndose en turno a los cuatro puntos cardinales, eleva una oración a los **alma'** "muertos" y al **Ryos Munt** "el dios del mundo".

Después de tomar café y pan, el maestro del baile, los músicos y los bailaradores que han terminado el rito, se dirigen en turno a las casas de los demás bailaradores que todavía no han hecho "el rito en el patio".

El rito **Tzi Ca'li'n** se repite tres veces durante las dos semanas que bailan.

EL RITO DEL PETATE

En la tarde del miércoles las mujeres de los bailadores tienen un rito especial para ellas. Se llama **Wi Popi'n** "rito del petate". Antes, este rito se llevaba a cabo en la iglesia pero ahora se hace en el patio del centro ceremonial. Las mujeres se sientan en grupo en el suelo o sobre petates. Las esposas del maestro del baile y del primer ayudante reparten vasitos de aguardiente y **jotx'**, una bebida ceremonial hecha de pepitas de zapote y otros ingredientes. Antes de tomarlo ellas derraman un poco en el suelo diciendo: "Para Ud. padre. Para Ud. Madre. Que tengan paciencia conmigo", y la toman.

OTROS SERES ESPIRITUALES POR LOS CUALES SE EJECUTA EL BAILE

Además de los "muertos" y santos ya mencionados, hay otros seres espirituales a los cuales se ofrece el baile. Estos son **Kataj Ryos** "Nuestro Padre Dios" y **Ryos Munt** "dios del mundo". Parece haber cierta confusión sobre la identidad de **Kataj Ryos** y qué función desempeña. Por otra parte **Ryos Munt** es el dios que hace crecer el maíz. Para el aguateco él es el más importante. Una vez un bailarador me dijo: "No creo en un dios que vive alejado en un cielo. Creo en el dios de la tierra". Allí mismo se puso de rodillas y acarició la tierra, besándola, diciendo: "Usted es quien adoro, Padre. Usted es quien hace crecer a la milpa. ¡Oh que grande es Usted, Padre!".

Otros, especialmente la gente anciana, aún se refieren al sol como **Kataj K'ej** "nuestro padre el sol". Pero por muchos que sean los dioses de los aguacatecos, todo se consideran recipientes de la "ofrenda" del baile. Nos fue explicado elocuentemente este concepto por un bailaror **Moro**: "Nuestros antepasados querían ofrecer a Dios una ofrenda aceptable. Por eso bailaban, quemaban pom, derramaban licor y mataban el gallo.

Hay veces en que se derrama sangre sobre el copal. Querían hacer una ofrenda. Querían que Dios se contentara con ellos. Querían que los muertos también estuvieran contentos con ellos. Era su anhelo que todos se alegraran con ellos, Dios, los muertos y los santos, por esa razón les ofrecían la ofrenda del baile".

Claramente la "ofrenda" es para apaciguar a los muertos y otros seres espirituales, para que estén contentos con los bailarores. En recompensa por su "ofrenda" del baile, los aguacatecos esperan que la vida les sea alargada, que la milpa crezca bien y que sus animales y familias tengan buena salud. (Tozzer, p. 79; Morley, p. 216).

DECADENCIA DE LOS BAILES

La creencia firme de que la participación en el baile asegura la vida del bailaror aparentemente está cambiando. El grupo **Moro** ya no baila. El maestro del baile Moro y su primer ayudante se convirtieron al protestantismo y muchos de sus compañeros ya son católicos "renovados". Los dos grupos rehusan participar en el baile. Así mismo el "maestro del baile" del grupo **Tz'únum** con otros quince o veinte bailarores, tanto como varias familias del grupo **Muxtec** han dejado la religión maya tradicional para aceptar el cristianismo.

¿Cómo puede ser que bailarores, que anteriormente se sintieran impulsados a bailar por el temor a lo que los muertos les pudieran hacer, hayan sido capaces de volver la espalda a las tradiciones "sagradas" de sus antepasados? Tal vez esto se debe en parte a que ambos, los protestantes y los católicos, ofrecen a los aguacatecos un escape del poder de los muertos. Muchos de ellos ya no tienen temor al k'okone'n, (la llamada de los muertos a los que no les agradan). Además están contentos porque ya no sufragan los gastos excesivos que el baile significa. Muchos bailarores dejaron de bailar al darse cuenta que ni la salud, ni la prosperidad, ni la extensión de la vida se perjudicaba al no bailar.

Un ex-**Moro** expresó claramente la razón por la cual él dejó bailar. Se le preguntó: "¿Qué dice la gente ahora que usted ya no baila?" A la cual él respondió:

"Pues la gente habla mucho. Ellos mismos, inseguros acerca del futuro del baile se preguntan, '¿qué es lo que pasará ahora con el baile?' Me parece que ya está acabado el baile. Ya no bailaremos más. Ya no nos sirve. Ya evitamos la muerte por "entrar" en otra religión. Había otros compañeros que dejaron de bailar, pero no aceptaron otra creencia y ya están muertos. Hay uno de ellos que hoy está preso en las garras de la enfermedad. El ya no tiene esperanza de mejorarse. Nunca jamás andará. Sus manos están muertas. Su cuerpo esta como muerto. Nunca jamás andará. Por no bailar le sobrevino esto. Doy gracias a Dios de que he salido del alcance de los muertos".

CONCLUSION Y RESUMEN

Entre los aguatecos los bailes indígenas son algo más que simple diversión o lección histórica. Los rezos, y las plegarias muestran elementos esotéricos entonados a los difuntos bailaradores.

El culto a los muertos que se manifiesta a través de los rezos y ofrendas hechos a ellos es tema poco mencionado en estudios etnológicos. La existencia de este culto o evidencias de su existencia previa en otras áreas mayas sería una investigación muy interesante.

Este estudio sirve para demostrar que para el aguacateco el baile apacigua a los muertos y les da un rato de alivio de sus sufrimientos. A su vez los muertos recompensan al bailador alargándole la vida, manteniendo su salud y satisfaciendo sus necesidades materiales. Los bailes autóctonos de Aguacatán no tienen por objeto aliviar por un rato la vida pesada y aburrida de los vivos, sino que da alivio a los muertos. A éstos "les permite ver una vez más la luz del sol y andar donde anduvieron en vida". Detrás de las máscaras están los bailaradores, pero detrás de los bailaradores están los fantasmas de su antepasados, comiendo, bebiendo y bailando entre los vivos, y protegiéndoles de peligros y daño.

BIBLIOGRAFIA

- Armas Lara, Marcial
1964 *El Renacimiento de la Danza Guatemalteca y el origen de la Marimba*. Guatemala: Centro Editorial "José de Pineda Ibarra". Ministerio de Educación Pública.
- Bode, Barbara
1961 *The Dance of the Conquest of Guatemala*. New Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University. Publication 27, pp. 203-298.
- Breme de Santos, Ida (ED.)
1968 "Baile de Moros y Cristianos" en *Tradiciones de Guatemala*. Guatemala: Universidad de San Carlos. Centro de Estudios Folklóricos, pp. 57-81.
- Correa, Gustavo
1958 "Texto de un baile de diablos" en *Native Drama in Guatemala and Mexico*, Middle American Research Institute, Tulane University. Publication 27, pp. 97--04. New Orleans. L L
- Kurath, Gertrude Prokosch and Martí, Samuel
1964 *Dances of Anáhuac*. Chicago: Aldine Publishing Company.
- McArthur, Harry S.
1965 "Notas sobre el Calendario Ceremonial de Aguacatán, Huehuetenango". *Folklore de Guatemala*, N° 2. Guatemala: Departamento de Arte Folklórico Nacional, pp. 31-38.
1966 "Orígenes y motivos del baile del Tz'únum" *Folklore de Guatemala*, Número 2, Guatemala: Departamento de Arte Folklórico Nacional, pp. 139-152.
- Molina Solís, Juan Francisco
1896 *Historia del Descubrimiento y Conquista de Yucatán*, Mérida: Imp. E. Caballero.
- Morley, Sylvanus G.
1947 *The Ancient Maya*, California: Stanford University Press.
- Ordóñez Ch., Martín
1968 "Baile de los Tzules" en *Tradiciones de Guatemala*: Universidad de San Carlos, Centro de Estudios Folklóricos, pp. 35-37.
- Reynolds, Dorothy
1956 "Danzas Guatemaltecas". *Americas* 2:31-35. Washington, D. C.: Pan American Union.
- Spence, Lewis
1947 *Myth and Ritual in Dance, Game and Rhyme*. London: Watts.
- Tozzer, Alfred M.
1907 *A Comparative Study of the Mayas and the Lacandones* New York: Archeological Institute of America, Macmillan.