

FAMSI © 2009: Garrett Cook y Thomas Offit

Los símbolos rituales del complejo de la deidad tutelar de los K'iche'



Año de Investigación: 2007

Cultura: Maya

Cronología: Contemporánea

Ubicación: Totonicapán, Guatemala

Sitio: Momostenango

Tabla de Contenidos

[Resumen](#)

[Abstract](#)

[Información sobre la Ubicación](#)

[Descripción del proyecto](#)

[El culto al santo patrono y sus símbolos rituales](#)

[La Danza de los Monos](#)

[El anuncio de la danza](#)

[La erección del poste de práctica](#)

[Visitando mundos externos poderosos y santos](#)

[Visitando los mundos locales](#)

[Ensayo en la casa del autor](#)

[Entregando las flores](#)

[Levantando el poste](#)

[La visita al patrono Santiago](#)

[Bailando en la plaza](#)

[El final de la danza](#)

[La Cofradía de Santiago](#)

[Un culto wachibal](#)

[Un santo viajero](#)

[El complejo de los mundos](#)

[Danzando con las imágenes](#)

[La casa del santo y las mesas altares](#)

[El simbolismo de la ropa y los bultos](#)

[La deidad tutelar en el siglo XXI](#)

[Lista de Figuras](#)

[Apéndice 1](#)

[Referencias Citadas](#)

Resumen

En los años 2006 y 2007, el culto tradicionalista (costumbrista) del santo patrono en el pueblo de Santiago Momostenango incluyó el Baile de los Monos y la cofradía de Santiago. La diada de Santiago/San Felipe tiene mucho que ver con el antiguo modelo de gobierno bipartito de los K'iche'. Los danzantes son parte de una sociedad medicinal y ellos mismos piden la protección de Santiago. Éstos se abstienen del sexo y participan en muchas vigiliyas y visitas a los altares en las montañas. Las almas de los danzantes se convierten en energía de animales. Los danzantes siempre están buscando señales, y sus impresionantes acrobacias con el mecate son las pruebas que muestran sus nuevos poderes derivados. En la cofradía, las imágenes son celebradas, y la gente baila con ellas y también las visten y las desvisten. Después, hay que regresar a los altares en las montañas y participar en otras vigiliyas antes de que

transporten las imágenes a sus lugares de origen. Aparte de los dos santos, los meros símbolos rituales son los altares de afuera y sus energías, a las que llaman “mundos”, máscaras, el palo de la danza, las casas y los altares de la casa donde ocurren las visitas, y también ofrendas, fuegos sagrados, visitas, pruebas, el pliegue y los azotes, el levantamiento del palo y las interpretaciones de señales.

Abstract

The traditionalist (*Costumbrista*) cult of the Patron Saint in Santiago Momostenango in 2006 and 2007 includes the Dance of the Monkeys and the *cofradía* of Santiago. The Santiago/San Felipe dyad is based on an ancient K'iche' model of bipartite rule. The dance team is a medicine society whose members seek to be protected by Santiago and the souls of the dead dancers, and are imbued with the power of the animals they portray as a result of sexual abstinence and an exhausting cycle of vigils and visits to mountain altars. They constantly seek signs, and their acrobatic tricks on a rope are tests of their derived powers. In the *cofradía* the images are feted, danced with, dressed and undressed, and transported to their places of origin in another exhausting round of visits and vigils. Besides the two saints, the main ritual symbols are outdoor altars and their powers called *mundos*, masks, the dance pole, the houses and house altars where visits take place, as well as offerings, sacred fires, visits, tests, the felling and whipping and erecting of the pole, and the reading of signs.

Información sobre la ubicación

La investigación en este informe se relaciona con una comunidad maya hablante de k'iche' y con su cultura. La gente de habla k'iche' vive en las tierras altas occidentales de Guatemala. El sitio de la investigación es el municipio de Santiago Momostenango, en el departamento de Totonicapán. Momostenango yace en la que fuera la frontera noroeste del sistema político prehispánico de habla k'iche', que en el momento de la Conquista estuvo centrado en Q'umark'aj, y que todavía hoy marca una frontera con hablantes de mam al norte y oeste. Momostenango se identifica con un triángulo en el cuadrante suroeste del mapa de ubicación del sitio.

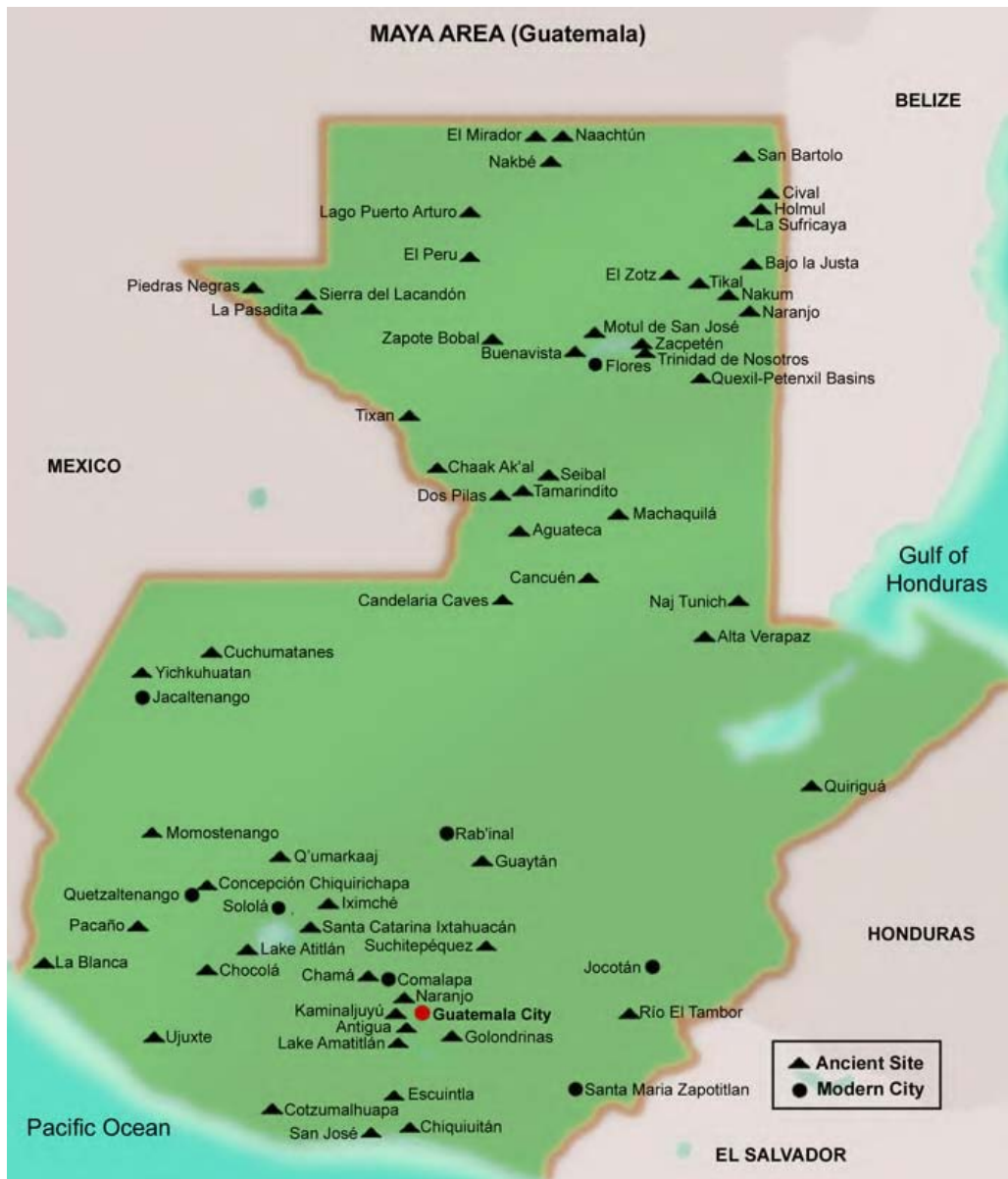


Figura 1: Mapa de Guatemala que muestra a Momostenango en el cuadrante izquierdo inferior.

Descripción del proyecto

En julio y agosto de 2006, con apoyo económico del Comité de Investigaciones de la Universidad Baylor, Garrett Cook y Tom Offit pasaron unas dos semanas en Santiago Momostenango durante el festival del santo patrono, documentando la Danza de los Monos con video digital y fotos. Aunque se realizaron algunas entrevistas con los danzantes y con el principal encargado del ritual, las constantes obligaciones rituales, que frecuentemente estaban acompañadas de abundante bebida por parte de los danzantes y de los patrocinadores de la danza, hicieron que fuera imposible completar

las entrevistas necesarias para desarrollar un entendimiento completo del contexto cultural de la danza, o para dar una exégesis nativa de los símbolos rituales fundamentales. Por lo tanto, hicimos una petición de apoyo a Famsi en el otoño de 2006, para documentar la versión de Momostenango del complejo de la deidad tutelar k'iche'. Los objetivos específicos fueron continuar el proyecto de la Danza de los Monos de 2006, durante un año cuando la danza no se llevara a cabo, con el fin de completar una serie de entrevistas con los danzantes y los patrocinadores de la danza, así como de grabar la música de marimba asociada con la danza, y ampliar las investigaciones de campo para incluir documentación de la recién organizada cofradía privada del santo patrono, que había tenido lugar dentro de la comunidad "costumbrista" (tradicional) de la antigua cofradía (que ya había desaparecido) basada en la iglesia para el patrono Santiago. Nos dio mucho gusto cuando los fondos de famsi fueron aprobados en diciembre de 2006, y agradecemos a David Freidel, Kart Taube, Allen Christenson y John Fox por otorgarnos cartas de apoyo para nuestra propuesta, y al comité de Famsi por aprobar la beca.

En abril de 2007 Garrett Cook, continuando con su trabajo con apoyo del Comité de Investigaciones de la Universidad Baylor, visitó Momostenango durante varios días para planear el trabajo de campo del verano de 2007 con el apoyo de Famsi. Necesitábamos decidir entre hacer el trabajo de campo en junio (cuando podríamos realizar las entrevistas sin las distracciones del festival), o bien regresar a un compromiso con el mismo festival. El trabajo de campo durante el festival fue la mejor manera de documentar la nueva cofradía, pero se repetirían las dificultades con la bebida excesiva y con los programas de actividades muy apretados, para no hablar del constante ruido alto en el centro del pueblo, que dificultaría grabar las entrevistas. Durante esta visita Cook realizó una entrevista con Don Paco, el patrocinador principal (*autor*) y principal responsable de los rituales (*chuch kahaw*, literalmente "madre/padre") de la Danza de los Monos, y con uno de los danzantes, Don Pedro, quien representaba un jaguar (*tigre segundo*) en la danza, y que ayudaba a Don Paco el *chuch kahaw* como su cantor (*aj bi'x*) durante las ceremonias. Estas entrevistas dejaron en claro que nuestra única esperanza de entrevistar a otros danzantes sería trabajar durante la fiesta, ya que ellos eran hombres jóvenes que tenían trabajos fuera de Momostenango, y no estarían en el pueblo en junio. Durante esta visita en abril Cook también obtuvo un acuerdo para trabajar en el trabajo planeado por parte del marimbero de los monos y del delegado de la cofradía de Santiago. Por el interés del marimbero en el proyecto reclutamos a dos estudiantes de musicología de Baylor, Robert Moore y Chase Peeler, para grabar la música de marimba y para hacer un análisis formal que tuviera valor curricular para sus cursos, y acordamos pedir prestado el equipo necesario para hacer la grabación.

Cook, Offit, Moore y Peeler llegaron a Guatemala el 5 de julio de 2007. Habíamos acordado con un amigo momosteco, Don Emiliano, que nos llevara del aeropuerto a Antigua, y de ahí a Momos, además de rentarnos un apartamento y de proporcionarnos transportación y servicios de guía durante nuestro trabajo en Momos. Don Emiliano es de la aldea de Xequemaya, la comunidad a la que pertenece la mayoría de los danzantes de la danza de los monos, así como del delegado de la cofradía de Santiago, y es sobrino de Don Venancio, el marimbero de la danza, por lo que su

participación en el proyecto fue muy útil. Nuestro trabajo con apoyo de Famsi empezó en Momos el ocho de julio, con una entrevista con Don Obispo, el delegado de la cofradía de Santiago, seguida por una visita con Don Obispo al altar Ventana Mundo para hacer ofrecimientos para la cofradía y para el pueblo. El nueve de julio Cook terminó el informe provisional para Famsi y lo envió por correo electrónico desde un servicio de acceso a Internet en Momos. El diez de julio entrevistamos a Don Venancio el marimbero y acordamos una sesión de grabación con él y su primo Don Esteban, el flautista, en la casa de Don Venancio el once de julio. Este día lo pasamos grabando toda la ejecución de la marimba para la danza del venado y del mono, por parte de dos músicos que han realizado esta música por los últimos cincuenta años. Realizamos los pagos en efectivo tradicionales para una ejecución musical, y les dimos una comida y bebidas. Puesto que la danza ya no se realiza en su totalidad, y que se ha perdido la partitura con las líneas de diálogo de los personajes de la danza, esto se volvió un ejercicio interesante de etnomusicología de rescate y de etnografía de la memoria, ya que también le pedimos a Don Venancio y Don Esteban que describieran las acciones en cada fase de la actuación. El abuelo de Don Venancio había introducido la marimba a la comunidad y pudo haber sido el primer patrocinador de la danza de los monos en la aldea de Xequemaya alrededor de 1900. Venancio también nos dio una explicación breve pero culturalmente densa de las connotaciones femeninas del poste de la danza y del complejo de quemar ofrendas en el árbol caído, y de darle latigazos.

El doce de julio tuvimos una breve entrevista exploratoria con Don Paco, el patrocinador y principal responsable de los rituales de la danza de los monos. Esta fue seguida por una larga entrevista con Don Paco el trece de julio, misma que incluyó una descripción completa del ciclo de ofrendas para la danza, una explicación detallada de los propósitos y poderes de las ofrendas realizadas por el sacerdote de la danza, y la exégesis de varias fotos que muestran los símbolos rituales que figuran en la danza y las ofrendas que los apoyan.

El 16 de julio, de acuerdo con lo que habíamos acordado el 14 de julio, visitamos la casa de uno de los jóvenes dirigentes de la espiritualidad maya renaciente, y con su ayuda grabamos la música de chirimía y de tambor (*tun*) asociada con la Danza de la Conquista, una importante danza que fue el elemento central en el festival del santo patrono a través del siglo XX, que fue documentada exhaustivamente en 1976 (Cook 2000: 118-131), pero que no se ha ejecutado en Momos por los últimos años. De nuevo hicimos los pagos tradicionales apropiados a los músicos y obtuvimos su permiso para grabar la música. Esto lo entendimos como otro episodio de documentación de rescate, aunque en el momento de escribir esto parece que la Conquista seguirá ejecutándose de nuevo en julio de 2008, y planeamos estar ahí para documentarla.

El 18 de julio completamos una segunda entrevista con Don Obispo, el delegado de la cofradía de Santiago. El 19 de julio realizamos una segunda entrevista (la primera había sido en abril) con un joven que bailó como segundo jaguar (tigre) en 2006. El 21 de julio entrevistamos a otra persona que había bailado como mono en 2006, y que estaba participando este año en la danza de los Mexicanos. El 22 de julio nos encontramos con Don Mauricio, el alcalde de la cofradía de Santiago y con Don Obispo, el delegado. Hicimos un donativo para ayudar a pagar los gastos de la música

y de la comida de la fiesta de la cofradía, y como copatrocinadores fuimos invitados a asistir a las funciones de la cofradía y se nos permitió fotografiar y tomar video de las actividades en la casa de la cofradía. El 23 de julio pasamos casi todo el día documentando el festival en la casa de la cofradía, las ceremonias en un altar en lo alto de un cerro cerca de la casa de la cofradía, y la procesión desde la casa de la cofradía hasta la capilla de la hermandad para Santiago, en el centro del pueblo. También pudimos entrevistar al alcalde, Don Mauricio. Esa noche Cook realizó una observación participante y tomó fotografías en la capilla de la hermandad, además fue testigo y fotografió la presentación de un par de botas a la imagen, pero obedeció la solicitud de los cofrades de que no tomara fotos ni viera la ceremonia a media noche, cuando – detrás de una pantalla hecha con una sábana– los cofrades cambian la ropa de Santiago, revelando la imagen que, excepto por su cara y brazos, usualmente está tapada por bufandas, toallas, sábanas y botas. Después pasamos un par de días transcribiendo las grabaciones de las entrevistas, organizando las fotos y escribiendo notas.

El 27 de julio completamos la tercera entrevista con Don Obispo, en el importante altar para el patrono Santiago, en el complejo de altar Paclom en la cima de un cerro en el centro de Momos. El 28 de julio llevamos a cabo otra entrevista con el alcalde Don Mauricio en la mesa del altar de la casa de la cofradía, y Offit terminó un estudio de fotografía digital del altar esa mañana. En la tarde observamos y documentamos una visita formal a la casa por los miembros de la hermandad del patrono Santiago. El domingo 29 de julio terminamos el trabajo de campo mostrando algunas secciones seleccionadas del video de 2006 de la danza del venado y del mono a los seis danzantes que estaban en casa para la fiesta, en un salón rentado en Momos. Discutimos algunos de los símbolos rituales y las actividades mostradas en el video con varios de los danzantes.

En octubre recibimos la triste noticia de que el primer patrocinador y sacerdote maya oficial para la danza de los monos, Don Paco Lajpop, había muerto en un accidente o asalto el 13 de octubre. Esto generó considerables dudas acerca del futuro de esta danza, puesto que su dirección había pasado a Don Paco de su padre, Don Agostino Lajpop, alrededor de 1980, y nadie había sido entrenado completamente para tomar su lugar como patrocinador de la danza, o *chuch kajaw*. Sin embargo, hemos escuchado que hay un plan de seguir con la danza, y Cook y Offit visitarán Momos en febrero para documentar la erección del poste de práctica y el primer ensayo de la danza en la casa del nuevo patrocinador; además regresarán en julio durante un mes para seguir con la investigación. Por lo tanto, el trabajo de 2007, con apoyo de FAMSI, es una etapa importante de un proyecto que sigue.

Una vez regresando del campo en el semestre de otoño de 2007 Cook trabajó con Moore y Peeler para contextualizar su análisis formal de la música de marimba de la danza del venado y del mono, y completó la transcripción de las entrevistas y el procesamiento de las notas de campo, fotografías y videos del trabajo en el verano. En diciembre, utilizando la nueva información cultural producida por el trabajo de campo financiado por Famsi, Cook completó el libreto para producir un documental sobre los monos mayas a partir de las grabaciones hechas en el campo, y en febrero en video se

terminó con la ayuda técnica y artística de Scott Myers en el Centro de Medios Digitales de Baylor. Cook consiguió un permiso de ausentarse para la investigación, que le permitirá trabajar con Offit (en otoño de 2008) sobre una monografía acerca del culto al santo patrono, y la manera en que está siendo afectado por la economía neoliberal en Guatemala. El apoyo de Famsi en 2007 seguirá entonces dando frutos durante los próximos años. En el resto de este informe se combina una breve discusión del contexto cultural cambiante del complejo del dios tutelar en Momostenango con los hallazgos etnográficos sobre su ritual y los símbolos rituales, la investigación apoyada por la beca de Famsi en 2007 para estudiar el complejo del dios tutelar.

El culto al santo patrono y sus símbolos rituales

Las cofradías y sus antecesoras inmediatas bajo el gobierno español, las parcialidades, han sido instituciones de importancia central dentro de las culturas de las aldeas mayas de las tierras altas desde el siglo XVII (ver los relatos influyentes hechos por Cancian 1967; Carrasco 1961; Wolf 1959); se derivan de cultos a deidades tutelares prehispánicas llamadas *chinamits* (Hill y Monaghan 19987; Cook 2000), que han sufrido varias transformaciones sociales importantes al irse adaptando al colonialismo, al neocolonialismo de los siglos XIX y XX, y a nuevos modos de producción con nuevas implicaciones sociales y culturales (Chance y Taylor 1985; Rojas Lima 1988; Watanabe 1990). Un complejo de prácticas y de creencias que sobrevivió, aunque bajo transformaciones (ver a Gossen 1985) a través de los años setenta, que es el presente etnográfico de la literatura que actualmente existe sobre Momostenango (Tedlock 1982; Carmack 1995; Cook 2000), y que está sufriendo otra importante ronda de adaptaciones dentro de una tradición religiosa de las tierras altas mayas que continúa pero que está en conflicto. Nosotros pretendemos documentar y entender este proceso en nuestro trabajo futuro, aunque este no es nuestro propósito aquí. No obstante, algunos cambios fundamentales en la organización social y en la economía del culto de Santiago se discuten aquí en la medida de lo necesario para dar un contexto para los símbolos rituales dentro de una tradición viviente.

Los rituales comunitarios en Momostenango en 2006-2007 que constituyen los principales elementos en el culto local a un complejo de deidad tutelar propio de los k'iche' se enfocan en la imagen de Santiago a caballo y en la imagen de su secretario San Felipe, que son imágenes pequeñas de madera labradas y pintadas del periodo colonial. Las instituciones comunales de culto (Wallace 1966) que reproducen este culto dentro de la facción tradicional de Momostenango siguen siendo las cofradías y los equipos de danzantes, como han sido durante varios siglos. Se ha publicado un relato extenso de la etnohistoria, la organización social y los temas culturales que forman parte del complejo momosteco del santo patrono (Cook 2000; ver especialmente los capítulos 2, 3 y 4). El objetivo aquí es llamar la atención a algunos de los cambios recientes en el complejo, que sugieren temas que afectan la continuidad cultural dentro de la tradición religiosa de las tierras altas mayas que podrían ser del interés de los etnógrafos, arqueólogos y activistas sociales mayas que tratan de relacionar las tradiciones culturales recientes o contemporáneas de las aldeas

con los mayas antiguos. Pero el enfoque es sobre la descripción e interpretación de los símbolos rituales centrales (Turner 1977) en los rituales colectivos basados en equipos, o instituciones comunales de culto (Wallace 1966) que se centran en la deidad tutelar de la comunidad, el santo patrono Santiago. También se hace una descripción de un complejo de temas, significados y preocupaciones de los mayas que han permanecido, aunque ahora están amenazados. Esta investigación explora dos complejos que se juntan en la fiesta patronal momosteca de cada año (o feria, como se le nombra más comúnmente en la actualidad): la danza de los monos y la cofradía de Santiago.

La imagen del dios tutelar

De todos los símbolos rituales que son manipulados en los rituales de las instituciones de culto a la deidad tutelar, claramente los objetos más importantes son las estatuas esculpidas en madera conocidas como Santiago y su acompañante San Felipe, un complejo bipartita que representa un concepto de los k'iche' que está mal comprendido pero que aparentemente es antiguo, acerca de la manera en que el poder protector se manifiesta en el nivel de la sociedad:

El par formado por Santiago y San Felipe refleja un patrón cultural quicheano de autoridad dual... esto podría ser un patrón propio de los mayas del sur. Por ejemplo, un cofre llamado Ordenanza encontrado en San Miguel Acatán... (Siegel 1941) y el bulto de San Martín en Santiago Atitlan (Mendelson 1965) están asociados con las ceremonias de la lluvia y el viento, y cada uno también es un elemento en un complejo dual (Ordenanza-Gaspar, San Martín-Yashper) que funciona como protector de la comunidad y deidad de la lluvia y el viento. Los quichés antiguos combinaban una imagen (Tojil) y un bulto sagrado (Pizom Gagal) en su iconografía corporativa, mientras que en las parcialidades coloniales los santos y los títulos, estos últimos frecuentemente guardados en baúles, llegaron a desempeñar estos papeles (Cook 2000: 87).

Una discusión completa de los significados de las imágenes de Santiago y de San Felipe en Momos en el periodo de los años setenta se encuentra en Cook (2000: 75-98). Dentro de la díada Santiago es el dominante y se le refiere como capitán, un papel que se simboliza por su espada blandiente, mientras que San Felipe, que lleva un libro (la Biblia), es su secretario. Los momostecos todavía hacen esta distinción entre los nombres, aunque las afirmaciones que aseguran que Santiago –al igual que los momostecos– no podía leer ni hablar bien el español son menos ciertas o relevantes hoy y no se expresan comúnmente. De todos modos, la combinación que tiene el par de poder carismático con funciones administrativas y secretariales es crítica aquí, y parece que ha sido una importante manera de hacer una dicotomía en la autoridad durante los últimos siglos, tanto en el simbolismo religioso como en el gobierno municipal, donde hay un alcalde elegido y un síndico profesional que supervisa los negocios de todos los días. Además, los k'iche' antiguos tenían un gobierno bipartita de su centro en Q'umarkaaj, y de las unidades menores que lo constituían, con un *aj pop* y

un *k'alel* que presidían sobre cada centro fortificado (o *tinamit*), incluyendo Chwa Tz'ak –el Momostenango ancestral (Carmack 1979: 143-144, 1995: 29).

Al igual que Cabawil, la imagen del dios tutelar en el *Popol Wuj*, la imagen de Santiago (*wachibal*), el santo labrado en madera de la época colonial, tiene un espíritu o *nawal* asociado. Los datos de campo de los años setenta mostraron que este *nawal* mandaba señales a los danzantes y a los cofrades a través de eventos específicos durante la comunicación constante de ofrendas y de rituales, y esto claramente es el caso todavía el día de hoy, como se evidencia más adelante en la discusión de la danza de los monos y de la cofradía. Aquí está un ejemplo contemporáneo específico proporcionado por Don Mauricio, el alcalde de Santiago en 2006 y 2007:

El patrón tenía sus milagros, y cuando uno dice que va a ir con él debe hacerlo, porque el Patrón ejerce la justicia (o venganza, *juicio*). Él es muy delicado, una vez porque un hombre no observó su día, él disparó una bomba (cohetes de percusión que se dispara al cielo con un mortero) y ¡bum! se murió, su cara aquí (señalando con un gesto que su cara fue quitada). Así que en nuestro caso observamos 40 días para la fiesta, no tocamos a las mujeres. Así es como es él, nuestro Patrón.

Hay una historia de Pueblo Viejo. En su fiesta ahí si la costumbre es buena el manantial fluye, si no se seca. Si el agua no fluye hay peligro ahí. Habrá disensión ahí si el agua no nace ahí en Salpachan. Pero si hacen la costumbre y el agua fluye estará bien.

El nagual de Santiago también se apareció en el campo de batalla para dirigir a los momostecos a la victoria (Carmack 1995: 194; Cook 2000: 96), y el *nawal* también se aparece en sueños, usualmente para exigir algún servicio, pero a veces para advertir a sus seguidores de peligros o de calamidades que se acercan. Finalmente, como el Tojil en el *Popol Wuj*, Santiago tiene una asociación celestial con Venus en sus apariciones como estrella de la mañana, y combina los atributos de dios de la guerra y protector de una deidad tutelar con atributos específicos de clima y de tormenta. En relación con la mayor parte de lo dicho arriba, Don Obispo, el delegado de Santiago, hace el siguiente relato:

La imagen se movía y hablaba a los antepasados que fundaron nuestro pueblo. Todavía tiene poder, pero ahora da señales al *chuch kajaw* en su sangre y en sueños. Mi esposa quedó viuda en el séptimo día de una *novena* (voto de servicio durante nueve años) para patrocinar los cohetes (cohetes que explotan en el cielo en los altos durante la procesión con Santiago). Yo le he ayudado a ella por los dos años que faltan porque si no el Patrón enviaría un gran castigo.

PREGUNTA- ¿Es Santiago la estrella de la mañana? ¿Ha escuchado usted de algún vínculo entre Santiago y la Vía Láctea?

Los antiguos decían que la gran estrella (*nima chu'mil*) que aparece en la mañana antes del amanecer es Santiago. Yo no sé acerca de Santiago y la Vía Láctea. Dicen que la Vía Láctea es un signo de congelamiento. También es

signo del tiempo cuando los vientos (aires) son peligrosos, cuando el granizo y el viento pueden destruir la milpa.

Este relato es muy interesante porque relaciona de manera indirecta a la Vía Láctea con dos momentos que son críticos en la danza de los monos. Sus sesiones de práctica empiezan cuando la Vía Láctea corre por todo el cielo de norte a sur en enero, el tiempo de las heladas, y el festival para Santiago y la ejecución de la danza tienen lugar en julio, el tiempo de mayor peligro de vientos y granizo, y el otro periodo durante el año cuando la Vía Láctea corre de norte a sur a través del centro del cielo. En Momostenango durante los años setenta, al igual que en Chichicastenango (Bunzel 1952: 58, 268), Santiago era visto explícitamente como destructor de la milpa que mandaba tormentas de granizo. Santiago tiene importancia adicional como dador o detenedor de la lluvia. Por ejemplo, si se necesita lluvia su imagen puede vestirse de verde, y la imagen de Santiago dirige la procesión de santos junto con San Felipe, San Miguel (el arcángel) y San Francisco, fundador de la orden religiosa que evangelizó a Momos, que dejan la iglesia para visitar los campos sedientos durante una sequía.

El acto de vestir y desvestir la imagen durante ceremonias del vestido, con sus aspectos mayas y en general de americanos nativos de bulto sagrado, así como el papel de Santiago como santo viajero y poseedor de distintos complejos de altar, se describen y discuten abajo en la sección sobre la cofradía y su simbolismo ritual.

Las instituciones comunales de culto para el santo patrono, la cofradía y varios equipos de danzas, han sido los medios a través de los cuales la comunidad mayor de momostecos ha delegado su responsabilidad de mantener y entretener a su poderoso protector por medio de un sistema de patrocinio rotativo. Al mismo tiempo han dado medios para que ciertos individuos con fuertes necesidades de poder personal y protección sobrenatural formalicen contratos diádicos a largo plazo con un santo milagroso, un objeto viviente que ha acumulado un gran poder en su paso a través del tiempo y de las manos de muchas generaciones de ritualistas poderosos, que también es un espíritu o nagual que es el propietario del pueblo. La organización patrocinadora del festival, la cofradía o alguna otra institución con la misma función, así como los equipos de danza que actúan en el festival, son los medios por los que los individuos llamados por la enfermedad, por la necesidad de protección de enemigos peligrosos o por poder personal sobrenatural y confianza lograban estos objetivos. El festival es un rito de intensificación y de renovación para la comunidad, y el servicio de los cofrades y los danzantes toma la forma de un rito de pasaje clásico. En una manera paralela al mito mediático de la mafia, su servicio –aunque a veces es peligroso por derecho propio– los vuelve “hombres cabales” inmunes a la amenaza de retribución o de ataques por sus pares. La compañía en la que el rito de pasaje es más obvio y en la que el servicio es literalmente más peligroso, con recompensas que son conmensuradamente mayores, es la Danza de los Monos. La descripción e interpretación de esta danza en 2006 está seguida por un tratamiento similar de la cofradía contemporánea de Santiago.

La Danza de los Monos

La descripción e interpretación de la Danza de los Monos fue un ingrediente clave para el análisis de Cook del simbolismo de *axis mundi* y de mitos de regeneración dentro de la cultura momosteca del siglo XX (Cook 2000: 107-118). Ese relato estuvo basado completamente en entrevistas, pues la Danza de los Monos no fue ejecutada durante el tiempo de la residencia de Cook en Momostenango (1975 y 1976). La oportunidad de observar y documentar la danza con fotos y video en 2006, y poder hacerlo con la ayuda y literalmente la bendición de Don Paco, hijo del patrocinador de la danza en los años setenta (que había sido danzante en esa época y había participado en una entrevista con Cook), fue una culminación que llegó en buen momento y una gratificación etnográfica retardada para el investigador principal de este proyecto financiado por Famsi. El nuevo trabajo sobre la Danza de los Monos realizado en 2006 y 2007 en gran medida ha confirmado la descripción de los setenta, pero ha añadido una riqueza considerable a la información, incluyendo la extensa documentación fotográfica y en video, así como las oportunidades que tuvieron Cook y Offit de participar en la ofrendas y rituales antes de la danza como patrocinadores menores de la danza en 2006, y de tener muchas conversaciones y entrevistas formales con danzantes y patrocinadores en 2006 y 2007.

Esta danza no es para los débiles de corazón, ni tampoco para quienes no estén comprometidos con la empresa, o como dicen los momostecos que no sean “de un corazón”. Las peligrosas “pruebas” en la cuerda a 70 pies sobre la plaza solamente son realizadas por aquellos que tienen una fuerte fe y la necesidad de experimentar y confirmar repetidamente el poder personal derivado del contacto directo con lo sobrenatural. Esto es tan cierto hoy como lo fue hace 30 años, aunque muchos danzantes actualmente añaden su apego a la tradición momosteca como razón para danzar, una razón que no hubiera tenido sentido en un tiempo cuando para la mayoría de los momostecos la tradición local era la única opción accesible, y todavía no estaba en peligro, a pesar de los ataques de la Acción Católica y de algunos protestantes. La razón para danzar entonces era agradar al Patrono Santiago para así ganar su protección, al igual que para agradar a los muertos. Esto sigue siendo así.

El equipo era y es una típica sociedad medicinal nativa americana; la ejecución incluye payasos, pruebas físicas y la búsqueda de poder personal otorgado por los espíritus, a los que los hombres jóvenes son llamados por la enfermedad y por sueños, así como por un deseo de sentir excitación y para obtener protección sobrenatural, al igual que por relaciones familiares y presión social. Los danzantes son personas que se están iniciando de diferentes grados según sus rangos, y el amo es el *chuch kajaw*. Como sucede en la danza del sol de la famosa sociedad de medicina de los indios de las planicies (de Norteamérica) el objetivo central es cortar y elevar un *axis mundi*. Mientras que los indios crow (cuervo) contaban los golpes dados al árbol caído antes de levantarlo de nuevo como oste de la cabaña (Lowie 1959: 198), los momostecos corren alrededor del árbol caído en orden de rango golpeándolo con sus látigos. Los bultos medicinales que figuran de manera prominente en las sociedades de

Norteamérica tienen su doble en los trajes hechos bulto de los danzantes, cada uno coronado por su máscara sagrada, que son bendecidos en el humo de los fuegos en los seis mundos dentro de Momostenango el día antes de las últimas dos sesiones de práctica que llevan al festival mismo.

El equipo se compone de nueve miembros representados por los nueve tuestos o *tejas* en las que se queman copal y velas en las ceremonias de cortar y erigir el poste, así como durante las danzas y los ensayos. Hay dos tigres o jaguares, dos pumas o leones de montaña y cuatro monos (en k'iche' se dice *c'oy*, que quiere decir literalmente "monos araña", divididos en equipos primero y segundo, de los cuales la mitad actúa en algún día determinado, y un guía espiritual y protector, *el chuch kajaw* de la danza, un sacerdote chamán de rango *aj mesa* (este rango es necesario puesto que las ofrendas se hacen en altares o "mesas" que son poderosos y exclusivos), quien también es el primer autor. El *chuch kajaw* debe ser capaz de escuchar a los espíritus animales que llaman dentro de *C'oy Abaj* (Piedra del Mono Araña) para realizar sus obligaciones. También hay un león y un tigre pequeños, muchachos jóvenes que participan con trajes payaseando en el campo de la danza, pero que no están involucrados en las pruebas o en los rituales. De todos modos ellos pertenecen al equipo y probablemente son reclutados como monos cuando llegan a la edad de 16 años más o menos. Usualmente son los hijos de los danzantes.

Idealmente los patrocinadores y los danzantes prometen una novena, o sea nueve actuaciones, con la danza que se ejecuta cada tercer año, un compromiso a por lo menos 16 años de servicio, cambiando desde su ingreso como monos hasta su servicio como león y jaguar. Pero algunos danzantes no prometen o no completan la novena, y cada danzante potencial decide en cualquier año de la ejecución si va a bailar o no, de acuerdo con su condición económica, su salud, la presión social y los sueños. El danzante más viejo en 2006 estaba a mediados de sus años veinte, tan pocos son los que están completando la novena ideal actualmente, y la mayoría de hombres en sus veintes y treintas ahora trabajan fuera de Momos, por lo que no tienen tiempo de participar en todas las ceremonias preparatorias y sesiones de práctica.

Un compromiso de sacar la danza el año entrante se hace ante el santo patrono en noviembre por parte de los patrocinadores de la danza, y una vez hecho no puede romperse a la ligera puesto que Santiago es exigente y peligroso (delicado). Para juntar un equipo durante un año determinado el primer "autor" necesita reclutarlos en agosto al final de una fiesta sin danza, a fin de tener el nuevo equipo organizado y prometido para noviembre. El reclutamiento se basa en la confianza en el poder del sacerdote de la danza (*chuch kajaw*), en relaciones familiares y en enculturación, por lo que la mayoría de los danzantes viene de la aldea de Xequemeya y han tenido padres, tíos y hermanos que han bailado. Por ejemplo, Don Paco (el primer autor de 2006) que también fungió como *chuch kajaw*, fue danzante durante muchos años y su padre fue el primer autor y sacerdote de la danza en los años setenta. El hijo mayor de Don Paco se está preparando para tomar el patrocinio durante los siguientes años, y uno de sus hijos mayores que tiene 17 años baila como mono, mientras que su hijo más pequeño baila como león chico. Dada la necesidad de practicar durante dos días cada mes entre enero y julio, y por los 36 días o más de "costumbre" –muchos de los que incluyen

viajes a altares en montañas distantes y requieren la participación cíclica de los danzantes— solamente pueden fungir como danzantes quienes dispongan de tiempo flexible. Así, las danzas funcionaban bien en una comunidad de agricultores y tejedores que en gran medida tenían control sobre su propio tiempo y casi siempre estaban en casa. Pero no encaja tan bien en la situación actual, con largos periodos de trabajo en a capital o incluso en los Estados Unidos. Ha sido imposible para el marimbero y el flautista reclutar posibles sustitutos, por lo que hay una gran probabilidad de que la música de la danza morirá con ellos. Esto preocupa a los músicos, al autor de la danza y a los danzantes que reconocen a la danza como una empresa especial y característica de los momostecos, y además valoran personalmente la tradición local. Sin embargo, sin aprendices la música no puede pasarse a los siguientes y la danza tendrá que ajustarse. Por eso la grabación completa de la música de la danza realizada con apoyo de Famsi en 2007 resultará un documento invaluable para los actores momostecos en el futuro.

Los monos realmente ejecutan una “danza” dentro de una danza, una colección de bromas y de escenas cómicas con payasos en la tierra y de trucos acrobáticos peligrosos en una cuerda suspendida sobre el piso de la danza, que son ejecutados por un jaguar, un león y dos monos en cualquier día, en medio de lo que de otra manera sería una danza maya del venado típica (para la danza del venado véase a Paret-Limardo 1963; Mace 1970; Cook 2000: 110-112; Hutcheson 2003: 366-498). Los componentes de la danza del venado y de los monos, aunque oficialmente son parte de una misma danza en la visión del mundo de los momostecos, aquí se separan pues son solamente los jaguares, los leones y los monos los que participan directamente en la “costumbre” en los altares de las montañas, y sólo ellos escogen y cortan el poste de la danza y realizan sus ceremonias; sólo ellos son participantes completos en una sociedad de medicina y en sus pruebas de iniciación. Las ejecuciones públicas del equipo de danzantes, incluyendo la danza misma, tienen lugar durante un periodo de dos semanas entre el 21 de julio y el cuatro de agosto en años alternos, e incluyen cuatro elementos ejecutados en orden: la entrada, la erección del poste de la danza, la danza misma, bajar el poste y las ceremonias de clausura. Sin embargo, la ejecución pública está inserta en unos nueve meses de ofrendas y de ceremonias, sigue a ensayos mensuales por seis meses y hasta durante la fase de la danza pública hay ceremonias al amanecer en un altar nativo, así como una función privada en la casa de la cofradía. La siguiente descripción de la ejecución en 2006 hará un esbozo de todo el proyecto en orden cronológico, pero enfocándose para las descripciones detalladas en los elementos exotéricos y esotéricos que figuraron en la parte inmediatamente anterior al festival y las representaciones en la plaza durante el festival (entre el 18 de julio y en 2 de agosto de 2006), pues Cook y Offit fueron observadores de la mayoría de los eventos importantes durante este periodo. Se describen los símbolos rituales principales y cuando lo permiten los datos existentes se proporciona tanto una exégesis nativa como el contexto cultural con base en los conocimientos del autor. Esta descripción incluye una narrativa diseñada para acompañar y explicar el video de la Danza de los Monos, por lo que está adaptada a las secciones relevantes del video. **La explicación del video se identifica fácilmente abajo como el material fechado entre el 18 y el 24 de julio, las fechas durante las que pudimos observar y hacer la filmación.** La ejecución de la danza propiamente dicha sigue durante el resto de la

fiesta, o sea hasta el 13 de agosto, y luego es seguida por el cierre de los altares y una ceremonia de despedida.

El anuncio de la danza

El patrocinador de la danza visita a la imagen de Santiago el dos de noviembre para anunciar la intención de danzar el próximo julio. Con esto inicia el periodo de nueve meses y dos semanas de “costumbre” que sigue hasta que termina la danza y los tiestos de los danzantes se han entregado al altar llamado “agua de Santiago” en la parte occidental del Palcom en agosto del siguiente año.

La erección del poste de práctica

El 22 de enero el equipo de la danza corta un pino o cedro de 50 pies de alto y luego lo para en la casa del patrocinador. Los aspectos técnicos del proceso de erección se describen abajo en relación con la colocación del poste de la danza en la plaza durante el festival. Actualmente los autores desconocen los detalles de las ofrendas y ceremonias relacionadas con el proceso de erigir el poste en la casa del patrocinador, aunque en general son parecidos a los del poste de danza que se erige en el pueblo. Cook y Offit visitarán Momos en febrero de 2008 para asistir a una sesión de práctica, y para aprender más acerca de esta fase de la danza. Al mismo tiempo que se corta el poste de práctica y se trae a la casa del patrocinador cada uno de los danzantes también adquiere el tiesto grande de cerámica sobre el que hará ofrendas en varias ocasiones relacionadas con la erección del poste de práctica y después con derribar y levantar el poste de danza en la plaza. Una vez que se ha erigido el poste de práctica, se usa para los ensayos una vez al mes entre enero y junio, y luego para un ensayo final de dos días con vestuario en julio. El poste de práctica se corta en pedazos después de la sesión de julio, y los pedazos se traen al pueblo para usarse como cuñas o calzas cuando se erige el poste de la danza enfrente de la iglesia.

Visitando mundos externos poderosos y santos

Entre el anuncio de la danza en noviembre del año anterior y la visita a los seis mundos dentro de Momos que tiene lugar el 18 de julio para limpiar el camino antes de los dos últimos ensayos y la entrada formal de los danzantes al pueblo, los danzantes y su *chuch kajaw* visitan los altares en las montañas y los santos milagrosos que definen un cosmograma k'iche' de poder centrado en Momos. Estas visitas son peregrinaciones para los danzantes, y requieren de ofrendas costosas que deben llevarse a sitios de ofrenda durante viajes largos y físicamente difíciles. Estas visitas también definen una topografía de poderes externos a Momos, incluyendo mundos distantes y santos milagrosos, al igual que definen las fronteras de la topografía sagrada de Momos al visitar los cuatro puntos cardinales. Los mundos visitados el 18 de julio entonces

continúan este proceso que empezó afuera, involucrando la penetración de Momos por el equipo de peregrinos cuyos poderes personales han sido despertados y fortificados por las visitas a los centros de poder externos. El propósito de esta “costumbre” es defender a los danzantes. En su mayor parte es voluntaria, pero puede requerirse realizar visitas a las cuatro montañas. La “costumbre” tiene lugar de acuerdo con un programa complejo que vincula a dos conjuntos de visitas, un conjunto del calendario maya y otro del cristiano.

El conjunto del calendario maya

Las visitas a las montañas siempre se programan para días que son buenos según el calendario maya, de acuerdo con signos que lee el *chuch kajaw* de la danza y que tienen lugar en días con el número uno (*ujunubal*) y ocho (*wajxaquibal*). Las montañas se visitan en el siguiente orden (ver abajo), y para cada visita hay una participación obligatoria para danzantes específicos. Las primeras cuatro son las montañas en las direcciones cardinales que figuran en el culto momosteco al cargador del año, que se visitan en la siguiente secuencia: este (*Quilaja*), sur (*Tamango*), oeste (*Socop*) y norte (*Pipil*). Minas es una cueva cerca de Huehuetenango y Santa María es el enorme volcán que guarda el paso a la costa al sur de Quetzaltenango.

LUGAR	DANZANTE
Quilaja	Tigre (Los dos jaguares)
Tamangu	León (Los dos leones)
Socop	Primero Mono (Dos de los cuatro monos)
Pipil	Segundo Mono (los otros dos monos)
Minas	Todos los Danzantes
Volcán de Sta Maria	Todos los Danzantes

En cada visita se hacen ofrendas por los patrocinadores de las danzas o “autores”; la lista que sigue (ver abajo) sería requerida para un patrocinador de la danza. Un danzante haría todo esto en algunos casos cuando hubiera una necesidad inusual de protección o de expiación, pero usualmente haría menos.

OFRENDAS: 18 docenas de copales, 200 velas (de cera de cinco), 300 velas (de cebo de cinco), dos libras de azúcar, dos libras de chocolate, dos bultos de ocote (astillas de pino mojadas en resina para encender el fuego), media libra de incienso, media libra de semillas de ajonjolí, 100 velas de colores y 13 velas de 50.

El conjunto del calendario cristiano

En fechas específicas dentro del calendario cristiano se hacen visitas a imágenes milagrosas por parte de todos los danzantes.

15 de enero 1/15	Esquipulas- Visita a Cristo (el Cristo negro), la cueva, Cruz Milagro (la cruz milagrosa) y al Compadre Abaj (un <i>chuch kajaw</i> que se volvió piedra por tener sexo con su comadre)
28 de enero 2/28	María Candelaria (Chiantla)- Visita a la Virgen en la iglesia y el altar llamado Minas Porobal (Lugar de la mina ardiente)
Primer viernes de Cuaresma	Ayutla (tres caídos)- Velas en la iglesia, no hay <i>porobal</i> .
Segundo viernes de Cuaresma	Chajul (otra Virgen Candelaria)- Andres (<i>mesa y silla</i>) and Oxlajuj cruz (13 cruz) de Jesus Nazareno.

Visitando los mundos locales: JULIO 18 2006

En el camino

El 18 de julio de 2006 el *chuch kajaw*, los dos tigres y los dos leones y tres de los cuatro monos, acompañados por dos antropólogos que estaban siendo instituidos como patrocinadores de la danza, salieron de la plaza de Momos alrededor de las cuatro de la mañana en una ligera llovizna para hacer las ofrendas prescritas en seis altares (a los que se refieren como “mundos”, o sea mundos sagrados) para la protección de los danzantes y los patrocinadores. Los cuatro altares de las montañas (Puerto Joyam [la puerta Joyam?], Pasanyep’ [en la arena], K’ak’ Ja [casa roja], Pa Xetun [abajo del tambor o abajo del maguey] estaban paralelos al actual camino en su lado este que va al norte desde el alto promontorio (cumbre) entre Momos y San Francisco El Alto hasta el pueblo. Después visitamos el cementerio al este del centro del pueblo, y terminamos atravesando el pueblo hasta la Roca del Mono araña (C’oy Abaj), un altar ubicado en una fisura en una cara del acantilado sobre los baños al noreste del centro del pueblo en el camino que va para Xequemeya. Al inicio, entre 4.00 y 4:30 a.m. al ir hacia Puerto Joyam, los danzantes que iban en la parte trasera de la camioneta cubierta con una lona no estaban conscientes del peligro. La mayor parte del viaje fue en un camino ascendente entre Momos y Puerto Joyam con muchas curvas en una densa neblina. La camioneta tenía muy malas las luces y un limpia brisas desgastado. Para el observador antropológico sentado en la cabina de la camioneta y para el conductor que iba con los nudillos blancos y la cara junto al parabrisas, esto fue claramente lo que marcó a este viaje como la fase de pasaje peligroso de una prueba. Llegamos a Puerto Joyam, que tiene una elevación de unos 9,000 pies, alrededor de una hora antes del amanecer con un viento moderado y una

lleva muy fría. El viaje de un altar a otro es en sí mismo una unidad con significado dentro de la estructura ritual, o sea un símbolo ritual por derecho propio, como parte de una prueba de iniciación que incluye peligro físico, privación y cansancio.

Barriendo el altar

Cada altar se barre siempre antes de encender un fuego; esto proporciona uno de los términos usados para referirse al altar: *mesabal*, o “lugar barrido”. El barrido purifica al altar, pues quita cualquier vestigio de las ofrendas o de los sentimientos adheridos, peticiones o quejas de las ceremonias de los anteriores usuarios del altar. En el caso de Puerto Joyam que se muestra en el video, el barrido se logró rompiendo ramas de pino o ramas con hojas de arbustos cerca del altar, y barriendo con fuerza a la luz de una linterna en una lluvia fría e incesante. Las invocaciones no empiezan hasta que el altar ha sido barrido en la manera apropiada.

Colocando los trajes

Los trajes usualmente se rentan en San Cristóbal Totonicapán, aunque unos pocos ahora están disponibles para rentarse a través de las oficinas del municipio en Momos. Las máscaras (y las coronas que llevan los leones y los jaguares) son veneradas y se piensa que tienen poderes porque han sido usadas por otros danzantes y han sido bendecidas en los adoratorios a lo largo del tiempo. Aunque las máscaras más viejas serían más poderosas, la mayoría de las máscaras viejas han sido vendidas a coleccionistas durante varios años, y las más nuevas tienen una apariencia más impresionante. Como sea, cuando el altar se ha limpiado las máscaras se ponen encima de los bultos de los trajes y son colocadas sobre las rocas y los tiestos que constituyen el altar, o bien sobre el piso flanqueando al altar y a su fuego. No parece haber un ordenamiento obligatorio para mostrar las máscaras. En 2006 en Joyam un jaguar que llevaba su corona, un león con su corona y un mono estaban acomodados a cada lado del altar. En la segunda parada (Pa Sanyep') los dos leones estaban acomodados en un lado y los jaguares en el otro, mientras que había un mono en cada lado. Este patrón incluye el establecimiento de dos equipos de máscaras, pues hay dos equipos de danzantes, y pone a las máscaras en posición para que observen la ceremonia.



Figura 2. Equipo de danza con máscaras y coronas sobre bultos de costumbre en Pa Sanyep’.

Las máscaras también se muestran sobre la mesa altar del *chuch kajaw* y patrocinador de la danza en su casa, y les ofrecen incienso y velas mientras la marimba toca durante una ceremonia que se llama “la cruzada” en la media noche, para terminar el día en que se visitan los seis altares. En esta ceremonia también se usan las nueve tejas del *chuch kajaw* y ocho danzantes como ofrendas alrededor del poste para la práctica de la danza en la casa del patrocinador. Así termina la fase de “visita” del rito y se indica la transición a la fase de ensayo. El primer ensayo con vestuario usando las máscaras y trajes comienza el siguiente día.

Las invocaciones

En cuanto las máscaras han sido colocadas sobre o alrededor del altar el *chuch kajaw* empieza una serie de invocaciones en k’iche’, ocasionalmente interrumpidas por cánticos y canciones católicos, que siguen durante toda la ceremonia. Pero hay una serie bastante larga que tiene lugar antes de que se encienda el fuego.

Las invocaciones son invitaciones a los poderes con nombre para que vengan y estén presentes en la ceremonia para aceptar las ofrendas. En 2006 las invocaciones dieron inicio en la lluvia y la oscuridad antes del amanecer. Primero hubo una introducción en español, llamando a Dios Padre, a Jesús y al Espíritu santo, seguidos por Santa María. Cuando empieza el video otra invocación a Jesús va seguida por Santiago y San Felipe (el dúo de santos patronos que son honrados en la fiesta), luego por San Gabriel y San Rafael (ángeles que tienen el poder para luchar contra los diablos y las fuerzas del mal) y después por San Manjuona o San Mojona, un “santo” que no figura dentro de la Iglesia, y acerca del cual se necesitan más investigaciones. Posteriormente se invocan las cuatro montañas sagradas (Quilaja al este, Socop al oeste, Tamancu al sur y Pipil al norte), dirigiéndose a cada una como “mesa” y “silla”, un lenguaje figurativo que se refiere a los altares en las montañas que se asemejan a mesas en las que se sientan los espíritus o naguales de las montañas, que en este caso se identifican con los cargadores de los años (Tedlock 1982: 99-102). Después de las cuatro montañas se llama a otra serie de “mundos”, montañas poderosas o altares de montañas, repitiendo las palabras “mesa” y “silla” de nuevo en la mayoría de los casos: Rachel (tal vez Rochochel, el nombre de una aldea al suroeste del centro de Momos), Puerto Joyam (la ubicación de esta ceremonia), Belejeb (Nueve, que actualmente es desconocido por los autores), Cárcel (igualmente desconocida), San Jorge (un centro de adoratorio cerca del Lago Atitlán), Telegrama (lugar desconocido por los autores), Ledevisa (igualmente desconocido), María Tecun (un adoratorio muy importante cerca de Los Encuentros), Poja (desconocido para nosotros), Xucut (también desconocido) y Santa María Mundo, Santa María Tak’aj (el volcán de Santa María como altar [de montaña] y planicie, una manera de encapsular la idea del mundo sagrado). La secuencia de la invocación en el video termina con un sentimiento de urgencia: la colocación a los pies de los poderes llega ahora, la misericordia llega ahora, la palabra llega ahora, el habla llega ahora, ahora mismo el día, ahora mismo la hora, ahora mismo el día.

La invocación siguió durante varios minutos que no se muestran en el video, durante los cuales se estaba poniendo el fuego. Los poderes invocados durante esta fase que no se grabó repitieron Santiago, San Gabriel, San Rafael y San Mojona. Después, siguiendo otra invitación según una fórmula al día y la hora, cambia el énfasis hacia las figuras ancestrales, los *nantat*, llamados con creciente urgencia mientras se colocan tres cruces pequeñas de pino mojado en resina en un círculo de azúcar sobre tres cruces dibujadas con azúcar en el fogón. Esto culmina en un momento dramático justo antes de encender el fuego con la invocación del padre difunto del *chuch kajaw*, Agostin Lajpop Elias, el hombre que fungió hasta su muerte como el anterior *chuch kajaw* de la danza.

El fuego

Todavía en la oscuridad del fin de la noche el fuego fue encendido en Puerto Joyam, cuando el *chuch kajaw* encendió un solo manojo de velas que yacían entre las tres cruces alineadas dentro de un círculo de azúcar en el fogón. A esto le siguieron instrucciones y una discusión sobre cuántas docenas de copales preparar para el

fuego. Entonces, cuando empieza el video, se le está metiendo copal a un pequeño fuego marcado por otra invocación del día y la hora, seguido de nuestro padre/madre (*ka nantat*), o sea los ancestros y el “mundo”. Durante los primeros momentos del fuego nuevo sigue el tema de los ancestros. Ahora el *chuch kajaw* ofrece copal, llamando su sacrificio (*que toba'l*) a las almas de los miembros difuntos de los linajes patrilineales con nombre de los danzantes (como en *quetoba'l comun Barrera*). El *chuch kajaw* pide salud para los danzantes y descanso para los ancestros difuntos, y sigue invocando los poderes astrales y familiares. Al escucharse una sonaja en la oscuridad la cámara se mueve para mostrar a varios danzantes que se preparan a barrer un camino alrededor del perímetro del altar.

El fuego es de gran importancia y es el símbolo ritual central de la religión tradicional, que los momostecos llaman *poronel* (quemándose) cuando hablan en k'iche'. Es la única manera de llamar a los poderes puesto que las invocaciones son invitaciones a un banquete y el fuego proporciona sustento: velas de cera e incienso para los santos y ángeles, copal, dulces y licor para los “mundos” y velas de cebo para los muertos. Pero más allá de esto, es un medio de comunicación. Durante las invocaciones periódicamente se hacen peticiones específicas de protección, salud, descanso o un camino despejado. También hay puntos cruciales de transición, especialmente al terminar la bendición de un individuo en el fuego. Si el fuego arde brillantemente y consume las ofrendas, es una muestra de que estas son aceptables y de que todo está bien. Si el fuego echa humo o se debilita, y se muere incluso cuando es avivado, es una señal de que hay un problema con la ofrenda, o con las peticiones que se han hecho, o más probablemente, con la pureza personal y compromiso del cliente. Esto sucedió en el caso de la primera ofrenda hecha para Cook en Puerto Joyam. El fuego casi se apagó cuando le aventaron los húmedos ramitos de romero usados para purificación, y no volvió a revivirse después de avivarlo. Esto hizo que el *chuch kajaw* exigiera saber la causa del problema, pero no había ninguna que fuera obvia. Cuando empezó la ceremonia para Offit el fuego se levantó y ardió con un ruido alegre. La respuesta de Don Paco fue que deberíamos intentarlo de nuevo en Pa Sanyep'. Si ese fuego no hubiera aceptado la ofrenda, parece que hubiera sido necesaria alguna penitencia importante y más “costumbre”, o tal vez el proyecto se hubiera colapsado en ese momento. Pero afortunadamente el problema no se repitió.



Figura 3. Una fase temprana en el fuego en Pa Sanyep'. Las ofrendas en este punto incluyen azúcar, tres cruces de ocote, docenas de nódulos de copal, obleas de chocolate, granos de incienso y un solo bulto de velas de cebo (el cebo indica que esta es la fase de la ofrenda destinada a las almas de los muertos). Nótese que el altar está hecho de rocas y de loza quebrada.

Barrido del camino y activación de las máscaras

Los últimos eventos que tienen lugar en Joyam antes del amanecer son el barrido de un camino circular alrededor del recinto ritual central, y que los danzantes se ponen las máscaras. Esto último no se hace de ninguna manera estructurada y parece ser enteramente de acuerdo con la voluntad de los individuos involucrados. Esta es la primera vez que las máscaras han sido usadas en la ceremonia de este año. Las máscaras que han sido activadas por las ofrendas e invocaciones en el periodo liminal entre la oscuridad y el amanecer son usadas por los danzantes, quienes asumen el carácter de los seres que representarán en la danza. Al principio de manera tentativa, y luego con más confianza y autoridad, ellos se transforman en monos, aunque sólo brevemente. Aunque no sea posible saber lo que los danzantes están sintiendo, ellos comentan que si las ceremonias están funcionando bien, sienten el poder o la fuerza de los animales cuando se ponen las máscaras. Esta es una señal para ellos y para el

chuch kajaw de que han sido efectivas las invocaciones, las ofrendas y toda la “costumbre” de la danza de los últimos nueve meses hasta este momento.



Figura 4. En C'oy Abaj un danzante siente el poder del león.

En Puerto Joyam, al terminar la barrida del camino fue el momento para empezar a bendecir a los danzantes. El cielo ahora estaba de color gris perla y el bosque y la niebla se empezaban a volver visibles en una luz gris suave. La lluvia había parado pero el amanecer era frío y húmedo.

La corrida del círculo y la bendición de los danzantes

Los danzantes son llamados por el *chuch kajaw* Don paco para bendecirlos uno a la vez, en orden de rango, empezando con el primer jaguar. Cada danzante trae un solo bulto de velas de cera y un paquete de una docena de nódulos de copal. El danzante es un penitente que pide perdón y aceptación, y se arrodilla. Las velas se colocan en la cabeza del danzante mientras el *chuch kajaw* reza por su seguridad. Después el danzante besa las velas tres veces y el *chuch kajaw* las arroja al fuego. El danzante abre sus doce paquetes de copal uno a la vez, entregándolo al *chuch kajaw*, quien los

avienta al fuego. El *chuch kajaw* mantiene una invocación continua a los santos, los ángeles, los “mundos” y los muertos durante todo el proceso, pidiendo salud y protección para el danzante. Cuando se completan las ofrendas el danzante se persigna y se agacha para besar la tierra. Después todos los patrocinadores que están participando son bendecidos, siguiendo el mismo patrón, pero con más ofrendas, como se mencionó en la lista al inicio de este relato. Después se llama a los danzantes en orden de rango para su purificación. El penitente se arrodilla de nuevo y el *chuch kajaw* lo rocía con agua perfumada en una rama de romero de un metro de largo y gentilmente golpea y luego frota a cada danzante, empezando con el cuerpo y siguiendo con los brazos para terminar en las piernas, barriendo desde el cuerpo hacia las extremidades, con un movimiento como el de un dispositivo de seguridad en el aeropuerto. El *chuch kajaw* también se limpió a sí mismo de esta manera en Pa Sanyep, antes de limpiar a los danzantes.

Durante la fase de ofrendas de la bendición, mientras cada danzante está haciendo sus ofrendas individuales, el equipo –alineado por orden de rango– corre alrededor del altar, rodeando al penitente y a su sacerdote nueve veces en dirección contraria al reloj, y después nueve veces según la dirección del reloj. Algunas veces corren rápido y otras trotan, con el ritmo que fija el danzante de mayor rango en el grupo. Ocasionalmente compiten entre sí y el orden de la carrera se pierde por un rato. Dos llevan sonajas y dos llevan cuartas cortas de cuero con trenzas, por lo que hay un sonido constante de sonajas y tronidos, y los danzantes también silban fuertemente mientras corren. Si alguien cae eso se considera como mala señal, de que no han completado sus votos individuales de mantenerse puros sexualmente, o de que tienen reservaciones y son de dos corazones. El segundo mono, que parecía ser el más joven del grupo y un poco menos coordinado, se cayó varias veces. Esto tendría como resultado algo de bromas y golpes ligeros con las cuartas, pero no parecía ser tomado en serio por ninguno de los presentes. Estos son muchachos adolescentes y hombres jóvenes de buen humor, y siempre que sea posible buscan divertirse. Constantemente hay bromas y fastidios dentro del grupo.

Las bendiciones individuales y la carrera tuvieron lugar en Puerto Joyam, Pasanyep, K’ak’Ja y Pa Xetun. En Pa Xetun fue muy difícil porque el altar está ubicado sobre un promontorio estrecho que está siendo erosionado en ambos lados, dejando pancos peligrosos con caídas fatales de cuarenta o cincuenta pies. Aquí la carrera fue lenta y muy cerca de los oficiantes. No hubo ninguna bendición individual ni carreras en el cementerio; aquí las ofrendas simplemente se combinaron como un asunto del grupo, y las ceremonias fueron relativamente cortas. En C’oy abaj fue imposible correr, pero cada uno de los danzantes hizo de nuevo sus ofrendas.



Figura 5. En Pa Sanyep' el primer jaguar está de rodillas. Mientras interrumpe su bendición para contestar su teléfono celular, los danzantes dirigidos por el segundo jaguar empiezan la segunda fase de la carrera, en nueve circuitos en dirección de las manecillas del reloj.

Don Paco respondió nuestras preguntas acerca de la carrera y los silbidos con las siguientes observaciones:

PREGUNTA: En esta foto en Pasanyep' están corriendo alrededor de un círculo, ¿qué significa esto?

Esto quiere decir que están siendo alcanzados por los *nawales* de los animales. Por esto corren, para dar fuerza a sus pies, porque entonces es así RWhiiiihihi... Y para ver a uno que cae, él necesita un latigazo porque así será siempre (caer aquí significa también caer de la cuerda). Aquí uno ve cuando se ha fallado, uno cae ahí y el fracaso (será) sostenido. Si no (para prevenir esto), entonces vamos a arreglar el camino, sí, entonces para esto es una señal.

Ahora, para esto, cuando ellos están trabajando yo estoy llamando a los espíritus, los *nawales*, y todo es (para) que ustedes (espíritus) protejan a este hombre que está dando la vuelta. Porque él es un danzante y corredor (*bailante y corriende*), para que ellos... cuando usted viene con todo su corazón, con toda su alma... Porque algunos no salen. Hay cosas, encantos, por lo que ellos no son afectados en absoluto, y en esta ceremonia, en este trabajo, en esta danza,

para que no suceda (o se haga), para que no haya ataques aquí en el pueblo. Por eso es que estamos corriendo.

PREGUNTA: Cuando silban, ¿es el sonido de un halcón? (en el cementerio un halcón había volado sobre los danzantes y había emitido un silbido penetrante. Todos habían respondido de la misma manera y se habían excitado bastante por la señal)

Para ellos, la situación es que para ellos es un sentimiento, bueno, como para (o por) un animal porque... (una larga pausa con varios inicios en falso)... bueno.

PREGUNTA: ¿Es algún animal en particular?

Este es invisible. Invisibles como son, son sentidos por ellos, aunque invisible non es con nada. Ellos no tienen miedo. Por eso es que lo ponemos, lo enviamos a usted, y yo lo sé (las ofrendas e invocaciones) no tienen valor si usted no está protegido. Ahora cuando estoy (ahí) usted está protegido, entonces usted se siente valeroso y macho, porque el llamado (sus invocaciones aquí se dicen *llanamente*). Porque usted sabe muy bien que aquí en la Tierra hay espíritus. Hay buenos espíritus y malos espíritus. Por eso los buenos espíritus son llamados. Los malos espíritus no son llamados. Yo puedo llamar a los malos espíritus, pero como yo no trabajo con ellos, es de esa manera.

La despedida

Todas las ceremonias, excepto la visita a C'oy Abaj, terminaron de la misma manera. El grupo se arrodilló en un semicírculo con el *chuch kajaw* ya fuera en el centro de frente al altar, o anclando el ala izquierda para que el grupo estuviera alineado en orden de rango a su derecha. La clausura incluye cantos de letanías católicas en español y peticiones de perdón. El segundo jaguar que funge como el cantor o lector (*Aj bi'x*) puede leer un texto acompañante del misal, mientras el *chuch kajaw* invoca los poderes. El fuego que ahora está muriendo se aviva varias veces con palo para asegurar que toda la ofrenda sea consumida y de esa manera aceptada por los poderes. Al final todos los participantes se persignan tres veces y se agachan como grupo para besar la Tierra.

Invocando a los muertos en el cementerio

La ceremonia en el cementerio básicamente fue una apertura en la que el fuego se comenzó con invocaciones, una ofrenda colectiva y una clausura. Solamente duró quince minutos. El equipo había planeado hacer la ofrenda en los escalones enfrente de la capilla El Calvario, pero se había pegado un aviso ahí prohibiendo las fogatas. El Calvario es una capilla pintada de blanco donde los muertos descansan brevemente

antes de ser sepultados, y en donde la comunidad de *costumbristas* visitan las almas de los miembros difuntos de sus familias; es el hogar de la imagen del Cristo en la tumba (llamado Corpus) que los tradicionalistas conciben como el señor de los muertos. Aquí es donde el alma de los muertos son propiciados en el Día de los Muertos y en los días Aj Pu (Cook 2000: 159-167). El *chuch kajaw* dirigió al grupo al osario cerca de la parte media del cementerio, es el pequeño edificio con un techo de cúpula y una sola ventana alta que aparece en el video. Siembre que se quitan huesos de una tumba para permitir un nuevo entierro, o siempre que se encuentran huesos al excavar una tumba o al dar mantenimiento al cementerio, se colocan dentro de esta estructura a través de la ventana. Por eso es un buen lugar para encontrarse con las almas comunes de los muertos y propiciarlas, y puede usarse en lugar del Calvario, que tiene la misma función. Después de la corta ceremonia en el cementerio, el equipo de danza tomó un descanso para comer tarde en un “comedor” en el mercado; la comida fue pagada por los antropólogos. A esto siguió una visita al altar final, un “mundo” llamado Piedra del Mono Araña (*C’oy Abaj*).



Figura 6. El equipo flanquea al *chuch kajaw* en el suelo que se quema frente al osario.

Llamando a los espíritus animales en C’oy Abaj

Hay una fisura con una repisa debajo en un acantilado a cuando menos 100 pies sobre los baños ubicados en una cañada profunda al sureste del centro del pueblo. Ahí se ubica un altar que pertenece exclusivamente al equipo de danzantes de los monos. Existen historias de que un danzante que ayuna, reza y llora en este altar y duerme ahí

durante cuarenta noches será recompensado por un espíritu de la Tierra, quien lo invitará a entrar a la cueva y le dará un maravilloso traje de danza anticuado. Hay informes de que aquí son vistos monos en los años cuando la danza se va a realizar. El padre de Don Paco, Don Agostino, informó en 1976 que cualquier persona que quiera ser *chuch kajaw* para los monos debe hacer una ofrenda aquí para llamar a los animales, y que él sabe que es aceptable para el “mundo” si puede escuchar a los coyotes aullando y ladrando dentro de la roca. Como puede verse en el video, solamente hay una angosta repisa frente al altar y apenas se puede que todo el equipo quepa en la repisa. Aquí se hace una ofrenda colectiva, y el *chuch kajaw* llama al “mundo” para que libere los animales para que los danzantes tengan su valor y pericia cuando actúen en la cuerda. Al igual que en otros altares, aquí algunos danzantes llevan las máscaras y coronas durante periodos breves, y algunos de ellos pueden sentir el coraje de los animales, por lo que en el video el primer danzante león, bastante alentado por la “costumbre”, sube a un pequeño promontorio de piedra sobre el equipo de danzantes donde silba y hace ruido y gestos efusivos con las manos, indicando la presencia de la falta de miedo que llega con el poder de los animales.



Figura 7. El equipo de danza en la repisa en C'oy Abaj. Aunque no está clara en esta fotografía, la repisa cae verticalmente hasta un lecho de arroyo en el fondo de una cañada a unos 100 m abajo.

La ceremonia en C'oy Abaj es seguida por la "cruzada" en la casa del autor en la media noche (que ya se ha descrito arriba), una consagración final de las máscaras y del poste de práctica para la danza, antes de que tenga lugar el primer ensayo con vestuario la siguiente tarde.

Al hacer una reflexión sobre los propósitos de estas visitas a los "mundos" y al responder nuestras preguntas, Don Paco nos dio la siguiente narrativa:

PREGUNTA: ¿Por qué visitamos los altares como lo hicimos, empezando en Joyam?

Esto es para pedir protección para el tigre (o sea el jaguar), el Joyam. Para que podamos sacar el nagual de los tigres, no, de todos los animales que están en la montaña. Después venimos a pedirle en Pasanyep' lo mismo para el león. Lo mismo, la misma cosa, la misma ceremonia que hacemos nosotros.

PREGUNTA: ¿Así que en cada uno pedimos protección para todos? Pero por ejemplo, ¿es Joyam especialmente para el jaguar?

Es del jaguar, para pedir al nagual, esa es el poder, porque este (espíritu/poder animal) va a levantar el poste, y va a trepar hasta la cima del poste. Entonces es necesario, porque cómo va a resultar el sacrificio, de qué manera sale bien, no lo sabemos. Siempre hay gente con envidia. Por eso entonces es necesaria la ceremonia para retirar a los malos espíritus. Por esto es necesario cuidar y pedir (protección), y colocar las velas. Hay un dios del "mundo" y los de arriba, para esto necesitamos la "costumbre". Así es.

PREGUNTA: ¿El nagual del jaguar es un espíritu o una fuerza?

Es una fuerza, es un espíritu, porque nosotros vamos a llamar al nagual, el del animal: el jaguar, el león, las ardillas, los pájaros. En este momento (crítico, de subir al poste y hacer pruebas en la cuerda, es la fuerza) que te da valor, porque es de todos los animales de Dios. Es en este sentido que nosotros (nos) damos la fuerza. Porque es uno de (sus) poderes llegar (cuando se le necesita). Es común que haya tales necesidades. Si se esto se omite o si llegan a venir las fuerzas oscuras, ¿entonces qué? Luego para esto hay necesidades de protección para esta danza. Fue por eso que ellos pusieron (todo esto en nuestras manos), los antepasados, nuestro abuelito del principio del tiempo dejó este conocimiento, esto fue enseñado, esta "costumbre" tradicional de este Momostenango auténtico. Entonces nosotros no cedemos a los modos de alguien que no cumple, este se encontrará con el mal. Entonces por esto necesitamos la protección.

PREGUNTA: Aquí en esta foto de Joyam y en esta foto de Pasanyep' las máscaras y los trajes no están sobre los altares...

Exacto. Para eso los traemos, y para la ceremonia que realizamos se traen los trajes. Y cuando llega aquí (a Momos, la máscara) va a asustar a toda la gente

para el camino de ser un animal, pues. Nosotros somos humanos, pero por el secreto que ejecutamos, después ¡puf!

PREGUNTA: ¿Es el espíritu del animal?

Sí, es puro animal, pues.

PREGUNTA: ¿en qué parte de la ceremonia sucede esto? ¿sucede en C'oy Abaj?

Todo esto, esta ceremonia en Puerto Joyam, en Pasanyep, el mismo trabajo. En K'ak'ja el mismo trabajo. En Paxetun el mismo trabajo, en C'oyabaj el mismo trabajo. Parea esto hay tra... o siempre hay entonces, pues, hay un dueño (en este caso el dueño espíritu). El jaguar, el león, el mono macho y el mono femenino, y en general los danzantes, y esto da todo lo que se necesita.

Ensayo en la casa del autor: julio 19 y 20 de 2006

Invocaciones y ofrendas en el poste de la danza

El poste de la danza fue cortado y erguido en la casa del patrocinador el 22 de enero de 2005 y la primera sesión de práctica entonces fue llevada a cabo ahí, con otra cada mes hasta junio. Los ensayos séptimo y octavo son los únicos con vestuario y se realizan el 19 y 20 de julio; uno de los dos equipos ensaya en cada uno de los dos días. Después de la comida los danzantes con sus trajes de un equipo de la danza del venado y de la danza del mono empiezan a hacer payasadas en el campo de danza de práctica. Mientras esto está pasando la marimba se instala y se afina y los miembros del equipo de los monos que no están bailando atan la cuerda de la danza a la parte alta del poste y atan un cable de retén del poste a un árbol o algún otro objeto fijo en dirección opuesta de la que se estirará la cuerda, para estabilizar el poste y asegura que la cuerda pueda ponerse tensa. Una cuerda floja se mueve demasiado, es peligrosa y hace que sea muy peligroso hacer los trucos. Las nueve “tejas” que representan al *chuch kajaw* y a los danzantes se dispusieron en línea entre la base del poste y el ancla durante la “cruzada”, y se colocaron velas y copal en cada una. Después se encendieron para consagrar el campo de danza. Ahora las tejas se cambian de lugar y se acomodan en círculo alrededor de la base del poste de la danza. El *chuch kajaw* y su asistente encienden las ofrendas en las “tejas” y él invoca los poderes y pide por la seguridad de los danzantes. Si el clima está despejado y la marimba puede tocarse afuera, posiblemente él también bailará con un incensario como parte de la ceremonia.

Este momento es de bromas bien intencionadas por parte de los danzantes con sus trajes, interactuando con un pequeño grupo de espectadores locales. La pareja de la Danza del Venado que se llama Pedro y Catalina y los danzantes llamados *segales*, que representan a los españoles, persiguen a los monos, al león y la tigre, tratando de

darles latigazos y disparándoles con sus pistolas de madera. Los animales de la Danza de los Monos se pelean entre sí, tratan de secuestrar a Catalina y capturan a muchachos de ocho o diez años de edad de entre los espectadores, luchando con ellos y tirándolos sobre la tierra y encimándose sobre ellos, “lamiendo” sus caras y atando las cintas de sus zapatos una con otra. Muchos danzantes probablemente están ebrios, o bien crudos el primer día a causa de la cruzada de la noche anterior. El *chuch kajaw* probablemente está por lo menos un poco ebrio, pero siguen tomando siempre que los danzantes no están actuando durante estos dos días.

Estirando la cuerda

Al terminar la bendición del poste el equipo estira la cuerda lo más fuerte posible, jalando de un extremo mientras un par de miembros la enrolla alrededor de la estaca ancla y la aseguran ahí entre cada estirón. Una vez que está lo más estirada posible la desatan. Durante el ensayo del 19 de julio el cable de retén se rompió durante el estiramiento de la cuerda, y no hubo ninguna manera de repararlo, por lo que el ensayo continuó con un poste tambaleante y la cuerda floja. Los danzantes que estaban actuando se quejaron posteriormente, y culparon al *chuch kajaw* por no haber realizado una ceremonia apropiada. En el segundo día, con un nuevo cable de retén el poste y la cuerda estaban firmes y se restauró la confianza en el *chuch kajaw*.

Subiendo el poste

El jaguar actúa primero, seguido por el león y luego por los dos monos. Cada danzante a la vez trepa por el poste después de que el anterior danzante ha terminado los trucos, llamados “pruebas” en español. El poste mide 12 ó 15 metros de alto, y tiene peldaños como escalera clavados. Subir por el poste toma algunos minutos con el traje, pues la visibilidad es muy mala a través de las máscaras y porque el danzante puede sentir periódicamente la fuerza o poder del animal y hacer gestos y tocar la sonaja mientras va trepando.



Figura 8. El jaguar y el león sienten la fuerza de los animales y responden con los movimientos de los brazos, moviendo sus sonajas y silbando.

Los signos en la parte de arriba del poste

Cuando un actor llega a la parte de arriba del poste, se espera que demuestre la falta de miedo del animal que está representando. Esto significa por lo menos que mostrará signos como silbidos y gestos extendiendo los brazos cuando llega a la parte de arriba, y apoyando su abdomen sobre el poste extiende sus brazos y piernas para quedar balanceado en un punto del tamaño de una taza de te a cincuenta pies de altura. Aquellos que realmente han adquirido el poder de los animales pueden patear y mover sus brazos, o silbar, hacer ruido con las sonajas y extender sus brazos mientras se están balanceando en la parte más alta del poste. Pueden también estremecer el poste violentamente, demostrando valor y la impetuosidad del animal.



Figura 9. Un león se balancea sobre lo alto del poste, moviendo las sonajas y silbando.

Las pruebas en la cuerda

Después de su actuación en lo alto del poste en danzante se pasa a la cuerda. Esto parece ser uno de los momentos más peligrosos, y parece hacerse lentamente y con cuidado considerable por todos los danzantes, aunque algunos ejecutantes mueven la cuerda mientras están haciendo la transición, especialmente si parece estar floja. Esto demuestra su fuerza y valor y demuestra a los demás danzantes y al *chuch kajaw* (que está sentado a horcajadas sobre la cuerda donde ésta se ancla en el suelo) que la cuerda está floja. Si ésta está lo suficientemente floja un movimiento violento de la cuerda desde lo alto del poste puede casi tumbar al *chuch kajaw*, quien muy probablemente está bastante ebrio y se cae fácilmente.



Figura 10. En el día 1: vuelta con la pierna enganchada, cuando la cuerda está peligrosamente floja.



Figura 11. En el día 2: vuelta con la pierna enganchada, en una buena cuerda tensa.

Las pruebas sobre la cuerda usualmente empiezan con varias vueltas suspendidos por las piernas, primero en una dirección y luego en otra. Después de deslizarse hacia debajo de la cuerda un poco, el actor se sostiene de las piernas boca abajo, mientras mueve su torso, a veces violentamente. Una vez que regresa a su posición sobre la cuerda él se baja un poco y trata de hacer otro truco, tal vez colgándose debajo de la cuerda sostenido por las dos manos, o agarrando la cuerda con una mano mientras su cuerpo se libera y él hace movimientos como de correr. El truco más difícil y peligroso, que no todos intentan realizar, parece ser sostener la cuerda en una posición parado a horcajadas y luego soltar la mano de la cuerda, extendiendo los brazos en posición horizontal. Los mejores danzantes pueden recuperar su sujeción de la cuerda y empiezan a girar rápidamente en la posición a horcajadas con la cuerda entre las piernas.



Figura 12. A horcajadas sobre la cuerda sin las manos, en la primera actuación en la plaza central.

Estos trucos se llaman “pruebas” porque se interpretan dentro del equipo de danzantes principalmente como pruebas de poderes espirituales individuales que son conferidos por los 40 días de abstinencia sexual (que empiezan en el día de fiesta del Espíritu Santo) y por las muchas ofrendas e invocaciones que se han hecho para repeler las influencias malignas y para llamar a la fuerza de los animales para que los danzantes no tengan miedo. Un danzante hizo el siguiente reporte breve, que aquí se combina de dos entrevistas distintas:

Un par de danzantes (v. gr. el primer y el segundo tigre que bailan en días alternantes) se cuidan mutuamente. Cuando uno está en la cuerda, el otro lo está cuidando. Pero ambos deben abstenerse del sexo y el comportamiento de uno puede afectar al otro, o incluso a todo el grupo. Hay una obligación de ir en turnos, porque de otra manera es muy cansado, pero a veces si uno no está preparado es mejor no ir. A veces sólo hay un jaguar o un león, y entonces usted tiene que hacerlo todo... Una vez me caí de la cuerda. Todo estaba bien y yo había terminado varias pruebas, pero me había portado mal con una mujer durante la “costumbre”. Yo estaba colgado de de la cuerda y de repente volví a vivir la escena con la mujer. Me asusté, perdí la fuerza y me caí. La fuerza de los animales es dada por la “costumbre” y la sentimos como falta de miedo.



Figura 13. Un mono demuestra la posición normal sobre la cuerda que se usa para bajar por ella. Nótese la sonaja sujeta por un laso a su muñeca derecha.

La llegada a la tierra

Al acercarse a la tierra los “animales” están al alcance de las cuartas de los ejecutantes de la danza del venado, que están danzando y haciendo payasadas debajo de la cuerda. En este momento Pedro y Catalina empiezan a dar de latigazos a un animal, que puede responder defendiéndose girando rápidamente, lo cual pone a sus atormentadores fuera de alcance. Al llegar a la tierra el actor abraza al *chuch kajaw* varias veces.



Figura 14. Los danzantes rodean al *chuch kajaw* en posición sobre la estaca que sujeta la cuerda, al final del ensayo.

Entregando las flores. Julio 21 de 2006

El Palacio

Las autoridades municipales deben de expedir un permiso (acta) para la danza, y permitir que se corte un árbol del cementerio, al igual que proporcionar una troca para cargar el poste a la plaza y un equipo de funcionarios para supervisar la sacada del árbol del cementerio y su paso a través del pueblo hasta la plaza. Hoy algunos de los trajes también se rentan del municipio, o mejor dicho del alcalde, a quien pertenecen y los tiene en un cuarto en el palacio municipal para rentarlos a los danzantes. El contacto entre el equipo de danza y las autoridades municipales, sin embargo, tiene un aspecto formal y ritualizado. El 21 de julio los danzantes marchan en sus trajes al pueblo desde C'oy Abaj, donde han actuado en una ceremonia al amanecer. Acompañados de la marimba, traen un ramo de flores al alcalde y tocan la marimba en el palacio municipal, en el área de espera afuera de la oficina del alcalde. El video muestra al equipo de danzantes pasando a los "mexicanos", que están bailando en la calle frente al palacio municipal y subiendo las escaleras a la oficina del alcalde. Después muestra al *chuch kajaw* y algunos otros patrocinadores de la danza que entregan las flores al alcalde y al primer concejal. Las varas de mando de los funcionarios municipales se muestran encima del escritorio, entre los patrocinadores de la danza y los funcionarios del pueblo.

En la cultura momosteca la entrega de flores está asociada con las cofradías. Hasta hace poco tiempo, cuando se le pedía a un nuevo cofrade fungir, un grupo de representantes de los "principales" que lo habían nominado traían flores a su casa. Le decían que servir era su obligación, y que solamente podría ser relevado de esa obligación si la traía flores a alguien más, que entonces aceptaba el cargo en su lugar. Aunque las flores en este caso son presentadas por subordinados sociales a sus superiores, todavía pueden tener algo del significado de un llamado a servir, o sea que al pueblo se le está pidiendo que cumpla su obligación de dar servicio al patrono Santiago, que está representado en esta transacción por el equipo de danzantes.

La iglesia

Un segundo ramo de flores se presenta al sacerdote o al sacristán en su representación en la iglesia, ya sea en el altar principal o a la izquierda del mismo, donde se tiene a Santiago y San Felipe. Esto de nuevo es un símbolo de subordinación, pues los danzantes están pidiendo permiso de levantar el poste dentro de la propiedad de la Iglesia, así como utilizar el edificio de la iglesia como área de escenificación. Ellos piden permiso de entrar a la torre norte de la fachada para medir su altura con una cuerda y para poner un equipo ahí mientras se levanta el poste, así como usar la torre para subir durante la danza. Aunque las imágenes de Santiago y de San Felipe son propiedad de la parroquia, esto es de menor relevancia puesto que es la cofradía, y no el equipo de danzantes, quien transporta las imágenes en la procesión o les cambia la ropa.

No nos fue posible documentar los acontecimientos dentro de la iglesia. Si bien teníamos permiso del equipo de danzantes para documentar sus actividades, no habíamos obtenido permiso del sacerdote para filmar dentro de la iglesia, y varios miembros de la congregación objetaron que tomáramos fotografías, lo cual nos obligó a abandonar el intento. Sin embargo, sí pudimos filmar a los danzantes haciendo payasadas en las gradas y el pórtico de la iglesia, lo cual nos da un sentido real del comportamiento de estos que pretenden ser animales, que trepan a los edificios y vehículos, y que interactúan de manera un tanto agresiva con los espectadores. Una vez entregadas las flores, hay una danza del venado de una hora de duración en la plaza frente a la iglesia. Básicamente se trata de una serie de danzas en forma de círculo y de línea hecha por los danzantes con sus trajes, sin representar una historia. Durante la danza la pareja de viejos y los *segales* luchan con el equipo de danzantes monos, tratando de dar latigazos a los animales como sucedió durante los ensayos. Entonces el equipo hace una pausa para comer antes de ir al cementerio para localizar un árbol, que será usado como poste para la danza.

Levantando el poste, julio 21 y 22

Selección y medición del árbol

Después de la comida se baja una cuerda del techo de la torre de la fachada norte frente a la iglesia, y se marca con un nudo para medir la altura deseada del poste. Un poste que rebase esta altura (más dos metros dentro de la tierra) sería demasiado largo como para maniobrar en una esquina estrecha en el camino del cementerio a la plaza. Cuando hablan español, los danzantes invariablemente hablan acerca del poste o “palo”, pero en k’iche’ la palabra para decir árbol es *che’*, la misma que se usa para decir “poste”. El equipo de danza toma la cuerda y va al cementerio en la tarde. Cuando se ha identificado un árbol alto y recto, ya sea pino o cedro, el primer mono lo trepa con la cuerda para medir enrollada en la cintura. Esta es una hazaña peligrosa e impresionante, sin picos en los pies para trepar o un cinturón, y toma unos veinte minutos. Cuando se ha identificado y medido un árbol de la altura y solidez apropiadas, el que se trepó a él sigue en la parte más alta del árbol y usa la cuerda de medir para subir un machete para podarlo. Durante la filmación cayeron ramas sobre un corral de pavos y los propietarios del mismo usaron una cubeta con grano para alentar a los pavos a que anidaran en otro lugar. El corral y algunas plantas de maíz resultaron dañados, y el autor de la danza ofreció compensación a la familia, pero ellos dijeron que como los danzantes estaban actuando a nombre de la comunidad y al servicio de Santiago, no querían ninguna compensación. La cuerda de medir también se usa para subir la gruesa cuerda trenzada (*lazo*) que se usa en la danza, misma que se ata firmemente en la cima del árbol para ayudar a cortarlo. El trepador baja por esta cuerda; en la película hace reír a los danzantes al dar algunas vueltas en la cuerda justo antes de llegar al suelo. Los jaguares primero y segundo entonces atan la cuerda en el tronco de un árbol lo suficientemente arriba del suelo como para evitar que alguien lo desate con facilidad y lo use para trepar al árbol en la noche. El equipo de danza regresará con la primera luz de la mañana para cortar el árbol.

Cortando el árbol

El árbol es derribado en el cementerio alrededor de las 7 a.m., por los jaguares primero y segundo y el mono que trepó al árbol y lo podó, todos con sus hachas, así como el equipo de danza y otros voluntarios en la cuerda. Sorprende ver que, aunque el árbol cae en un área con muchas tumbas, ha sido tumbado de manera que no cae directamente sobre alguna tumba, y ninguna de las cruces de concreto que marcan las tumbas resulta dañada. Es claro que la “costumbre” está funcionando. Los funcionarios del gobierno del pueblo llevan sus varas de mando sagradas con servilletas para que sus manos no las toquen directamente. Muchos de ellos están chupando paletas cuando llegan para supervisar la rodada y volteada del tronco del árbol en el cementerio, así como quitar y volver a colocar las cruces de las tumbas que están en el camino.

Las ofrendas y el complejo de las “tejas”

Una vez tirado y podado el árbol, es rodado y movido hasta que está fuera de la parte del cementerio que se usa activamente. Entonces el *chuch kajaw* y los danzantes ponen las nueve “tejas” sobre el tronco del árbol siguiendo el orden de rango, y cuando las ofrendas están encendidas en las “tejas” y los funcionarios del pueblo están mirándolas, primero caminan y luego corren alrededor del tronco del árbol, golpeando las áreas entre las “tejas” con sus látigos. Se dice que esto asegurará que el “palo” coopere durante el viaje a la plaza.



Figura 15. Las ofrendas se ponen a lo largo del tronco de árbol.

Después ellos caminan sobre el tronco de árbol, pasando sobre las “tejas”; si una de ellas es golpeada y se cae, es una muestra de que la “costumbre” de la persona responsable no es lo que debiera ser. Cuando terminan de caminar sobre el árbol los danzantes usan lazos apretados de sus cuartas para levantar las “tejas”, que todavía tienen cera e incienso ardiendo, y las llevan al pie del árbol, donde se acomodan como ofrenda al árbol cortado.



Figura 16. La ofrenda sobre el árbol cortado.

Transportando el poste a la plaza

Al llevar el tronco cortado desde el lugar donde cayó hasta el camino pavimentado, el equipo se ve incrementado por un número igual de voluntarios, que toman fuerza de la música de marimba. El equipo es supervisado por los funcionarios del municipio y es dirigido por el segundo patrocinador de la danza, Don Pedro. Sacan al tronco del cementerio deslizándolo sobre rodillos y palancas para atravesar el piso accidentado, a veces siguiendo los gritos de “uno, dos tres...” de Don Pedro. Sus instrucciones gritadas se volvieron cada vez más roncadas, pero siguieron fuertes durante todo el día. El gobierno municipal proporciona una troca para cargar el poste por una media milla más o menos desde el cementerio hasta la plaza. Al llegar a la plaza el poste de nuevo se desliza a mano atravesando los puestos del mercado hasta un área despejada enfrente de la fachada norte de la iglesia. En este lugar el hueco donde se colocará la base del poste había sido abierto de nuevo, mientras la mayoría del equipo estaba trabajando en el cementerio. El poste se alinea con el hoyo y el equipo y los funcionarios establecen un área acordonada alrededor del poste y del hoyo. Empieza a juntarse un grupo de gente a lo largo de las cuerdas para observar la ceremonia de las “tejas” y la erección del poste. Durante este periodo se considera como algo de mala

suerte si un perro atraviesa el área acordonada, y se colocan voluntarios con látigos en puntos estratégicos para tratar de ahuyentar a los caninos intrusos. Puesto que hay muchos perros y el recinto sagrado es su camino acostumbrado entre la plaza y el mercado cubierto, esta es una tarea difícil. Varios perros consiguen atravesar el recinto sagrado a pesar de la vigilancia de los guardianes y la batalla de astucia y de pruebas de agilidad ayuda a divertir a la gente agrupada durante los momentos lentos de los acontecimientos.

El hoyo



Figura 17. El poste se alinea con el hoyo y se acordona un área de trabajo o recinto sagrado.



Figura 18. Don Paco prepara la ofrenda para sentar al poste.

En 2006 la ofrenda para el poste fue colocada en el hoyo por el *chuch kajaw* de la danza, Don Paco, quien trazó un campo cuatripartita usando unos 200 nódulos de copal y luego lo rodeó con 97 velas de cera pequeñas y una grande en el este. Don Paco hizo los siguientes comentarios sobre esta fotografía:

El árbol (poste) está vivo. ¿Usted sabe que todas las cosas están vivas? Luego por esta razón debe vencerse para que no cause mal a los danzantes. Luego cuando se tira hacia abajo, cuando está aquí en la plaza, ofrecemos el secreto del hoyo. Ponemos 300 velas, 100 velas (o sea 200 nódulos de copal y unas 100 velas), más que esto no aumentará el efecto. Entonces, en la foto está el centro, esto es lo que recibe al poste para que no golpee a la iglesia. Usted ve la cruz, porque es Quilaja, Tamancu, Socop y Pipil, los cuatro puntos cardinales.

PREGUNTA: ¿Y la vela grande, qué es eso?

Ah, esa es la protección, para que sea recibida, para que el poste no golpee a la iglesia. Este es el centro, y es el rey que es el gordo. Los invisibles que están caminando, eso es éste. Hay un comandante, igual que en la nación hay un presidente, alguien que manda.



Figura 19. La ofrenda con la vela grande en el este, y el mundo cuatripartita de las cuatro montañas indicado por una “X” de copal, o sea las cuatro direcciones se leen entre líneas. Este modelo del centro está diseñado para centrar al poste.

Las ofrendas y el complejo de las “tejas”

La colocación de las ofrendas sobre el poste y darle de latigazos, que tuvo lugar en el cementerio, se repite de nuevo en la plaza. De nuevo cada miembro del equipo coloca su “teja” sobre el poste y hace una ofrenda de velas de cera y de copal. De nuevo los latigazos, así como caminar correr sobre el poste tienen un fin diagnóstico, pues identificarán a cualquier persona cuyo compromiso individual no sea fuerte. Pueden recibir latigazos del equipo de danzantes, recibir consejos y regaños del *chuch kajaw*, y pueden hacer ofrendas adicionales para pedir perdón. Es mucho mejor lidiar con esto ahora, que dejar que alguien se caiga de la cuerda por la mala preparación espiritual. Los primeros latigazos en el cementerio fueron para domesticar al árbol/poste para que pudiera ser llevado del cementerio a la plaza. Esta segunda ronda de ofrendas y latigazos es para que se deje ser erigido para la danza.



Figura 20. Golpeando al poste con el látigo en la plaza.



Figura 21. Caminando y golpeando al poste con el látigo.

El significado de los latigazos dados al poste sigue siendo un poco misterioso. Aquí hay dos explicaciones proporcionadas por expertos nativos. La explicación completa está oculta en algún lugar dentro de la total contextualización cultural de estas explicaciones. Aquí se presenta una contextualización parcial, a través de algunas notas añadidas a las traducciones.

De Don Paco, *chuch kajaw* y primer patrocinador de la danza de los monos, Momostenango, julio de 2007:

Los latigazos se usan para vencer al poste, porque al principio cuando vamos a empezar a tirarlo, le vamos a pedir permiso a Dios, el permiso, la licencia, el secreto de Jesús que fue sembrado aquí en la Tierra.

Después, lo que da el permiso es el mundo, por nuestra madre, por la Tierra. De aquí salen los frijoles, nuestra comida, y aquí dormimos, aquí nos bañamos, de aquí viene el agua, y este es el segundo. En tercer lugar, pedimos permiso a los

invisibles, los que han pasado (por la vida, o se han ido), los que han bailado, ellos son los que hicieron esto.

Y después de todo esto le pedimos permiso al árbol, “que te vamos a joder, que te vamos a hacer tu ceremonia y vamos a tirarte. Te ha llegado la hora. Tú has sido elegido para bailar durante 15 días en la plaza”. Así obtenemos el permiso para que caiga.

Para empezar su camino (en el cementerio)- “ahora nos vamos, pues”, “choc’otea pues”. Porque el “palo” bueno a veces no viene. Lo que hizo una vez, siguió enterrado (clavado en la tierra suave) y no quiso venir. Muchos de ellos no quieren venir. Nosotros repetimos el argumento, y le pegamos con los látigos y “pin!” sí vino.

Es por eso que necesitamos el látigo, porque hay algunos que no obedecen y eso funciona también para esto porque es una necesidad. PORQUE (en voz muy fuerte con dicción cuidadosa) CUANDO UNO NO SIGUE LA COSTUMBRE. HAY TRES GOLPES CON EL LÁTIGO DE TODOS EN LA COMPAÑÍA, PORQUE AQUEL HA CAÍDO EN EL ERROR. SWISSHH, TRES. Y como son nueve (aparentemente también se espera que él se flagele a sí mismo) él tiene que soportar 27 golpes de la cuarta por no respetar la costumbre, ¡esta tradición de nuestro pueblo de Momostenango!

PREGUNTA: ¿entonces es igual para el poste?

Básicamente te he dicho, para vencerlo, para traerlo, para esto debe ser golpeado con el látigo. Y para aquel que no obedece, él también cae en su vida. No es sólo que te golpeamos, no es que la persona sea golpeada, es que no obedecen. Visto de esta manera, hay gente que no respeta la costumbre de este pueblo. Por esto la cuarta, la necesidad de dar latigazos.

De Don Venancio, tocadore de marimba para los monos desde 1957, de la aldea de Xequemeya, julio de 2007:

Porque este poste, cuando lo golpean, cuando caminan sobre él, ellos tienen solamente nueve tejas (belejeb xot). Luego te están pidiendo (al poste), ya que el poste entre los monos es una mujercita. Ellos te levantan y te levantan y te levantan y el látigo truena, y te levantan y te levantan.

Muy bien (ba) cuando termina la costumbre el *chuch kajaw* viene con una buena ofrenda para tirar el poste. Muy bien entonces, él lo está arreglando... Por esto es que levantan el poste, y con su buena (ofrenda).

Porque se dice que el poste es... ¿cómo quisiera decirlo? Es desagrado (tal vez quiso decir sagrado, pero empleó mal la palabra), el poste, por esto *cubij tsij le che caslik*, “el poste está vivo” se dice. Porque por esto comemos, aquí está la

lluvia, sí, es una mujercita. Porque estamos viendo cuando la niebla se levanta, la lluvia, ahí viene la montaña. Se dice que llora, se dice que da leche, se dice que el árbol tiene leche.

PREGUNTA: ¿Quiere decir como pechos?

¡Exacto! Por eso el poste es desagrado. Porque la dama de la casa lo mete ahí, debajo del comal, para (pat pat pat, las manos haciendo tortillas), ella va y carga dos pedazos de leña y los mete debajo del comal... Nosotros nos levantamos como hombres, y ahí está nuestro desayuno. Ahora, cada pedazo de leña que llega es una mujercita. Un licenciado en Toto nos dijo cuando fuimos (a tocar música de marimba) en el canal 11. Un pequeño poste fue sacado ahí, era pura mujer, sí, y eso es por lo que los monos lo golpean. Cuando la gente se junta y pone el *crusabo* (los palos cruzados y amarrados que se usan como soporte para levantar el poste), poco a poco, poco a poco lo levantan, ahora llegó ahí este poste (está usando varios tiempos verbales para describir el levantamiento del poste que vio en Toto).

PREGUNTA: ¿Así que el oste es una mujer porque nos da comida?

Sí, el territorio del mundo, sí el territorio del mundo ...

PREGUNTA: Pero todavía no entiendo exactamente el castigo, cuando le dan latigazos. En la mayoría de los casos nosotros no golpeamos a nuestras mujeres, verdad, así es que ¿por qué hacerlo con el poste?

Por este medio están pidiendo perdón, “perdón mujer” le dicen, al tirar el poste. Luego lo ponen en cada “teja”. Perdóname, Perdóname, Perdóname. ¡Tira esto si puedes! (tira el poder de la ceremonia si puedes). Perdóname, si te paras, nosotros te vamos a *judar* [joder]. Eso está bien. Levántate pues, levántate, levántate, pues levántate. La “costumbre” va con esto. Esto es el perdón antes, antes del “palito”, poco a poco. Así, como nuestra madre. A veces ella está *encomodo* (incómoda, ¿o quiso decir enconada, enojada?). “a la gran puta usted, mamá”. Con eso, todavía nos hacen pensar. Bueno, las madres, poco a poco después nosotros (como niños) jugamos frente a ellas, a *chinear* (nos llevan en sus brazos) ahí, y los pone a sonreír. Por esto le dicen a ella, *belejeb xot cabec p’wi* dicen (nueve tejas van a tu cabello [arriba de ti] como se les dice a los muertos cuando les hacen ofrendas en la iglesia o en el cementerio)

Estos relatos comparten un énfasis sobre la personificación del poste y su naturaleza intratable. Reflejan el sistema de valores dentro del cual el castigo corporal es visto como la manera apropiada de corregir el comportamiento perverso, pero también ven la importancia de recompensas positivas, las ofrendas, para obtener la cooperación de la naturaleza. Hay una interesante inversión estructural al relacionar al árbol caído con las “tejas” que sostienen ofrendas quemándose y el fuego para cocinar, y las asociaciones femeninas de la madera. O sea que al cocinar el comal de barro sostiene la comida sobre la madera quemándose, mientras aquí la “teja” de barro sostiene la “comida”

quemándose (velas y copal) sobre la madera viva pero vencida y parcialmente domesticada.

La erección del poste

Después de que termina la ceremonia de las “tejas” alrededor del medio día, el resto del día se dedica a parar el poste. Esto se hace con ayuda de un gran equipo de voluntarios, tantos como 80 hombres durante el periodo cumbre cuando hay cuatro o más sostenes activos debajo del poste. Ellos usan palos largos dispuestos en pares de longitud graduada. Cada par se amarra cerca de las puntas para que funciones como tijeras. El primer sostén es un pequeño “árbol” de cinco pies muy resistente que se pone debajo del poste de 65 pies de largo, a unos 20 pies de su punta. Entonces los palos amarrados como tijeras se ponen debajo del poste, un par a la vez. El dirigente les dice “uno, dos, tres” y los equipos de trabajo jalan las tijeras juntándolas, levantando el poste. Al levantarse el poste las tijeras se mueven lentamente hacia la base, mientras las más latas se ponen en su lugar cerca de la punta. Se usan seis de estos pares, y al levantar el poste los más cortos se sacan y se cortan en pedazos que se usarán después como cuñas para poner al poste en su lugar mientras empieza a asentarse en el hoyo. El video muestra el proceso muy claramente, incluyendo parte del trabajo con las cuerdas que se necesita para levantar los últimos tres altos pares de tijeras en su lugar. Hay un considerable peligro, pues el poste de la danza podría voltearse fácilmente a cualquiera de los dos lados al empezar a alcanzar ángulos de más de 45 grados. Si cae matará o lastimará a los trabajadores debajo, y podría romper el pavimento de concreto. El momento final cuando el poste se para y lentamente se acomoda, inclinándose ligeramente contra el frente de la iglesia, es un momento de considerable triunfo y demuestra el poder de los hombres, preparados de la manera apropiada con las actitudes correctas, la magia correcta y guiados por la tradición y por su inteligencia, para dominar a la naturaleza.

Justo después que la base del poste se deslizó dentro del hoyo, y mientras el poste estaba a un ángulo de unos 45 grados cayó una lluvia muy fuerte, por lo que el trabajo se abandonó durante una hora. Los trabajadores regresaron y colocaron al poste antes del anochecer, con cuñas en la base y atado a la iglesia en la parte alta. La mañana siguiente tuvo lugar la primera danza combinada de venados y monos con “pruebas” en la cuerda. Esa tarde el equipo de danzantes comieron en la casa de la cofradía de Santiago y después escoltaron a Santiago y San Felipe en procesión por un par de millas hasta la capilla de la “hermandad”, llegando avanzada la tarde. La visita a la casa de la cofradía y la procesión se describen primero, seguidas por una descripción conjunta de las actuaciones de las danzas documentadas el 23 y 24 de julio.

La visita al patrono Santiago el 23 de julio

La danza en la Armita

Cuando llegó el equipo de danzantes a la casa de la cofradía cada danzante a la vez se arrodilló frente a la imagen de Santiago y su acompañante San Felipe exhibidos en la mesa altar en el cuarto de enfrente, y fue bendecido por el delegado de la cofradía. Luego sirvieron una comida de arroz con pollo, frijoles negros y tamalitos en un cuarto trasero. Después de esto la marimba tocó en el patio y cada uno de los venados dio unas pocas vueltas alrededor del patio mientras los otros danzantes estaban de pie en grupos pequeños y seguían el ritmo con sus sonajas. A diferencia de las actuaciones en la calle, no hubo payasadas en esta actuación.



Figura 22. Un segal y dos venados se preparan para bailar en el patio.



Figura 23. Un danzante del equipo que actúa en el segundo día, posando en la mesa altar.

Poniendo a Santiago en el palanquín

Mientras la marimba tocaba San Felipe fue cargado de la mesa altar al palanquín. Luego, acompañado por un vals que tocaba una banda alquilada por un día, Santiago fue llevado danzando alrededor del patio una vez y luego fue colocado en el palanquín. Este manejo ceremonioso de las imágenes fue logrado por el jefe de la cofradía (el alcalde) y cuatro ayudantes, mientras el delegado supervisaba cómo amarraban a las imágenes al palanquín. Los símbolos rituales de la cofradía se exhibieron con más esmero y se les dio más contexto cultural durante las observaciones y las entrevistas con el alcalde y el delegado de la cofradía en 2007, lo cual se describe abajo.

La procesión

Santiago y san Felipe salieron de la casa de la cofradía alrededor de las dos de la tarde, iban precedidos por los danzantes venados y monos con y sin sus trajes, por la música de marimba y de flauta de la danza de los monos y la chirimía y tambor de la procesión de la cofradía. También iban flanqueados por los alcaldes de las nueve cofradías restantes en Momos. La procesión se detuvo para una visita formal en la casa de un vecino, y luego caminó cuesta abajo a Momos, llegando a la capilla de la hermandad alrededor de las 4:30 horas. Los cohetes y la “bomba” marcaron la salida de la casa de la cofradía y la llegada a la hermandad. Un grupo de unos 60 hombres,

mujeres y niños (parientes de los danzantes y cofrades) siguieron detrás. La procesión en sí misma es un símbolo ritual importante, pero dentro de la procesión además de las imágenes los emblemas de plata de las cofradías en lo alto del poste son objetos poderosos y sagrados, gracias a sus representaciones de seres sagrados y por que han sido usados en los rituales de la cofradía por muchas generaciones. Algunos de los emblemas usados actualmente son nuevos, ya que los originales fueron robados de la iglesia en los años noventa. Sin embargo, unos pocos –posiblemente incluyendo la Santa Cruz (un Cristo crucificado de plata) y ciertamente el disco de sol de plata de Santiago– son originales y todavía son muy venerados.



Figura 24. La procesión acaba de salir de la casa de la cofradía. En el fondo puede verse el humo de los cohetes.



Figura 25. La procesión en 2006 da vuelta a la última esquina antes de llegar a la capilla de la hermandad. Nótese el emblema de plata de Santiago al frente a la derecha, que puede ser el único estandarte que sobrevive del periodo colonial en Momos.

Bailando en la plaza, 23 y 24 de julio

La danza del venado

El *chuch kajaw* y los danzantes ejecutan la “costumbre” cada día al amanecer en C’oy Abaj. Ellos llegan al pueblo con sus trajes puestos a las 9 de la mañana más o menos y se preparan para bailar. Nosotros observamos y documentamos la danza durante las dos primeras ejecuciones completas en la plaza. En ambos días la danza empezó a las 10 a.m. más o menos, y la cuerda fue estirada a través del campo de danza alrededor de medio día, con cada uno de los cuatro representantes de los animales tomando 20 minutos para descender. La danza estaría terminada por completo al empezar la tarde, mucho antes de que iniciara la lluvia vespertina. Los “mexicanos” que bailaban en el otro lado de la plaza actuaron por toda la tarde, y con frecuencia bailaron en la lluvia.

La danza de los venados ha cambiado de manera dramática en años recientes. En los años setenta la danza contaba la historia de una pareja de viejos, Don Botón y su esposa Catalina. Ellos tenían una relación tensa, lo que se manifestaba en argumentos

y en una pequeña burla con los perros, pero ellos controlaban la magia para cazar el venado. Fueron comisionados por un grupo de españoles para cazar el venado, y visitaron las cuatro esquinas del campo de danza, terminando con una cacería exitosa. En ese tiempo había un libreto para la danza, que era propiedad de un amo de la danza, quien enseñaba sus parlamentos a los personajes. **Los puntos básicos de esta actuación anterior se discuten en otro lugar (Cook 2000: 110-112), y otra versión de la estructura general de la danza momosteca del venado, como se ejecutaba en el pasado, se presenta como apéndice en este informe, con una muestra acompañante de la música, escrito por Robert Moore y Chase Peeler.** Su estudio presenta un análisis formal de la ejecución de la marimba y de la flauta que acompañaba a la danza completa de los viejos tiempos, con base en una sesión de grabación de un día de duración con los músicos viejos que han ejecutado la música de la danza durante los últimos cincuenta años.

Actualmente la danza sigue representando a los mismos personajes tradicionales, la pareja de viejos, un grupo de españoles dos perros y al menos en teoría cuatro venados, todos ellos en trajes rentados caros. Sin embargo, el amo de la danza murió hace varios años, y el libreto se ha perdido. Según el *chuch kajaw* de la danza, la plaza ahora es tan ruidosa que de cualquier modo no tendría caso recitar las líneas puesto que nadie las escucharía. Esto realmente es cierto, ya que incluso la música de marimba con frecuencia se ve ahogada por la “salsa” y otra animada música latina que tocan bandas profesionales de renombre nacional (por ejemplo los Conejos del Terremoto) frente a la iglesia, literalmente a un metro de distancia del campo de la danza, con vocalistas, teclados, instrumentos de viento, guitarras y tambores que son amplificados por dos o cuatro bocinas del tamaño de un refrigerador.



Figura 26. La danza antes tenía cuatro venados, dos machos y dos hembras, pero en 2006 había tres.



Figura 27. Don Pedro baila, nótese el bastón. Dos *segales*, Catalina y un perro están en el fondo.

Tal como se ejecuta en la actualidad, la danza se enfoca en los venados que de vez en cuando bailan de arriba abajo y alrededor del campo de la danza con un gracioso brinco, un paso de cabriola, caravanas y giros.



Figura 28. Un venado se prepara para bailar diagonalmente atravesando el campo de danza mientras toca la marimba.

El resto del tiempo la acción, en la que los venados indiferentes no toman parte, es un conflicto que enfrenta a la pareja y sus aliados los *segales*, contra el jaguar, el león y los monos, que no figuran como personajes en la versión oficial de la danza del venado. Los animales tratan de molestar o capturar a Catalina y luchan con los *segales* y con Don Pedro, mientras que Pedro, Catalina y los *segales* persiguen a los animales y los golpean con sus cuartas.



Figura 29. El jaguar y el león molestan a Catalina.



Figura 30. Mono “hembra” con sonaja.



Figura 31. Mono “hembra” con bebé sobre la espalda.

Estos animales no respetan a las personas ni a las convenciones. Jalen a los niños separándolos de la muchedumbre y luchan con ellos para tumbarlos al suelo, atando sus cintas de los zapatos una con otra. A veces se meten en verdaderos pleitos con los padres protectores. En una ocasión (registrada en la selección de video) una madre enojada los alejó con un gran palo de madera. Se burlan de los turistas, uno puede posar para una foto mientras otro se pone detrás del fotógrafo y lo tira. Se suben en vehículos; enfocas palabras no se comportan como seres humanos bien socializados, un rasgo que es compartido por los animales a los que representan, pero también por otros personificadores de la naturaleza mostrados en las danzas k'iche', como en el caso de los “grasejos” (*tzulab*) o danzantes que detienen una procesión de María Concepción de la cofradía, que usan sus cuartas para levantarle la falda (ver a Cook 2000: 171-182 para el *tzulab*).



Figura 32. El mono y el león molestan a un joven jalado de entre la audiencia.



Figura 33. Al igual que en otras danzas k'iche', los niños representan versiones “chiquitas” de algunos personajes clave. En este caso, como en los ensayos, los hijos de los leones y tigres hacen payasadas como “chiquitos”. Su participación no se considera “delicada”, y ellos no tienen que seguir ninguna regla especial, ni se hace la costumbre para ellos, ya que la que se hace para sus padres debe proteger a toda la familia.

Estirando la cuerda

Una vez que Pedro, Catalina y los venados han tenido la oportunidad de bailar solos alrededor del campo de danza, y una vez que han tenido algún tiempo para payasear, después de una o dos horas de haber iniciado la danza, alrededor del medio día la cuerda se estira atravesando el campo de danza y se ancla en el lado opuesto de la plaza. El *chuch kajaw* toma su lugar a horcajadas sobre la cuerda, luego mientras las payasadas y la danza sin narrativa siguen abajo, el jaguar, el león y dos monos cada uno asciende a la vez por la torre de la iglesia hasta el techo de la misma, para luego iniciar sus pruebas sobre la cuerda.



Figura 34. La cuerda se sujeta en la plaza.

Cuando la cuerda ha sido estirada a través de la plaza, los animales toman su turno para descender y Pedro y catalina los esperan para (como se describe arriba en las sesiones de práctica) darles de latigazos tan pronto como estén a su alcance. El simbolismo del poste de la danza y de los latigazos que le dan, como se explicó arriba, pone a los humanos en contra de un mundo natural recalcitrante y peligroso, y este mismo simbolismo se repite de nuevo en los latigazos que dan a los animales.



Figura 35. Catalina golpea al jaguar con el látigo, mientras Don Pedro y una atenta multitud observan.

Aquí está la versión de Don Paco sobre este conflicto y el papel del látigo en la danza:

Ah sí, sí esta foto (Figura 35) está en la historia. Bueno Pedro Botón es su esposo, y los jaguares quieren violar a Catalina. El jaguar quiere tomar a su mujer. Pero como esto es, bueno, su política (de Pedro) es su pistola, y ésta es su favorita para golpearla. Y esto también es cierto de Catalina. Es por esto que le dan mierda (al jaguar), esta gente. Este jaguar, este león, porque molestan mucho, por eso hacen esto. Es como si ellos quieren chingar, es como su deseo es de joder, y por eso se hace de esta manera.

PREGUNTA: ¿Esto está en la historia porque, bueno, los animales quieren tener a nuestras mujeres?

No, no es para violarlas, pero sí quieren llevárselas para comérselas.

Esta estructura de opuestos cultura-contra-naturaleza parece ser el tema central de la danza tal como se produce ahora. La oposición está mediada por la “costumbre”, tanto por las ofrendas entendidas como pago para las deidades de la naturaleza (*mundos*) como por el conocimientos, los “secretos” dejados por los “primeros” que dan a sus descendientes el poder para controlar la naturaleza (como cuando levantan el poste) y para internalizar y usar los poderes de los espíritus de los animales para aumentar el valor individual y la fuerza personal. La oposición es un principio cósmico activo dentro de la cosmología k’iche’. Los seres humanos y los animales salvajes siguen enfrascados en un conflicto a lo largo de la actuación, y no hay una resolución ni un claro vencedor dentro de esta estructura narrativa actualmente simplificada. Sin embargo, la impregnación de potencia y valor animal –parecida a una posesión– sí libera a los danzantes afectados de las ataduras convencionales, y temporalmente del poder de sus enemigos y del mal de ojo, sugiriendo que el conflicto se resuelve en ellos, y por un momento dentro del periodo liminal marcado por repetidas visitas respetuosas a los altares y por los pagos apropiados a los *naguales*, a quienes pertenecen y les dan sus poderes.

El jaguar o tigre

La selección de video fue filmada desde la plaza junto a la marimba en segundo día de la actuación. Aunque este ordinariamente sería un nuevo danzante, en este caso el primer jaguar no pudo bailar el primer día, y este es el segundo día de actuación para el segundo jaguar. La selección en el video muestra un giro bellamente ejecutado, de la variedad de pierna enganchada. Esta es una actuación especialmente impresionante por la velocidad con que se ejecuta, que hace que la peluca de los ejecutantes vuele, lo cual es una imagen bastante dramática. La peluca puede ser un problema, ya que a veces se enreda con la cuerda y obliga al danzante a colgarse debajo para destrabar la melena enredada.

El león

Esta selección fue filmada el primer día desde el balcón de un edificio junto a la iglesia. Quedaron grabados la música en alto volumen y los anuncios que dominaron la actuación en el primer día y en la mayoría de los días, haciendo imposible escuchar a la marimba durante buena parte de la ejecución. Este es el entorno en el que también sería imposible oír el diálogo de la danza –si este todavía fuera parte de la ejecución. Esta selección captura otro giro con pierna de gancho, pero que no tiene lo brusco y rápido de la actuación del jaguar, indicando claramente la variabilidad esperada en atletismo y arte de los ejecutantes. La cámara se aleja para mostrar al león suspendido a 40-50 pies en el aire sobre la plaza llena de gente con el cerro de Paclom (la ubicación del principal centro de adoratorio de Momos) en el fondo. Propociona una buena idea del peligro de estas actuaciones que se realizan sin líneas o redes de seguridad, cuya seguridad depende de la destreza y confianza de los danzantes y del poder de los *naguales* protectores.

Los monos

Esta selección de video muestra al segundo mono en el segundo día ejecutando una sentada a horcajadas sin manos, que luego se transforma en giro a horcajadas y luego en un giro de pierna de gancho, para luego repetirse al revés. Esta rutina ni siquiera sería intentada por la mayoría de los danzantes. Todo esto tiene lugar a unos cinco minutos de iniciar la rutina, y tal vez a un cuarto de distancia bajando la cuerda, a una altura de unos 45 pies sobre la plaza. Don Pedro y Catalina pueden verse en el techo de la iglesia al fondo. La filmación se está realizando junto a la marimba, por lo que ésta y la flauta dominan la música de fondo, pero también pueden escucharse los rugidos de un jaguar o león en el fondo, un sonido suave de “uh-uh-uhh-uh”. Los leones y jaguares hacen dos sonidos, el silbido y el más apagado sonido de rugido. Aparte de silbar los monos usualmente están callados, aunque en raras ocasiones también rugen.

Llegando al suelo

Como los ensayos, las actuaciones con frecuencia se interrumpen cerca del final, cuando la pareja de viejos o los *segales* se mueven hacia adentro por abajo y empiezan a dar latigazos a los animales en la cuerda. El regreso a la tierra, y eventualmente el regreso a la existencia humana sin intermediarios, es un regreso al conflicto y los golpes y flechazos de la fortuna extravagante. Pero las pruebas han terminado por el día de hoy, se han pasado, y un jaguar o león o mono despreocupado abraza a un *chuch kajaw* despreocupado, agradecidos de que por un corto tiempo de vulnerabilidad y peligro extremos en público la maldad y el poder maléfico de los enemigos se han evitado.

El video termina con una escena fija de uno de estos abrazos, y dedica la película al recuerdo de Don Paco, Francisco Javier Lajpop Barrera (1949-2007), el primer patrocinador y *chuch kajaw* de la danza por muchos años, *aj mesa* y *aj nawal mesa*, dirigente de la comunidad y barbero, sin cuya cooperación y deseo de compartir las tradiciones de Momostenango con el ancho mundo el proyecto hubiera sido imposible.

El final de la danza

La danza sigue todos los días hasta el 3 de agosto. En una entrevista Don Paco proporcionó una descripción muy sintética de la danza completa, incluyendo el final. Cook y Offit no han observado ninguno de los eventos que suceden después de que terminan las actuaciones de la danza el 3 de agosto, por lo que se basan en su relato para el final.

Después que lo tiramos (el poste) lo traemos aquí (a la plaza) y hacemos una ceremonia aquí en la plazuela. Luego empezamos a levantarlo. Después de que

se levanta nosotros celebramos. Después de la celebración empezamos a probar. Luego después de un total de 15 días apagamos toda la ceremonia (como apagar una vela) en Pipil (altar en la montaña de oriente) y luego con el Patrono Santiago Apóstol. Y más, cuando terminamos esto, para cerrar la ceremonia, gracias a Dios, el mundo los invisibles en C'oy Abaj. En segundo lugar nosotros vamos a dar gracias en el ujuyubal del Patrono Santiago Apóstol (su altar en la cima de un cerro en Paclom en el centro del pueblo), agradecidos de que ahora hemos bajado el poste. En tercer lugar vamos a la casa (del patrocinador de la casa) para cerrar la silla, la mesa (cerrar el altar o "mesa") y para explicar (en el altar mesa en la casa del patrocinador que hemos terminado las devociones. En cuarto lugar damos gracias a *Uja'* Santiago (el pozo de Santiago, donde se localiza un manantial en la base oeste de Paclom) para regresar las "tejas" ahí en El Sacramento (o sea en la cisterna que captura el agua del manantial), ahí vamos a entregarlas. Termina así después de estos días siguientes. Damos la despedida y cada quien regresa a su casa.

LA COFRADÍA DE SANTIAGO

Un culto wachibal

La cantidad relativamente pequeña de cofradías de importancia religiosa y social o política en las comunidades mayas de tierras altas en el siglo XX ha descendido de los cultos de los dioses tutelares de las haciendas de linajes múltiples del periodo colonial llamadas "parcialidades", que a su vez fueron revisiones del periodo colonial de las haciendas agrarias descentralizadas dominadas por las familias de la elite, que los k'iche' llamaban *chinamits* (Hill y Monaghan 1987). Las parcialidades fueron reemplazadas efectivamente en el siglo XX por el sistema de cargos de patrocinio rotativo de los festivales con cofradías centralizadas que funcionaban desde una iglesia católica y estaban efectivamente controladas por la Iglesia (Chance y Taylor 1985). Sin embargo, incluso después de establecerse las cofradías, el trabajo de campo en Momostenango muestra que los cultos a las imágenes milagrosas veneradas localmente, conocidas como *wachibales*, siguieron manteniéndose en caseríos rurales por los propietarios privados de las imágenes. El foco de atención y el dinamismo en el culto a los santos entró a la esfera pública con control por parte del pueblo y de la Iglesia durante la primera ronda importante de modernización del siglo XX (Cook 2000: 32-35), aunque coexistió con un culto del sector privado de imágenes milagrosas, de pequeña escala y en gran parte esotérico. Durante los últimos años la Iglesia ha eliminado a muchas de las cofradías que existían a mediados del siglo XX, quedando nada más nueve de las 21 originales (ver a Cook 2000: 35-40).

Parece que las que han quedado tienen como personal a uno o dos cofrades nombrados por el sacerdote. Ellos colectan algunos donativos y patrocinan el reconocimiento del día del santo en la iglesia. De todos modos, la mayoría de las imágenes de santos en la iglesia eran ignoradas por los "costumbristas", y solamente dos –Santiago y el Niño san Antonio– en la iglesia y dos Cristos del Calvario tenían

alguna importancia mágico-religiosa o social. Por eso la baja en número de cofradías no es un gran problema para los “costumbristas”, aunque la pérdida de la cofradía de Santiago sería un gran golpe. En la actualidad se reúnen los dirigentes de la “hermandad”, funcionando como los “principales” de antes, para identificar, nominar y aplicar presión social sobre los hombres jóvenes para que asuman las responsabilidades de patrocinar y organizar el festival del Patrono Santiago y las ceremonias y ofrendas asociadas a él, a través de una cofradía privada que funciona dentro de la más grande y cada vez más secularizada “feria patronal”. Por el momento esta estrategia ha evitado la pérdida de la “costumbre”, y la cofradía de Santiago sigue funcionando casi como hace 30 años. Sin embargo, solamente tiene tres miembros oficiales comparados con los ocho que tenía, y la carga económica sobre la cantidad menor de cofrades es en verdad intimidante.

El jefe de la cofradía, el alcalde y el principal ritualista de la cofradía, el *deputado* [sic] actualmente administran una nueva cofradía privatizada, parecida en algunos aspectos en el modelo de los cultos *wachibal* tradicionales. Ellos no son nombrados oficialmente por las autoridades de la Iglesia o del pueblo, y no tienen *mortomas* nombradas oficialmente para que les ayuden. El suyo es un llamado muy empresarial, como el del “gran hombre” (*big man*) en la literatura antropológica. Ellos convencen a otros de que les ayuden, y adquieren una carga financiera personal onerosa para poder cumplir con la “costumbre”, con los patrones de las ceremonias, las ofrendas y los festivales establecidos por los antiguos que fundaron la comunidad, y que son necesarios para asegurar la permanente protección del pueblo. Un elemento importante en la continua agenda de investigación de Cook y Offit es desarrollar un entendimiento mucho más rico de cómo el culto a Santiago se está adaptando al nuevo orden global y al modelo neoliberal privatizado que ahora domina la vida en Guatemala. Este modelo organizativo es nuevo, todavía está cambiando y todavía sigue un poco mal definido; describe el actual contexto dentro del cual el culto al dios tutelar y sus símbolos rituales deberán persistir a fin de sobrevivir. La fiesta en la casa de la cofradía y la procesión a la capilla de la hermandad ya fueron descritas arriba en relación con la danza de los monos de 2006. Observaciones adicionales del festival de la cofradía, así como algunas fotos y videos se completaron en 2007, pero no intentaremos presentar todo esto aquí. Lo que sigue a continuación es una rápida descripción de los principales complejos y símbolos rituales del culto como los observamos, o como nos los describieron, en 2006 y 2007.

Un santo viajero

La pequeña imagen de Santiago montando a caballo siempre (al menos hasta el pasado muy reciente) ha sido reclamada por quienes controlaban a Momos, por lo que también se espera que estos últimos fueran los que controlaran a la imagen. El control de la imagen ha sido un símbolo ritual de prominencia política, y ha sido un entendido central de la cultura aldeana local que la aldea es propietaria del santo patrono, así como a éste le pertenece la aldea. Al cambiar el control de los Vicentes, cuyos descendientes son los caciques (originalmente los jefes, ahora las familias de mayor

estatus y riqueza heredados) de San Vicente Buenabaj, a los Herreras, caciques de Pueblo Viejo, luego al caudillo ladino (jefe de guerra o dirigente político del siglo XIX y principios del XX) Teodoro Cifuentes, y finalmente a las cofradías bajo el control de la burocracia “moderna” de los mayas urbanos y “civilizados” y ladinos que gobernaron Momostenango por la mayor parte del siglo XX (ver a Carmack 1995), la ubicación física de la imagen ha cambiado de lugar, pero en cada etapa de este proceso se ha llegado a un entendimiento mutuo. Aunque la imagen está bajo el control de un nuevo actor social, sigue visitando los lugares y a los descendientes de sus anteriores propietarios. De esta manera los viajes de este santo reconstruyen en una dimensión simbólica y mitológica la historia política real del pueblo.

Estos viajes y el control de la imagen durante ellos, siguen siendo un símbolo verdaderamente importante para los “costumbristas”, que está lleno de luchas políticas para ellos, aunque la imagen en sí misma aparentemente ha perdido mucha importancia en términos de la *Realpolitick* en una comunidad tan pluralista y en el orden neoliberal. Un relato de Don Mauricio, el actual alcalde de la cofradía de Santiago, ayuda a entender los significados de los viajes del santo para los cofrades y proporciona una razón para su preferencia por Momos, y por el hecho de es ahí a donde el santo pertenece. El primer relato se refiere al viaje a Pueblo Viejo, el segundo al viaje a San Vicente.

...ahí en la Ventana Mundo está el altar (*porobal*) para el Patrono, para su salida fuera del pueblo. Ahora en Chicococh está su altar, una mesa silla. Ahí está el del Patrono, y hay otro para otras personas, un altar (*awas*) para cada enfermedad que ellos tienen (para) que puedan salvarse. Ahí están sus altares y son para todo el pueblo ahí en Salpachán, para el Patrono, para pedir bendición, para que uno haga sus peticiones. Esto es lo que se hace ahí en Pueblo Viejo.

Y desde ahí en la mañana después de la misa, el siguiente día, noviembre 25-26, hay una procesión (de Santiago) con la imagen de Sta. Catalina porque según la historia hubo un largo tiempo cuando él vivió ahí, cuando junto con los antepasados Diego y Vicente el pueblo de Momostenango tenía su centro ahí. Según la historia, patrón Santiago y San Felipe tenían su pequeña casita vieja ahí, pero no podían encontrarse ahí porque no había buena costumbre ahí. Ellos vinieron a Momostenango porque había costumbre ahí, Vaqueros (una danza) y yo no sé qué más, porque fue hace mucho tiempo, pero ellos vinieron aquí a Momos.

Aquellos los de Pueblo Viejo vinieron a regresarlo de nuevo, pero cuando regresaba por sí solo parecía que debería quedarse en Momos, así es que le hicieron su costumbre en Nimasabal, Alajsabal, Puja'Isabal (complejos de adoratorios) y él se quedó aquí. Y para los santos también, Santa Catarina y Santa Isabel y Santa Ana (santas patronas de tres de los cuatro barrios de Momos) para las mujeres, así que por ellas él se quedó aquí en Momostenango. Así que se quedó en Momos, no en Pueblo Viejo, solamente Santa Catarina se quedó ahí. Y por esta razón la gente de Pueblo Viejo han peleado para tener al Patrón, pero él se queda aquí por la costumbre. Por los altares mayas en las

montañas se queda aquí: Masabal, Alajsabal, Ojerisabal, Pujerisabal, Wajchab Mundo y todos, ¿bien? Y Chic'oy Mundo (este probablemente es C'oyabaj en Momos, pero hay un altar de Chic'oy cerca del pueblo de Tactic). Bueno, y todo esto con su significado. Y el corazón de la Tierra con sus cuatro puntos cardinales: Quilaja, Socop, Pipil, Tamanco, Chumin (?). Este es el razonamiento de la imagen del santo (o sea el nagual o espíritu o mente de la imagen de Santiago), entonces estos (altares son la razón). Bueno, así es la historia del Patrón Santiago Apóstol...

PREGUNTA: ¿y qué hay del viaje a San Vicente?

En los días viejos sí (hacíamos este viaje), pero ahora ya no. Ahora la gente de San Vicente es de la Renovación Carismática. Ellos no aceptan la costumbre. Acabamos de entrar a un argumento con ellos. En este tiempo cuando es tiempo de cambiar las ropas ellos quieren vestirlo en pantalones y un saco negro, un saco sencillo. No es traje típico (indígena). Esto hizo que me enojara y le dije al padre de la iglesia que nosotros nunca deberíamos de perder nuestra tradición. Si ellos quieren cambiar las ropas debe ser un traje indígena, y ellos no pueden cambiar las ropas. Solamente el alcalde puede cambiar las ropas porque para esto hay una costumbre. Otros no pueden, hay una costumbre el día anterior. Y otra cosa: ellos quieren traer al Patrón en un carro. Antes siempre lo cargábamos sobre los hombros, ahora traen a la imagen en un carro y el año pasado ellos le cambiaron las ropas, lo que sólo se permite hacer en la cofradía. Y ellos dicen que las ropas no importan porque cuando la imagen llegó a Momos no venía con ropas, era sólo de madera. Pero la tradición aquí es que nosotros usamos ropas. Bueno lo vestimos en el traje de la Conquista, todo esto, como los españoles. Bueno ellos no estuvieron de acuerdo y nosotros no les dejamos cambiar las ropas y esta es la historia de los de San Vicente. Y ellos han sufrido las consecuencias durante los últimos dos o tres años. Los carros han caído en barrancas. Ellos han pagado por abandonar la costumbre del Patrón.

Y entonces ahora entraremos al tiempo de nuevo, en noviembre, la fiesta de Santa Isabel. Tal vez formaremos un grupo para acompañar a la imagen para que ellos no puedan cambiar las tradiciones.

El complejo de los mundos

El nagual de Santiago y las almas de los cofrades difuntos que lo han servido durante siglos son llamados por invocaciones y ofrendas para que se aparezcan en altares específicos dedicados al culto a Santiago. Una serie similar de altares paralelos o "mundos" fue presentada arriba en relación con la Danza de los Monos, aunque en esa danza el énfasis es sobre los naguales que son llamados para dar a los danzantes el valor de los animales en los lugares altos, así como a las almas de los danzantes muertos. De todos modos, el *chuch kajaw* de los monos sí hace ofrendas a su nombre tanto en los altares en la cima de los cerros (*ujuyubal*) como en los de manantiales

(*uja'l*), dedicados a Santiago en el cerro de Paclom. Al final de la danza estos altares se cierran, y las “tejas” usadas por los danzantes se dejan en el altar del manantial.

Después de la imagen misma, los altares son los símbolos principales dentro del culto a la deidad tutelar. Ellos funcionan más bien como teléfonos de paga, pues quienes tienen el poder de leer los símbolos están en contacto directo con los naguales en estas localidades, una vez que los fuegos se han encendido y las ofrendas se han quemado. En este momento no está claro que todos los altares, o cuando menos los más importantes, han sido identificados. De hecho, las transcripciones de nuestras entrevistas mencionan varias localidades, sobre las que no tenemos ninguna información detallada. La identificación, ubicación y entendimiento de las funciones de los altares que figuran dentro de los cultos comunitarios y las peregrinaciones, al igual que las visitas hechas por el personal, son parte de un proyecto de investigación que se está desarrollando actualmente. Sin embargo, aquí está un breve relato de los que sabemos actualmente como resultado de los proyectos de 2006 y 2007.

Los altares en Momos

De acuerdo con Don Obispo, el delegado de Santiago en 2006 y 2007, hay tres altares para Santiago ubicados en Momostenango. Estos se llaman Paclom, Uja'al y Ventana Mundo. Este último es el más exclusivo de los tres, pues según la tradición su uso está restringido a las funciones de la cofradía. Don Obispo nos informó que excepto por el Niño San Antonio, quien tiene su propio altar en Pologua, todas las cofradías importantes que todavía existen –Santiago, Corpus, María, Capitagua (Cristo crucificado) y Santa Cruz– dan su respeto a Santiago en Ventana Mundo. Este altar está ubicado en la parte más alta de una subida empinada fuera de Momos, hacia el oeste sobre el camino a Pueblo Viejo, cerca del punto donde el camino se bifurca juntándose con el de Pologua. Santiago vino a Momos de Pueblo Viejo (que había sido el asentamiento fortificado original del sistema político de los k'iche' centrado en Q'umark'aj antes de la Conquista), y sigue visitando a Pueblo Viejo en una procesión sobre este camino en noviembre, con una parada en este altar. El delegado de Santiago hace ofrendas valuadas en unos 70 quetzales (10 dólares) ahí en cada día con número 1, 6 u 8 en la secuencia de 13 números que se repiten en el calendario adivinatorio maya de 260 días, y el alcalde hace ofrendas ahí cada día con número 9, 11 y 13. Estas ofrendas incluyen velas de cera y de cebo, azúcar, copal, incienso y tabaco. Don Obispo explica que estas ceremonias son para la protección de Momos y del mundo entero. Aunque se han desarrollado nuevas religiones y no todo mundo está de acuerdo, las ofrendas son para todos.



Figura 36. En la tarde del 8 de julio de 2007 el delegado de Santiago abre el altar en Ventana Mundo, quitando las rocas y tejas de la sección noroeste del muro circundante.

A menos de 1,000 pies al sur del pórtico de la iglesia católica hay un grupo de altares sobre la cima de un cerro llamado Paclom. Entre esos altares, ubicado en el punto más alto en la parte sur de la cima, hay un prominente grupo circular de fogatas construidas de rocas y fragmentos de cerámica. Este es el complejo de altares *wak chob'* (seis equipos) donde cualquier persona puede quemar, que incluye un altar específico para Santiago, localizado en la cara suroeste. Este es el Paclom, el *ujyubal* (altar de montaña) dedicado a Santiago y a todos los cofrades difuntos y a los danzantes que lo han servido. Cualquier persona que quiera hacer una petición a Santiago puede quemar aquí, y quienquiera que desee visitar la imagen quemará aquí, antes de la visita de ser posible, para obtener permiso. El altar *wak chob'* sobre el Paclom es parte de un complejo diádico con un altar contraparte asociado con el agua (Tedlock fue el primero en describir los complejos de altares de cerros y de agua, 1982: 54, 76, 80), localizado junto a una cisterna que recibe el agua que escurre de un manantial en la base del cerro de Paclom en su parte oeste. No tenemos fotografías de los complejos sobre Paclom de 2006 y 2007 porque siempre había gente haciendo ofrendas cuando lo visitamos, y sabemos por experiencias previas que la fotografía ahí se considera una molestia. El altar junto al manantial tiene un rasgo especial interesante: es el lugar donde se depositan las “tejas” usadas por el equipo de la danza de los monos, que se dejan ahí como parte de la clausura de las ceremonias en honor del patrono, por ejemplo cera sin quemar de las velas ofrendadas en la casa de la cofradía, que posteriormente se ofrecen ahí.

Sin embargo, si no es posible hacer los arreglos para realizar ofrendas en el altar *wak chob'* dedicado a Santiago en el Paclom, se permite hacer la ofrenda en otro *wak chob'*. Así, el día de la fiesta en la casa de la cofradía, cuando las ofrendas han de hacerse antes de la procesión a la capilla de la hermandad, el alcalde no puede retirarse para ir al Paclom. Sobre un cerro llamado Xelaj Queka' ubicado justo al sur de la casa de la cofradía, que corresponde a su Paclom, hay un complejo de altar "mesa silla" conocido como Mundo San Gabriel, que incluye un *wak chob'*. Aquí el alcalde ofrenda copal y velas invocando a Santiago y San Felipe; es interesante señalar que se invocan las almas de Diego Vicente (el propietario original de la imagen de Santiago) y en común a los Herreras, es decir las lamas de todos los Herreras fallecidos que han ejecutado el ritual de Santiago durante el viaje a Pueblo Viejo.



Figura 37. El alcalde de Santiago hace una ofrenda en el *wak chob'* en San Gabriel Mundo, cerca de la casa de la cofradía, para pedir una procesión segura a la capilla de la hermandad, el 23 de julio de 2007.

En los años setenta le dijeron a Cook que también había un altar, o que en algún momento tal vez antes de la construcción había habido un altar dentro de un cuarto en el edificio municipal, y que durante su fiesta la imagen de Santiago era metida en ese cuarto. Don Obispo, el delegado, informa que actualmente la imagen no entra al edificio municipal, sino que se detiene en la puerta, y eso sólo si los funcionarios municipales están presentes cuando pase la procesión. Esto da más fuerza a la impresión de la continua erosión de la importancia política de la imagen y de la facción que lucha por mantener viva la cofradía.



Figura 38. El 18 de julio de 2007 se hacen ofrendas para Santiago en el *Uja'l*, un lugar ardiente en una repisa de concreto junto al camino, justo debajo de la cisterna de concreto que captura agua de un escurrimiento en la base oeste del cerro Paclom. Este altar y la cisterna también se laman Sacramento.

Los altares en Pueblo Viejo

No hemos visitado los altares en Pueblo Viejo, por lo que nos estamos basando completamente en las descripciones de las entrevistas. De acuerdo con el delegado de Santiago hay tres altares en Pueblo Viejo y tres en Momos. Una diferencia es que la imagen de Santiago no se trae físicamente a los altares sobre el Paclom, aunque sí se detiene en Ventana Mundo cuando está en el camino a Pueblo Viejo. Sin embargo, lo traen a visitar los tres altares de Pueblo Viejo. El alcalde de Patrón Santiago proporcionó el siguiente relato, un tanto confuso, de los altares y “costumbres” ahí. Tenemos la intención de clarificarlo en trabajos futuros.

PREGUNTA: ¿Qué hay con los viajes a Pueblo Viejo o San Vicente? ¿Hay *porobals* (altares) o ceremonias?

Sí, por ejemplo la ceremonia en el camino a Pueblo Viejo. Pasa en noviembre y hay Ventana Mundo. Primero está Chiquicoch, paraba ahí, pero ahora no porque ya no respetan la costumbre ahí. Ahora solamente atraviesa Chiquicoch, pero sí hacemos una ofrenda. Después de Chiquicoch está Ventana y luego Chiquich y uno ve a Pueblo Viejo. Después de Chiquich en el Sacramento (o sea un manantial o cisterna) de Pueblo Viejo hay costumbre. Después de que traen la imagen a la iglesia en Pueblo Viejo, después de la costumbre en la tarde en Pa Xoral Mundo y Pa Ja' Mundo, Salpachán. En Salpachán ahí en Pueblo Viejo hacemos esta costumbre. Ahí está su agua, Uja'l Sacramento, su agua en

Salpachán, y ahí por todas las ceremonias, Herrera, Herrera, Herrera, Herrera, y de todos los que han muerto, llamamos sus nombres para los muertos que se han ido, y ellos vienen por sus nombres llamados ahí en *porobal* (altar, lugar de ofrendas quemadas).

PREGUNTA: ¿hubo alguien que actuara como su guía la primera vez?

No, porque ahí en Ventana Mundo está el *porobal* del Patrón, para su salida, para su salida del pueblo. Ahora en Chicococh está su altar, una *mesa silla*. Ahí está el del Patrón, y hay otro para otras personas, un altar (*awas*) para cada enfermedad que ellos tienen (para) que puedan salvarse. Están sus altares y son para todo el pueblo ahí en Salpachán, para el Patrón, para pedir bendiciones, para que uno haga sus peticiones. Esto es lo que se hace ahí en Pueblo Viejo.

Nuestro actual entendimiento entonces es que en el camino entre Momostenango y Pueblo Viejo hay un altar “mesa silla” en Chiquicoch, o sea un altar en el que solamente los sacerdotes con el rango de *aj mesa* pueden realizar ofrendas, y después el altar en Ventana que se describe arriba. Luego parece que dentro de Pueblo Viejo propiamente hay un agua de la imagen llamada Uja’l Sacramento, que se visita al llegar. Luego después de la visita a la iglesia en la tarde, hay otro altar al que se refieren como Pa Xoral Mundo. Con este serían dos. Después parece haber una ofrenda en Pa Ja’ Mundo, otra en Uja’l Sacramento, esta en un lugar llamado Salpachán, donde son invocados los muertos Herrera, los fundadores de Pueblo Viejo y conservadores de la imagen de Santiago en tiempos pasados. Sin embargo, es posible que hay un altar en Chiquich justo antes de entrar a Pueblo Viejo, y luego visita dos altares adicionales, un *uja’l* o “sacramento” en Salpachán, que podría visitarse dos veces, y otro altar, probablemente el *ujuyubal* llamado Pa Xoral Mundo. En los años setenta un cofrade informó que el principal altar para el patrono en Pueblo Viejo estaba detrás de la iglesia (Cook 2000: 46), pero no tenía nombre. Actualmente no está claro cual de los tres altares en el relato de Don Mauricio está asociado con la iglesia.

Danzando con las imágenes

Hace treinta años la plaza enfrente de la iglesia tenía muy pocos vendedores aparte de algunos puestos de comida, pero había campos de baile para los moros, los vaqueros, los mexicanos y la conquista todos los años, a lo que se añadían los monos en años alternos. Cada uno tenía su propio acompañamiento musical distintivo, pero toda la música era acústica, y aunque daba un tipo de ruido de fondo, todavía se podía distinguir la música de cada danza. En 2006 los monos y los mexicanos eran las únicas dos danzas tradicionales ejecutadas en la plaza, aunque una nueva danza de “convite” en la que compiten parejas con trajes por premios con una banda amplificadora electrónicamente había sido añadida en la orilla sur del parque frente al edificio municipal. Además se han levantado dos grandes estrados para banda enfrente de la iglesia, y hay bandas caras de renombre nacional con muy grandes amplificadores apuntados hacia la iglesia, que tocan todos los días empezando a media mañana y

siguiendo hasta las once de la noche. Usualmente hay una multitud, a veces tantas como 100 personas o más, de pie entre el estrado de la banda y el pórtico de la iglesia, escuchando la música y observando a los actores en el escenario. Al hacerse oscura la noche también observan a los borrachos que bailan y ocasionalmente discuten y luchan en multitud, que pueden ser unos cuantos o hasta veinte o más en el área libre directamente enfrente del estrado. La música, toda ella, está dedicada a Santiago y San Felipe, y es patrocinada a través de suscripciones por negocios, asociaciones y familias. También hay bailes sociales de vez en cuando en el salón en el lado este del parque; finalmente, está la danza muy especial y ritualizada que tiene lugar en la casa de la cofradía.

Cuando Santiago viaja en procesión es precedido por un tambor y chirimía y por cualesquier equipos de danza que están actuando ese año, acompañados por sus músicos, y seguidos por una banda. En la casa de la cofradía hay bandas alquiladas que tocan música de danza, alternando con el tambor y chirimía, por lo que hay música tocando casi constantemente durante las 24 horas de la vigilia. Durante casi todo este tiempo Santiago y San Felipe siguen en la mesa altar en el cuarto del frente, mientras la música toca y los invitados que quieren bailar lo hacen en el patio interior.

Sin embargo, de vez en cuando los cofrades, junto con sus parientes cercanos e invitados, bailan con las imágenes bajo la dirección del alcalde. Las ejecuciones que hemos observado incluyeron música de marimba y a veces saxofones y cornetas, invariablemente a un rápido ritmo de vals. Cada santo es llevado de la mesa altar al patio y lo bailan por lo menos una vez alrededor del patio, con varios cambios de personal. San Felipe sería cargado por dos, pero el alcalde también bailó solo con San Felipe. Después que este santo regresó a la mesa altar fue el turno para Santiago. Usualmente era cargado por tres personas, una en cada lado y una detrás, pero a veces solamente dos, una enfrente y otra detrás. Aunque la mayoría de los cargadores eran hombres, de edad entre adolescentes y alrededor de 60 años, por lo menos una mujer, la novia del alcalde, también fue invitada a participar durante las ejecuciones que nosotros observamos.



Figura 39. Don Mauricio baila con San Felipe.



Figura 40. Santiago es bailado por el alcalde Don Mauricio y el Deputado Don Obispo en 2007.

La oportunidad de bailar con un santo es un gran honor. A la vez, como tantas otras cosas, es algo “delicado” porque representa una oportunidad para dar una seña (*retal*);

una caída o tropiezo significaría desaprobación y sería pronóstico de cosas peores por suceder.

El tema de la danza ahora también es parte de la gran entrada de Santiago a la iglesia justo al oscurecer el 31 de julio. Después de una importante procesión alrededor del pueblo el 30 de julio, hay una procesión desde la iglesia a la capilla en el cementerio (el Calvario) patrocinada por la hermandad el 31 de julio. Al acercarse el atardecer el 31 de julio, la procesión se prepara a dejar el Calvario y las dos imágenes, en un palanquín muy grande y pesado con generador y luces eléctricas que es llevado sobre los hombros de unos 30 cargadores, son llevadas en una caminata final atravesando el pueblo para llegar a la iglesia alrededor de las ocho de la noche. Los borrachos son sacados del área frente al pórtico, y los actos musicales importados toman un descanso. Con las notas de varias tonadas de la música animada de tipo “ranchería” hasta un vals lento casi como canto fúnebre tocado por la banda patrocinada por la hermandad, que ha acompañado a la procesión y ahora está junto a la entrada de la iglesia, el palanquín se lleva danzando hasta la puerta de la iglesia y de regreso a la plaza muchas veces. Hay un crecimiento dramático con largas cuerdas de cohetes preparándose, y la multitud se pregunta cada vez si en esta ocasión se entrará a la iglesia. Finalmente, alrededor de las 8:23 el palanquín se detiene en el pórtico y se baja. Mientras la banda sigue tocando, una cuerda de cohetes tras otra (algunas veces tres explotan a la vez) acercan los sonidos de la batalla y los flashes fotográficos y las nubes de humo blanco sulfuroso gradualmente de la distante orilla de la plaza hasta la puerta frontal de la iglesia. Después hay silencio cuando el humo empieza a disiparse y acompañadas de un simple tamborileo las imágenes se regresan a su hogar.

La casa del santo y las mesas altares

La casa de la cofradía y la capilla de la hermandad se usan para vigiliias de toda la noche y para visitas durante el festival. Como en la casa de cualquier “costumbrista”, hay un altar de la casa, una mesa que muestra objetos sagrados. La casa de la cofradía que estaba en uso en 2006 y 2007 es en realidad la casa del alcalde, por lo que los santos se colocan en su altar doméstico, que ya exhibe muchos objetos con contrapartes de espíritus (naguales) y poder sobrenatural. En la hermandad la mesa está decorada con flores y sólo muestra las imágenes. El patrón siempre es que Felipe está a la izquierda de Santiago. En ambos casos la mesa grande está cubierta con telas y estandartes y decorada con flores, y tienen un cuenco o jarra con agua, pues los naguales pueden tener sed. Hay un lugar limpio directamente enfrente de la mesa donde un tapete de agujas de pino establece un lugar sagrado dentro del cual los visitantes pueden acercarse a las imágenes, mostrando las velas que han traído y tocándolas contra las prendas de las imágenes. Luego, a unos cinco pies de la mesa, hay un área rectangular en el piso, donde las velas que han sido ofrecidas a las imágenes durante la visita son encendidas por suplicantes arrodillados.

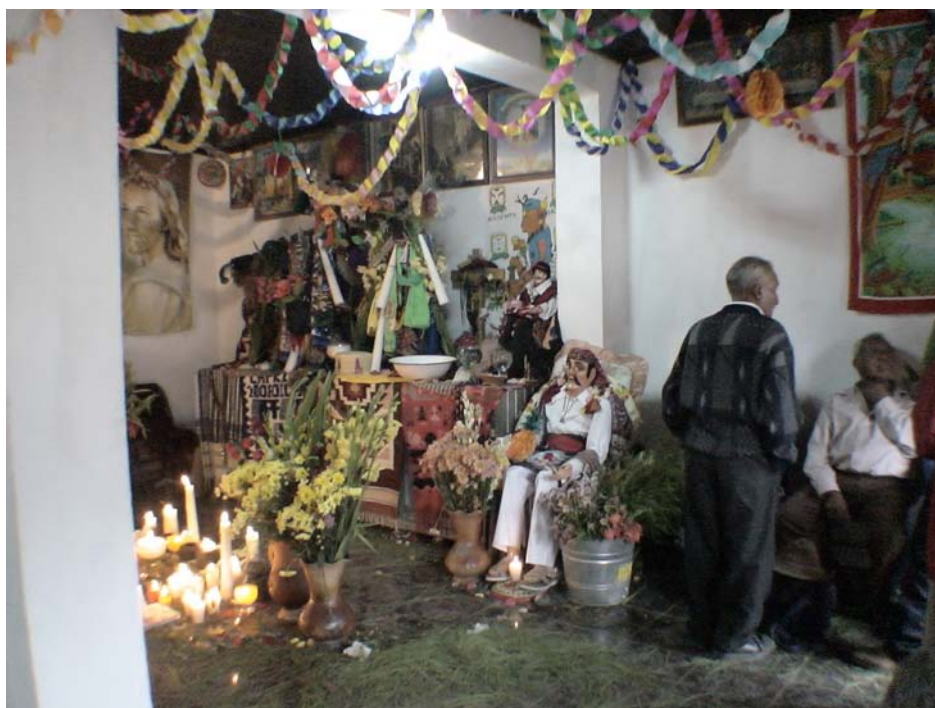


Figura 41. El cuarto de enfrente en la casa de la cofradía se convierte en adoratorio con Santiago y San Felipe y dos imágenes de San Simón, todas disponibles para ser visitadas por los fieles. Los cofrades que se encargan del adoratorio están sentados a la izquierda, justo adentro de la puerta que da a la calle.



Figura 42. En el patrón acostumbrado para visitar a un santo durante la vigilia de la cofradía, se encienden velas en el piso frente a la mesa donde se muestra la imagen. Pero este es un arreglo inusual, pues una serie de objetos de piedra con nagueles recuperados de los “mundos” están alineados en la primera fila.

La investigación sobre muchos de los objetos que se muestran sobre el altar del alcalde y el proceso de convertir al cuarto del altar en un adoratorio sigue todavía, como parte de nuestro intento de documentar las estrategias de los costumbristas locales para mantener y hasta renovar la religión tradicional sincrética.

El simbolismo de la ropa y los bultos

Dando a Santiago unas botas nuevas

La cofradía de Santiago es responsable de vestir a la imagen y de mantener y cuidar todas sus posesiones. Los individuos particulares que quieren buscar una relación especial con Santiago ofrecen capas, toallas, o botas que pueden usarse durante la fiesta. Al paso de los siglos esta ropa de la imagen ha proliferado hasta llenar muchas cajas, y se guarda en un lugar seguro. Si los ciudadanos particulares relativamente prósperos no se han ofrecido, es la cofradía la que debe proporcionar nuevas plumas para la corona de Santiago y una nueva capa o toallas y bufandas de colores brillantes con las que cubren a la imagen. En 2007 una familia conocida de los autores decidió dar a Santiago un nuevo par de botas. Ellos esperaban que las nuevas botas pudieran ser parte de su nuevo atuendo, que llevaría después de la vigilia en la capilla de la hermandad el 23 de julio. El plan había sido autorizado por el alcalde y el diputado de la cofradía, y la ofrenda habría de hacerse alrededor de las ocho de la noche. Dado que sólo el alcalde o el diputado pueden realmente vestir y desvestir a la imagen, la ofrenda requeriría que uno de ellos estuviera presente y oficiara.

Don Selvín, Doña Alejandrina y sus hijos llegaron a la capilla de la hermandad al anochecer. Ellos siguieron el procedimiento normal de esperar su turno para pasar ante las imágenes sobre la mesa para presentarles sus velas, que se tocan ligeramente contra la ropa de las imágenes, antes de arrodillarse y encender las velas, ya sea en el piso o en una mesita de metal puesta enfrente de la mesa altar.



Figura 43. En la capilla de la hermandad una familia ha esperado en línea y ha tocado las imágenes con su ofrenda de velas. Ahora se arrodillan ante el altar para encender sus velas.

Las velas se encienden junto con las invocaciones. En este momento una visita ordinaria terminaría, pero en este caso la familia esperó a que regresara el diputado, que se había ido a un mandado. Cuando regresó se arrodilló con la familia frente a la imagen, y después de algunas invocaciones le presentó a Santiago las nuevas botas, envueltas en una tela blanca, después a cada miembro de la familia, tocando la cabeza y el corazón con el regalo cubierto, y luego dejando que lo besaran.



Figura 44. Una familia que desea ofrecer un par de botas a santiago se arrodilla rezando en el altar, mientras el diputado en el centro invoca los poderes y pide a su nombre la aceptación del regalo.



Figura 45. Los miembros de la familia toman turnos para besar a la ofrenda, todavía envuelta en una tela blanca.

Finalmente las botas fueron desenvueltas y el diputado cuidadosamente quitó las botas anteriores y puso las nuevas en los pies de la imagen. Dado que los tobillos no

se doblan esto es algo difícil de hacer y delicado, y de nuevo representa la posibilidad real de que las botas no serán del tamaño apropiado y serán rechazadas por la imagen. Afortunadamente todo había sido hecho correctamente y la ofrenda fue aceptada.



Figura 46. Las botas son aceptadas.

Manteniendo, lavando y cambiando las ropas

Una medida del poder y prestigio de una imagen es lo extenso de su guardarropa. Los cofrades de un santo importante tienen un problema similar al del administrador de un museo. La colección se vuelve más y más grande y no hay una política para deshacerse de ninguna parte de ella. Pertenece al santo. Aquí están algunos fragmentos de los comentarios de Don Mauricio sobre la ropa que pertenece a la imagen.

PREGUNTA: ¿Cuando le dan ropas nuevas, qué pasa con las viejas?

Se guardan en una casa y nosotros las cuidamos en una casa rentada. Él (todavía) tiene todas sus ropas. Las cambiamos dos o tres veces al año, le cambiamos las toallas (toallas de playa de colores se usan frecuentemente para cubrir a Santiago y a su caballo) y todas sus ropas. Por ejemplo, mañana hay una de arriba en Los Cipreses. Ellos quieren dar ropa, pero no hasta ahora, porque el año pasado yo le di ropa. Pero este año, mañana, están los que le darán ropa, y mañana en la casa, bueno esta noche a las nueve hay una vigilia

en la casa, y mañana vamos y yo le cambiaré su ropa mañana, pero solamente trajeron su capa.

Ahora el que tiene la ropa vieja la guarda en su ropero... Nosotros sólo las ponemos ahí, y ahí están. Ahora todas las plumas aquí (decorando su mesa altar) yo tengo algunas, vea. Cada año cuando quitamos las plumas yo pongo algunas aquí como adorno. También estamos discutiendo sobre su ropa. Alguna es muy vieja y la ropa vieja es mejor y más bonita. Toda se guarda en baúles y se cuida. Y ahí está, toda ella...

Antes yo daba ayuda y hacía la costumbre (o sea que estaba sirviendo como *chuch kajaw*), pero nunca me imaginé que eso recaería sobre mí (que se volvería alcalde). Yo siempre tuve fe en el patrón, y cuando llegó un día en mayo, el primero de mayo, ellos vinieron aquí y eran muchos. La sociedad de la banda –había dos grupos y patrocinadores– y las cofradías, y otros caballeros que vinieron con incienso y me hablaron personalmente.

“Ahora en el futuro vamos a tomar un doble, un doble” me dijeron. “Tú eres *chuch kajaw*, y ahora tú también serás el Patrón Santiago y San Felipe. Tú te encargarás de todo esto. Y aquí está la llave para la ropa y todas sus cosas, y haz la costumbre y todo esto, y nosotros vamos a entregar su *porobal*”.

Así que yo dije “lo voy a pensar”.

Así que pasó un año y ¿quién sabía que saldría? Cuando llegó el año ellos regresaron y me visitaron.

“Está bien, iré con él, pero con todos los gastos lo quiero dejar para otro año. No quiero hacerlo porque será muy costoso. Pero veremos si yo soy bendecido, tal vez. Tal vez con una buena lucha (la lucha por la vida), pero esto no podemos saberlo ahora”.

Por ejemplo, en la costumbre del patrono, cae en febrero que TODAS sus ropas deben lavarse en los baños en Pala Grande. Las ropas son entregadas para lavarlas y se acuerdan las fechas, y la cofradía y las mujeres van a Pala Grande a lavar las ropas. Uno se arrodilla sobre las rocas con las capas y todo. Hacemos todo esto en febrero, y como yo te digo esta costumbre, cada año cuesta. Mira, yo calculo que cada año he gastado unos Q25,000 (\$3,500) y sólo en la costumbre, *pom* (incienso), velas para el pueblo, bueno sí. Ahora la fiesta es aún más (por los costos adicionales de decorar la casa y el palanquín, contratar las bandas y comprar grandes cantidades de comida).

La deidad tutelar en el siglo XXI

Para los practicantes de la “costumbre” Santiago y San Felipe son poderosos por virtud de sus siglos de contactos con los ancestros, cuyas almas se invocan y están presentes cuando sea que las tradiciones que ellos inauguraron o practicaron son vueltas a actuar por los vivientes, y también porque ellos tienen espíritus que viven dentro, o naguales, que caminaron en la tierra con Jesús en una creación anterior, y que se han retirado de su presencia corpórea en el mundo material, pero que todavía tienen el poder para afectar el destino humano y de controlar por lo menos algunas fuerzas naturales, y de comunicarse con la comunidad de humanos a través de señas y sueños. Ellos necesitan ser alimentados e invocados por la humanidad. Estos mismos poderes, así como los naguales o espíritus de los días y de las localidades sagradas, también son contactados en las cimas de los cerros y en los manantiales, en altares hechos con rocas y con loza quebrada. Los poderes que se visitan en estos altares y los mismos altares se nombran “mundos”. Los santos milagrosos y los mundos, como descendientes directos de los *cabawils* de los k'iche' antiguos, de sus ídolos labrados en piedra y madera como Tojil y Awilix, que necesitaban ser alimentados y alabados por la humanidad y que protegían a las comunidades y las acompañaban a la guerra y aparecían en forma animada a sus dirigentes.

Durante los periodos de “costumbre” los danzantes y los cofrades y de abstinencia sexual que acompañan a sus obligaciones rituales están en iniciación y viven en un mundo liminal. El simbolismo de este estado liminal es un viaje que toma la forma de las numerosas “visitas” en las narrativas y fotografías presentadas arriba. Este es un simbolismo del viaje heroico al otro mundo, del cual regresa el iniciante exitoso con la ventaja de un espíritu protector si la ofrenda es aceptada, y en algunos casos con mayor poder personal, ya sea que tome la forma del valor de los animales que permite los actos atrevidos en la cuerda, o la acumulación de objetos de poder con naguales en el altar doméstico. En la cofradía y las danzas las invocaciones y ofrendas hechas por suplicantes ritualmente puros y las actuaciones de las fiestas, procesiones y danzas que utilizan su tiempo y trabajo, agradan a los poderes y aseguran sus bendiciones para la comunidad. Los danzantes y cofrades mientras tanto aseguran para sí a protectores muy poderosos, que les permiten seguir en un mundo que perciben como una batalla constante con enemigos que buscan su destrucción a través de brujería y mal de ojo. Cuando hablan de la vida como una lucha no quieren decir esto sólo en el sentido del darwinismo social, que se aplica con igual claridad en la economía neoliberal que ha reemplazado a la agricultura campesina, sino también en el sentido de que los que compiten con ellos en la lucha por la vida los matarían si pudieran. Sin el poder que viene de su servicio a Santiago, ellos serían hombres muertos.

El culto actual del santo patrono debe gran parte de su inspiración al modelo *wachibal* que mantuvo con éxito a lo largo del siglo XX a pequeños adoratorios locales y un ciclo ceremonial, en propiedad privada, para llenar una necesidad pública sin atraer la atención de las autoridades religiosas, de los antropólogos, o del gobierno. El culto “costumbrista” de los santos en el siglo XXI está claramente en conflicto en un mundo que presenta muchos retos. Empieza con un desprendimiento de las formas pasadas de moda de un sistema centrado en la Iglesia y mandado por el gobierno de trabajo

comunitario y patrocinios obligatorios, y una reducción en su alcance, pero con un enfoque renovado sobre la misión tradicional. Nuestra investigación seguirá tratando de entender cabalmente las adaptaciones y estrategias intencionales que se vislumbran aquí, para elucidar aún más la continuidad y el cambio en esta reconstitución de la cultura indígena local.

Lista de Figuras

[Figura 1.](#) Mapa de Guatemala que muestra a Momostenango en el cuadrante izquierdo inferior.

[Figura 2.](#) Equipo de danza con máscaras y coronas sobre bultos de costumbre en Pa Sanyep'.

[Figura 3.](#) Una fase temprana en el fuego en Pa Sanyep'. Las ofrendas en este punto incluyen azúcar, tres cruces de ocote, docenas de nódulos de copal, obleas de chocolate, granos de incienso y un solo bulto de velas de cebo (el cebo indica que esta es la fase de la ofrenda destinada a las almas de los muertos). Nótese que el altar está hecho de rocas y de loza quebrada.

[Figura 4.](#) En C'oy Abaj un danzante siente el poder del león.

[Figura 5.](#) En Pa Sanyep' el primer jaguar está de rodillas. Mientras interrumpe su bendición para contestar su teléfono celular, los danzantes dirigidos por el segundo jaguar empiezan la segunda fase de la carrera, en nueve circuitos en dirección de las manecillas del reloj.

[Figura 6.](#) El equipo flanquea al *chuch kajaw* en el suelo que se quema frente al osario.

[Figura 7.](#) El equipo de danza en la repisa en C'oy Abaj. Aunque no está clara en esta fotografía, la repisa cae verticalmente hasta un lecho de arroyo en el fondo de una cañada a unos 100 m abajo.

[Figura 8.](#) El jaguar y el león sienten la fuerza de los animales y responden con los movimientos de los brazos, moviendo sus sonajas y silbando.

[Figura 9.](#) Un león se balancea sobre lo alto del poste, moviendo las sonajas y silbando.

[Figura 10.](#) En el día 1: vuelta con la pierna enganchada, cuando la cuerda está peligrosamente floja.

[Figura 11.](#) En el día 2: vuelta con la pierna enganchada, en una buena cuerda tensa.

[Figura 12.](#) A horcajadas sobre la cuerda sin las manos, en la primera actuación en la plaza central.

[Figura 13.](#) Un mono demuestra la posición normal sobre la cuerda que se usa para bajar por ella. Nótese la sonaja sujeta por un lazo a su muñeca derecha.

[Figura 14.](#) Los danzantes rodean al *chuch kajaw* en posición sobre la estaca que sujeta la cuerda, al final del ensayo.

[Figura 15.](#) Las ofrendas se ponen a lo largo del tronco de árbol.

[Figura 16.](#) La ofrenda sobre el árbol cortado.

[Figura 17.](#) El poste se alinea con el hoyo y se acordona un área de trabajo o recinto sagrado.

[Figura 18.](#) Don Paco prepara la ofrenda para sentar al poste.

[Figura 19.](#) La ofrenda con la vela grande en el este, y el mundo cuatripartita de las cuatro montañas indicado por una “X” de copal, o sea las cuatro direcciones se leen entre líneas. Este modelo del centro está diseñado para centrar al poste.

[Figura 20.](#) Golpeando al poste con el látigo en la plaza.

[Figura 21.](#) Caminando y golpeando al poste con el látigo.

[Figura 22.](#) Un *segal* y dos venados se preparan para bailar en el patio.

[Figura 23.](#) Un danzante del equipo que actúa en el segundo día, posando en la mesa altar.

[Figura 24.](#) La procesión acaba de salir de la casa de la cofradía. En el fondo puede verse el humo de los cohetes.

[Figura 25.](#) La procesión en 2006 da vuelta a la última esquina antes de llegar a la capilla de la hermandad. Nótese el emblema de plata de Santiago al frente a la derecha, que puede ser el único estandarte que sobrevive del periodo colonial en Momos.

[Figura 26.](#) La danza antes tenía cuatro venados, dos machos y dos hembras, pero en 2006 había tres.

[Figura 27.](#) Don Pedro baila, nótese el bastón. Dos *segales*, Catalina y un perro están en el fondo.

[Figura 28.](#) Un venado se prepara para bailar diagonalmente atravesando el campo de danza mientras toca la marimba.

[Figura 29.](#) El jaguar y el león molestan a Catalina.

[Figura 30.](#) Mono “hembra” con sonaja.

[Figura 31.](#) Mono “hembra” con bebé sobre la espalda.

[Figura 32.](#) El mono y el león molestan a un joven jalado de entre la audiencia.

[Figura 33.](#) Al igual que en otras danzas k’iche’, los niños representan versiones “chiquitas” de algunos personajes clave. En este caso, como en los ensayos, los hijos de los leones y tigres hacen payasadas como “chiquitos”. Su participación no se considera “delicada”, y ellos no tienen que seguir ninguna regla especial, ni se hace la costumbre para ellos, ya que la que se hace para sus padres debe proteger a toda la familia.

[Figura 34.](#) La cuerda se sujeta en la plaza.

[Figura 35.](#) Catalina golpea al jaguar con el látigo, mientras Don Pedro y una atenta multitud observan.

[Figura 36.](#) En la tarde del 8 de julio de 2007 el delegado de Santiago abre el altar en Ventana Mundo, quitando las rocas y tejas de la sección noroeste del muro circundante.

[Figura 37.](#) El alcalde de Santiago hace una ofrenda en el *wak chob* en San Gabriel Mundo, cerca de la casa de la cofradía, para pedir una procesión segura a la capilla de la hermandad, el 23 de julio de 2007.

[Figura 38.](#) El 18 de julio de 2007 se hacen ofrendas para Santiago en el *Uja’l*, un lugar ardiente en una repisa de concreto junto al camino, justo debajo de la cisterna de concreto que captura agua de un escurrimiento en la base oeste del cerro Paclom. Este altar y la cisterna también se laman Sacramento.

[Figura 39.](#) Don Mauricio baila con San Felipe.

[Figura 40.](#) Santiago es bailado por el alcalde Don Mauricio y el Deputado Don Obispo en 2007

[Figura 41.](#) El cuarto de enfrente en la casa de la cofradía se convierte en adoratorio con Santiago y San Felipe y dos imágenes de San Simón, todas disponibles para ser visitadas por los fieles. Los cofrades que se encargan del adoratorio están sentados a la izquierda, justo adentro de la puerta que da a la calle.

[Figura 42.](#) En el patrón acostumbrado para visitar a un santo durante la vigilia de la cofradía, se encienden velas en el piso frente a la mesa donde se muestra la imagen. Pero este es un arreglo inusual, pues una serie de objetos de piedra con naguales recuperados de los “mundos” están alineados en la primera fila.

[Figura 43.](#) En la capilla de la hermandad una familia ha esperado en línea y ha tocado las imágenes con su ofrenda de velas. Ahora se arrodillan ante el altar para encender sus velas.

[Figura 44.](#) Una familia que desea ofrecer un par de botas a santiago se arrodilla rezando en el altar, mientras el deputado en el centro invoca los poderes y pide a su nombre la aceptación del regalo.

[Figura 45.](#) Los miembros de la familia toman turnos para besar a la ofrenda, todavía envuelta en una tela blanca.

[Figura 46.](#) Las botas son aceptadas.

[Figura 47.](#) La flauta está hecha de una sola pieza de carrizo que mide unas 13 pulgadas de largo. No parece ser perfectamente cilíndrica; parece tener un ancho promedio en el interior de 1 ¼ pulgada y se angosta ligeramente en un extremo. Se toca soplando por un lado, y tiene seis hoyos para los dedos. El extremo cerrado está cubierto con tela impregnada con cera negra. El flautista inserta un aro removible en el extremo abierto de la flauta para darle un timbre ligeramente como de zumbido.

[Figura 48.](#) La marimba es diatónica, con una hilera de 22 teclas. Los resonadores están hechos de madera con cera en las puntas inferiores. Los martillos tienen puntas de hule duro de diferentes tamaños.

[Figura 49.](#) Tocando la marimba con dos martillos.

APÉNDICE 1

La música de marimba de la danza del venado y de los monos en Momostenango, Guatemala

Robert Moore y Chase Peeler, Universidad de Baylor

Este documento es una recopilación de información etnográfica acerca de la danza de los venados y los monos, como se ejecuta en el festival de Santiago en Santiago Momostenango, departamento de Totonicapán, Guatemala. La información viene de entrevistas con los músicos que acompañan a la danza de los venados y los monos, Don Venancio el marimbero y Don Esteban el flautista, así como de grabaciones de las propias danzas ejecutadas por estos músicos, realizadas el 8 de julio de 2007. Esta danza-drama fue descrita por los músicos como había sido ejecutada en el pasado, antes de la reciente muerte del maestro de danza que la enseñaba, y la subsiguiente pérdida de la partitura de la danza. Esta era una secuencia de once danzas ejecutadas en la plaza del pueblo por un equipo de danzantes con trajes. La primera sección de este documento narra la historia de la danza de los venados y los monos, y da una vista general de las acciones que los danzantes realizan durante cada danza individual. La segunda sección es una discusión de la música misma, incluyendo información acerca de características generales de las canciones y los instrumentos, y un desglose de la forma y la estructura de frase para cada danza individual. Este documento termina con una lista de conclusiones acerca de la música de la danza, basada en la información presentada aquí, y una lista de más preguntas que plantea esta investigación. Un muestrario que contiene los primeros 30 segundos de cada canción acompaña a este informe. Las grabaciones completas están actualmente archivadas con Garrett Cook en el departamento de antropología de Baylor, mientras se archivan en una colección de etnomusicología.

Las once danzas en la danza de los venados y los monos narran la historia de una cacería de venado. Los personajes humanos son Pedro Botón, su esposa Catalina y cuatro españoles (llamados *segales*, que puede ser una corrupción de “seculares”). Los personajes animales incluyen a cuatro venados y a dos perros en la danza del venado propiamente, más un tigre (en realidad es un jaguar), un león y dos monos. La historia comienza con Pedro preparándose para la cacería; él y Catalina van a pedirle a las montañas que les den el venado, el león, el tigre, monos y palomas. Después de hacer esto, se le acercan cuatro españoles que también quieren cazar y quisieran que él lo arreglara para ellos. Él acepta y les dice eso ya fue arreglado, y luego hay un interludio mientras los venados tienen sus danzas. Cuando regresa la acción los españoles ya han partido para su cacería, y Pedro y sus perros están hambrientos y esperando a que llegue catalina con la comida. Cuando llega él la regaña por tardarse, y ellos pelean. Ella le da a los perros la comida de Pedro, él se va a cazar y obtiene su venado. Con esto termina la parte de los venados de la danza, e inicia la parte de los monos. La danza de los monos incluye a danzantes con trajes que hacen trucos en una larga cuerda tensa, con un extremo atado a lo alto de un poste de 20 m de alto, y el otro

sujetado en el suelo a unos 35 m de distancia, por lo que tiene un ángulo empinado (de 35-40 grados). Los danzantes representan al tigre, al león, y a dos personajes monos, quienes bajan por la cuerda en ese orden uno por uno con acompañamiento musical. La danza termina cuando el último mono ha llegado al suelo. Lo que sigue es una descripción de las acciones realizadas por los danzantes durante cada danza, basadas en la entrevista con Don Venancio y Don Ernesto en 2007. Favor de notar que un relato momosteco alternativo, que coincide casi completamente con éste y que podría aclarar algunos puntos, fue grabado del ritualista de la danza en 1976 (ver a Cook 2000: 110-112)

La Esperanza (también llamado La Entrada) es la entrada para todos los danzantes. Ellos entran formando un gran círculo con los Segales (españoles) a un lado. Luego se dividen en dos escuadras (líneas) con Pedro a la cabeza de la primera y Catalina de la segunda. Este puede ser el punto donde antes recitaban sus líneas. Aparte de Pedro y Catalina, no está claro qué personajes están en cuáles líneas. A continuación, Pedro y Catalina empiezan a decir de qué manera necesitan ir a cazar el venado. En ese punto o un tiempo después, los Segales llegan y abrazan a Pedro. La canción termina con los danzantes todavía en dos líneas.

La acción no está clara en el **Primer Venado** y el **Segundo Venado**. Hay cuatro venados, dos machos y dos hembras. El título “segundo venado” podría referirse al segundo venado macho, mientras a la venada se le nombra “hembra”. En este caso parece lógico que el primer par macho/hembra bailara en el “Primer Venado” y el segundo par en el “Segundo Venado”. Sin embargo, el marimbero describe al “Segundo Venado” como la hembra. Por lo tanto, puede ser que los dos venados machos bailan en el “Primer Venado” y la dos venadas hembras en el “Segundo Venado”. Una alternativa sería que las canciones de “Primer Venado” y “Segundo Venado” simplemente introducen a un par, y el otro no tiene su propia danza. Tal vez un segundo par fue añadido en algún momento para permitir más danzantes en la acción, pero ellos no tienen sus propias canciones.

De cualquier manera, en el “Primer Venado” todos los personajes toman sus lugares – todavía están en las escuadras– y luego los venados se mueven al frente, a un lugar de prominencia. El venado macho se para a la izquierda del marimbero y la hembra a la derecha. En este momento parece que todos los personajes bailan, pero la danza parece iniciarse por los venados. Cuando termina la danza, los venados regresan a sus lugares en las líneas. La acción en el “Segundo Venado” sigue la misma forma.

Nimamuloj significa “la gran reunión”. Esta es una danza de grupo, y todos los personajes participan.

En **Tata Pedro Botón y Catalina** Pedro y Catalina salen de sus líneas y bailan juntos, después cada uno tiene una danza solo. Después de las danzas solas han terminado, Pedro y Catalina regresan a sus lugares a la cabeza de las dos líneas.

Los segales son los principales actores en el **Mancuerno**. Nuestra investigación indica que el nombre de esta danza viene del español latinoamericano de una planta, la *Lepidium virginicum*, o Virginia pepperweed en inglés (ver

<http://herb.umd.umich.edu/herb/search.pl>) la cual tiene amplios usos etnomédicos indígenas para enfermedades de la piel y problemas con los pulmones. No está claro por qué la danza se llama como esta planta. En esta danza, los cuatro segales se acercan a Pedro y le piden permiso para cazar el venado. Pedro sabe qué ceremonias se necesitan para poder cazar venados, y ellos le piden que las ejecute o que organice la cacería. Después que han hablado con Pedro y pedido la cacería, los segales regresan a sus lugares.

En **Tata Pedro sale solitro** [sic] Pedro se adelanta y baila solo. En **La Catalina sale solita**, Catalina se adelanta sola cargando una canasta o plato con dos tamalitos o dos pedazos de pan. Ella baila, pero no está claro si baila sola, con los segales, o con todo mundo.

Empieza una escena cómica después que tanto Pedro como Catalina han bailado. Pedro se acerca a Catalina y empieza a regañarla, luego sigue un argumento y eventualmente los dos llegan a un acuerdo sobre lo que habían estado discutiendo. (Los dos músicos que entrevistamos no están seguros acerca de cual es el motivo de la discusión). Pedro entonces toma el pan de Catalina. Dos perros llegan, un macho y una hembra (de nombre Bonaparte y Atravesada, respectivamente). El perro macho habla, y luego los dos empiezan a morder a Pedro, quien le pide al perro que deje de morderle la pierna.

En **Cazada**, Pedro y Catalina salen a cazar venado y tigres (jaguares) en las cuatro esquinas, representando las cuatro montañas. **Cazada** es la última de las danzas de los venados.

Ahora la acción se cambia al poste y la cuerda, y el tigre es el primer personaje en bajar. Él se toma su tiempo y hace trucos al ir bajando, acompañado por la música de danza **El tigre/ El león**. Cuando ya está abajo el tigre, el león empieza a bajar. La música es la misma, pero empieza de nuevo. La danza se toca completa dos veces: una vez para el tigre y otra para el león. Una vez que el león está abajo, el primer mono toma su turno para la danza del **Mono**. Cuando él ya bajó, **Mono** empieza de nuevo y el segundo mono baja por la cuerda. Cuando el segundo mono ha terminado, el drama-danza de los venados y lo monos está completo.

La siguiente sección describe la música de las danzas. Primero hay una lista de las características musicales generales, seguida por una descripción de los instrumentos. Esto se seguido por un conjunto de diagramas que representan las formas estructurales de las danzas individuales, incluyendo información sobre los patrones de frases, longitud de frases, cadencias, métrica, compás y línea de bajo. Las frases (o unidades melódicas sub-frases, dependiendo de la danza) se representan en el orden en que se ejecutan, como letras consecutivas (A, B, C, etc.). Hay un rompimiento en cada diagrama antes de que se repita la frase de inicio, y esto divide a la canción en presentaciones (exceptuando a Tata Pedro y Catalina, donde está más claro separar cada grupo de frase). El número de medidas en cada frase, si la frase tiene o no cadencias, cómo es la cadencia de la frase, y la longitud total de la danza, se indican debajo del diagrama de la frase. Después se discuten los patrones dentro de la forma

de la danza en particular, y se define cualquier anotación no convencional. La última línea de esta sección define la métrica, el compás y la cantidad de martillos usados en la línea de bajo de la canción. Usando la información incluida en los diagramas de forma, hemos escrito una lista de conclusiones acerca de la música de la danza, y una lista de preguntas adicionales que esta información plantea.

Características generales de la música:

- Cada danza es tocada por dos músicos: un marimbero y un flautista.
- La flauta refleja (en su mayor parte) la melodía tocada en la parte derecha de la marimba.
- El marimbero toca la melodía en la mano derecha y la armonía en la izquierda. La mano izquierda también sirve como base rítmica para la canción, manteniendo un pulso constante de ocho notas con poca o nula desviación intencional a lo largo de la mayoría de las canciones. La armonía cordal en la mano izquierda a veces se toca como arpeggio usando sólo un martillo, otras veces se usan dos martillos para tocar bloques de acordes.
- Los ritmos melódicos de la mano derecha consisten principalmente de notas sostenidas de octavo, de cuarto, y de medidas múltiples. Hay ritmos punteados de octavo a dieciseisavo, y de octavo a dos dieciseisavos, pero nunca hay más de dos notas de dieciseisavo en una fila.
- Las figuras melódicas siempre se mantienen dentro de la armonía trazada por la mano izquierda de la marimba.
- La flauta tiene un rango limitado de menos de una octava. Cuando la marimba toca fuera del rango de la flauta, el flautista sostiene su nota más alta o más baja hasta que la marimba regrese a su rango y él pueda nuevamente reflejar la melodía.
- Ambos instrumentos son diatónicos, y todas las danzas se tocan en C mayor. No hay tocaditas modales.
- El flautista siempre se para a la derecha del marimbero.

Descripción de los instrumentos:



Figura 47. La flauta está hecha de una sola pieza de carrizo que mide unas 13 pulgadas de largo. No parece ser perfectamente cilíndrica; parece tener un ancho promedio en el interior de 1 ¼ pulgada y se angosta ligeramente en un extremo. Se toca soplando por un lado, y tiene seis hoyos para los dedos. El extremo cerrado está cubierto con tela impregnada con cera negra. El flautista inserta un aro removible en el extremo abierto de la flauta para darle un timbre ligeramente como de zumbido.



Figura 48. La marimba es diatónica, con una hilera de 22 teclas. Los resonadores están hechos de madera con cera en las puntas inferiores. Los martillos tienen puntas de hule duro de diferentes tamaños.



Figura 49. Tocando la marimba con dos martillos.



[Entrada](#): (haga clic para escuchar un archivo simple de la música)

AABBCC AADCC AADCC AABBCC AADCC AADCC AABBCC AABBCC
 AADCC AABBCC AABBCC AABBCC AADCC AADCC AADC Coda

A= 12 medidas, cadencia en tónico (sol do) frase de nota sostenida

B= seis medidas, cadencia en tónico (re do)

C= nueve medidas, cadencia en tónico (sol do)

D= seis medidas, sin cadencia

10:37

A es la frase más reconocible; constituye el punto alto, siempre se repite; AA aparece 15 veces.

La cadencia de A es la misma que la cadencia de C (sol do); C siempre se repite (excepto al final), y CC siempre termina la sección.

Las frases siempre se presentan exactamente sin variación intencional.

La variación formal aparece en la selección de si se toca BB o D después de cada grupo de frase de AA. No parece haber un patrón definido en esta grabación.

La coda repite el acorde final de la cadencia unas pocas veces, volviendo lento el ritmo, luego da un arpeggio al acorde. Luego repite el acorde varias veces más, desvaneciendo el volumen.

Esta canción está en tiempo compuesto, suena solemne, compás moderadamente rápido, con una línea de bajo de un martillo.



[Primer Venado](#): (haga clic para escuchar un archivo simple de la música)

AB AABCC AABCC AAD**B**CC AAD**B**CC AAB**B**CC AADBCC AADBCC
AADBCC AABCC AADBCC Coda

A=8 mm. cadencia en tónico (mi re do), nota sostenida
B=10-13 mm., cadencia en tónico (mi re do), nota sostenida
C=13 mm. cadencia en tónico (mi re do), nota sostenida
D=6mm. sin cadencia
10:33

Como la frase más reconocida, constituye el punto alto. Siempre se repite EXCEPTO en la primera presentación; A no tiene cadencia.

La cadencia de B es la misma que la de C; mi re do (diferente de la cadencia de la Entrada); B se repite de la tercera presentación hasta la última, pero es sola en las dos primeras presentaciones; B puede tener entre 10 y 13 medidas dependiendo de qué tan largo se sostenga la última nota de la cadencia.

C siempre va precedida de B; C siempre se repite; A siempre sigue a C.

D nunca se repite; D sólo aparece entre A y B; D no aparece en todas las presentaciones; el patrón de bajo de la marimba cambia para D; D no tiene cadencia.

B empieza igual que B, pero tiene una ligera variación en el patrón de bajo de la marimba durante la cadencia.

El inicio se ve como un esfuerzo acumulativo: empieza con AB, luego añade más frases durante cada una de las siguientes tres presentaciones.

La coda es similar a la coda de la Entrada, pero no sigue funcionalmente de su sección precedente.

Esta canción está en tiempo compuesto, moderadamente rápido, con una línea de bajo de un martillo. La línea de bajo deja fuera unos pocos ritmos en **B**.



[Segundo Venado](#): (haga clic para escuchar un archivo simple de la música)

AABCC AAAB**B**CC AAAB**B**CC AAAB**B**CC**C** AAB**B**CC AAB**B**CC AAAB**B**CC
AAAB**B**CC AAB**B**CC AAB**B**CC AAB**B**CC**C** AAB**B**CC AAB**B**CC**Coda**

A=13-14 medidas (dependiendo de la transición), cadencia en tónico (mi re do)

B=9 medidas, nota sostenida

C=8 medidas, nota sostenida

C=8 medidas, cadencia en tónico (sol do), nota sostenida

B=9-10 medidas, cadencia en tónico (sol do), nota sostenida

12:39

A no es necesariamente la frase más prominente –tanto A como B contienen puntos altos. A siempre aparece al menos dos veces en una hilera, a veces tres veces. A siempre es seguida por algún tipo de B. a siempre tiene cadencia.

B siempre está entre A y C. B y **B** empiezan igual, pero B no tiene cadencia – **B** sí tiene. B puede seguir ya sea a A o a **B**, pero nunca a C. **B** nunca precede a C. Siempre que **B** aparece, B siempre sigue. B suena muy parecido a la A del Primer Venado.

C siempre sigue a B. C no tiene cadencia, **C** sí tiene. C puede presentarse una o dos veces, seguida por **C** que solamente se presenta una vez. **C** siempre precede a A.

La coda es simplemente un alargamiento de **C**. sigue el mismo patrón que las dos primeras danzas.

La única variación en el patrón de esta danza ocurre en las repeticiones de B y C, y si tienen o no cadencia. No hay material de D “opcional” que aparece en un grupo pero no en otro.

Esta canción está en tiempo compuesto con una línea de bajo de un martillo, compás moderado, un sentimiento más relajado.



[Nimamuloj](#): (haga clic para escuchar un archivo simple de la música)

ABcBcBdd ABcBcBdd ABcBcBdd ABcBcBcBdd ABcBcBdd ABcBcBdd
ABcBcBdd ABcBcBcBdd ABcBcBcBdd ABcBcBcBe ABcBcBdd ABcBcBcBcBe
ABcBcBcBcBdd ABcBcBcBdd ABcBcBcBdd ABcBcBdd ABcBcBdd ABcBcBcBdd
ABcBcBcBcBdd ABcBcBcBdd ABcBcBc Coda

A= 7 mm., sin cadencia

Bc= 6 mm., nota sostenida, cadencia en tónico (re do), luego media cadencia

Bdd= 8 mm., nota sostenida, cadencia en tónico (mi re do)

Be= 5 ½ mm., sin cadencia

14:09

La estructura de frase de esta danza no es tan clara como la de las otras danzas. Yo separé las secciones de acuerdo con el material melódico repetido más que con la cadencia.

A contiene el punto alto de cada sección, pero no se repite dentro de una sección. Tiene una transición directamente a B sin una cadencia clara.

B se define por la nota sostenida que empieza cada presentación. Tiene tres terminaciones posibles. La terminación en c es un descenso a una cadencia, y luego esa cadencia se presenta de nuevo más baja en una secuencia. Esta terminación siempre va seguida de B. La terminación en d es una figura melódica ascendente que siempre se repite, y la repetición siempre es seguida por A. La terminación en e es una explosión corta de notas altas, nunca se repite inmediatamente, y siempre va seguida de A.

La coda es diferente de las tres anteriores; tiene un arpeggio de una triada hasta la quinta, luego sigue la escala de regreso a la tónica. La tónica entonces se repite y se desvanece.

Esta pieza sigue una forma muy diferente de las tres anteriores. Tomadas como conjuntos, el material A toma la forma de material introductorio, y B es el motivo principal de la danza. Este B tiene tres finales posibles: un final continuo que regresa a B, y dos finales terminales que llevan de regreso a A. Esto es único; las otras danzas tienen frases mucho más claras, y estas son mucho más distintas una de otra. Hay dos formas de variación de conjuntos en esta danza: cuántas veces repetir a B, y si se termina finalmente B con d o con e. Esta es la primera danza con una coda diferente.

Está en tiempo simple con una línea de bajo de dos martillos y un compás moderado.



[Tata Pedro Boton y Catalina](#): (haga clic para escuchar un archivo simple de la música)

AA -B1-B1 CC B2-B3 CC B3-B1 CC AA -B3-B2 CC B3-B1 CC AA -
B3-B2 CCC AA -B4-B2 CCC AA -B4-B3 CCC AA -B4-B3 CCCC B3-B1
CC B3-B1 CC AA -B4-B4 CC Coda

A= 4 mm. cadencia en tónico (la si do)

B1= 6 mm. cadencia en tónico (mi re do), nota sostenida

B2= cadencia en tónico (do si do), sostenido

B3= cadencia en tónico (do si do), sostenido

B4= cadencia en tónico (do si do), sostenido

C= 6 mm. cadencia en tónico (re si do)

8:57

A empieza la canción, pero tiene las menos repeticiones. A siempre se repite inmediatamente, y siempre va seguida de B. Después del inicio, A siempre va precedida por C. a nunca se presenta más de dos veces seguidas.

B es la frase de nota sostenida en esta danza. B puede seguir a A o a C, y siempre va seguida de C. B puede tener ya sea una intro (-B) o sin intro (B). Hay cuatro cadencias diferentes que pueden seguir a B: B1, B2, B3 y B4.

C es la frase con más presentaciones en esta canción. Es la frase más prominente. Siempre es precedida por B, y puede ser seguida ya sea por B o por A. C siempre se repite inmediatamente por lo menos una vez, y puede presentarse hasta cuatro veces en esta canción. La coda es una extensión de la cadencia final de C, y sigue el patrón de la cadencia de Nimamuloj.

Esta canción es distintiva porque es la primera que repite frases de B y C previamente escuchadas, antes de la siguiente presentación de la frase A. Todas las demás siguen un patrón ordenado de una manera más estricta. También, esta es la primera canción en la que cada frase tiene cadencia. Esto da un sentido de continuidad a la danza.

Está en tiempo simple, compás moderado, con una línea de bajo de dos martillos.



[Mancuernó](#): (haga clic para escuchar un archivo simple de la música)

c AABcBc AAcBc AAAc AAcBc AAAcBc AAAcBc AAAcBc A Coda

A= 16 mm. cadencias en tónico (sol do)

C= 8 mm. nota sostenida, termina en media cadencia

B= 4 mm. nota sostenida, sin cadencia

6:34

A está formado de cuatro partes más pequeñas que todas trabajan juntas para hacer de A una frase unificada. Todas las cuatro partes siempre aparecen en cada presentación de A, y sólo la última parte tiene cadencia (en tónico). A es una frase larga: 16 medidas. A es la frase definitoria de esta danza.

B es un ornamento de c; c es la parte de la frase con la cadencia, y como tal puede estar por sí sola (la presentación introductoria y la tercera presentación). La parte B de la frase es el punto alto de la danza –es material introductorio que siempre lleva a la frase c/ cadencia. La cadencia de c es en la dominante, y siempre lleva fuertemente ya sea a B o a A. Tanto B como c contienen notas sostenidas, pero el sostén más prominente está en la parte c de la frase. Pos sí misma c mide 8 medidas de largo, y B es cuatro medidas de largo.

La coda al final es una extensión de la cadencia en la última A. Sigue el patrón de la coda de las primeras tres danzas.

En general suena como si la danza está hecha del material de A entremezclado con material cBc de relleno. La variación en esta danza está representada por si se toca B o no entre las A's, y cuántas veces presentar A antes de seguir a B o c. A sólo va directamente a B en la primera presentación –de otra manera siempre está seguida por c (incluso en el principio).

Esta canción está en tiempo compuesto con una línea de bajo de un martillo, compás moderado.



[Tata Pedro Sale Sitro](#): (haga clic para escuchar un archivo simple de la música)

AABBCCDD AABBCDD AABBCDD AABBCDDD AABBCDDD
AABBCDDD AABBCDD Coda

A= 8 mm., cadencia en tónico (mi re do), nota sostenida

A= 8 mm., cadencia en tónico (mi re do), nota sostenida

B= 4 mm., cadencia en tónico (re do)

C= 8 mm., cadencia en tónico (re do)

D= 8 mm., cadencia en tónico (re do)

6:43

A es la frase de nota sostenida para esta danza. Tiene cadencia, y siempre se presenta dos veces antes de seguir a B. La frase de A es el único punto de variación en esta danza— algunas veces el marimbero ornamenta el principio de la nota sostenida. Las A's ornamentadas son fuertes.

La frase de B es un patrón descendiente, y siempre tiene cadencia. Siempre se presenta dos veces, y siempre está entre A y C.

C es un patrón ascendente (lo inverso de B), y siempre tiene cadencia, siempre se presenta dos veces. Siempre está entre B y D.

D es muy similar a B en melodía. Ambos empiezan en la misma nota, y ambos siguen el mismo movimiento melódico. La única diferencia es que la primera nota es de valor más largo en D, y D lleva el patrón ocho barras antes de su cadencia, en vez de sólo cuatro. D siempre está entre C y A, y siempre se presenta por lo menos dos veces (algunas veces en tres ocasiones).

La coda es una extensión de la cadencia final de D, y sigue el patrón de las primeras tres danzas.

Esta ha sido la danza tocada con más precisión hasta ahora. No hay variaciones en el orden de las frases, y no hay frases que no aparezcan en todas las presentaciones. La única variación de frase entre presentaciones es si se toca D dos o tres veces. Las A's ornamentadas son interesantes y algo consistentes— la segunda A en una presentación siempre está ornamentada, y a veces la primera también. Es una ornamentación ligera y no le quita a los factores identificadores de la frase.

Esta canción está en tiempo compuesto con una línea de bajo de un martillo, sensación de vals.



[La Catalina Sale Solita](#): (haga clic para escuchar un archivo simple de la música)

AABB CCCBB AABB CCCBB CCCBB AABB CCCBB CC Coda

A= 16 mm., nota sostenida, cadencias en tónico (re si do)

B= 8 mm., cadencias en tónico (re si do)

C= 10 mm., cadencias en tónico (re si do)

5:33

Esta danza empieza con material introductorio que es muy similar a A – tiene le mismo ritmo, forma melódica y cadencia que A, pero los tonos reales son un poquito más altos, y se toca sin la flauta. Yo he puesto esa sección en negritas. A es la frase de nota sostenida, y siempre tiene cadencia. Siempre va precedida y seguida de B (excepto en la primera presentación, donde sigue el material de intro). A tiene 16 medidas de largo.

B es una pentaescala descendente, y siempre se presenta dos veces, funcionando como material de transición entre A y C. B tiene cadencia, y sólo tiene ocho medidas de largo.

C es la otra frase importante en esta danza. Tiene el mayor número de presentaciones (14), y siempre se presenta tres veces seguidas (excepto al final). Es melódica, y siempre tiene cadencia. Tiene 10 medidas de largo. Siempre va precedida y seguida de B.

La coda ocurre después de la cadencia final de C, y sigue el patrón de la coda de Nimamuloj.

Esta danza está compuesta como dos frases primarias con material consistente de transición. Las frases se presentan consistentemente, y una fuente de variación en esta danza es si el material de B sigue a A o a C. En un caso B tuvo transición de C a C, pero nunca de A a A.

Está en tiempo compuesto con una línea de bajo de dos martillos, compás moderado y sentimiento de vals.



[Cazada](#): (haga clic para escuchar un archivo simple de la música)

a-a-a. B-b. B-b-a-A. 1A. 2A-a. 2A-a. B-b. B-b-a-A. 1A. 2A-a. 2A-a. B-b.
B-b-a-A. 2A. 2A-a. 2A-a. B-b. B-b-a-A. 2A. 2A-a. 1A-a. B-b. B-b-a-A. 2A.
2A-a. 2A-a. B-b. B-b-a-A. 1A. 2A-a. 2A-a. 2A-a. B-b. B-b-a-A. 2A. 2A-a.
2A-a. B-b. B-b-a-A. A. 2A-a. 2A-a. B-b. B-b-a-A. 1A. 2A-a. 2A-a. B-b. B-
b-a-A. 2A.Coda.

Las frases varían en longitud. La cadencia (.) es en tónico (sol do)

A y B son patrones de nota sostenida

7:35

La manera en que el material melódico está arreglado, se repite y tiene cadencia en esta danza, requiere un sistema diferente de anotar su forma. En este caso, A y B (y a y b) representan sub-frases que tienen distintas notas de inicio. Cada sub-frase sigue exactamente el mismo patrón melódico que la nota inicial. La diferencia entre A y a es que A se sostiene significativamente más tiempo, al igual que B. El guión entre sub-frases indica que la sub-frase no tiene cadencia sino que trasciende directamente a la siguiente sub-frase. Los puntos muestran dónde está la cadencia. Cada cadencia es la misma. Esta danza es un conjunto de maneras variadas de tocar un sólo motivo. Los tamaños de las frases son irregulares, las cadencias son irregulares, y la nota inicial varía, pero el movimiento melódico siempre es el mismo. Los números 1 y 2 frente a una A grande indican que la marimba tocó una nota alta introductoria antes de la nota clave sostenida. 1 es una nota intro un paso completo más alto, 2 es una nota de intro un cuarto más alta. La coda es una repetición de la cadencia final de A en el estilo de las tres primeras danzas.

Algunas figuras comunes de frases son: B-b. B-b-a-A. A-a. y xA (x es ya sea 1 o 2)

B-b. siempre va seguido de B-b-a-A. Esto siempre va seguido de algún tipo de A.

Esta canción está en tiempo compuesto con una línea de bajo de un martillo, compás moderado.



[El Tigre / El Leon](#): (haga clic para escuchar un archivo simple de la música)

=A-B-CDB ACDB-C-C-B ACDB ACDB ACDB-C-C-B ACDB
ACDB-C-C-B-C-C-B ACDB-C-C-BDB ACDB-C-C-BDB
ACDB-C-C-BDB ACDB-C-C-B Coda

Las frases varían en longitud. B tiene cadencia en tónico (mi re do), nada más tiene cadencia, la cadencia final suena como una modulación en la cual el do de B se convierte en sol y se resuelve al do de la coda. A y C son patrones de nota sostenida

7:42

Tanto A como C se refieren a notas sostenidas; a es más alta que C. B y D son secciones del movimiento melódico, B es mucho más larga y más prominente que D.

A es la nota más alta de la danza. Siempre es sostenida, excepto por la primera presentación que siempre va seguida por C y precedida por B. Usualmente no tiene ningún material introductorio. Cuando A sigue a B es una transición directa. La primera presentación es diferente. A es precedida por la baja medida transicional, pero los tonos en ese patrón de medida baja transicional se tocan subiendo un quinto. Este es el único caso en que esto ocurre, y sirve como única introducción. Esta intro está indicada con el signo de igual.

B es el único patrón real que podría considerarse una frase. Tienen unas cinco medidas de largo, y usualmente sigue a D o a C. Puede ser seguido por C, D o A. Hay dos formas de B: B con intro alta y B con intro baja. B con intro baja se indica con una línea antes de la letra: -B. Excepto por la primera presentación, la B baja sólo puede ser precedida por C. La B alta sólo puede ser precedida por D. La B en la primera presentación es rara de dos maneras: primero, se toca subiendo un quinto, (con la intro baja también subiendo un quinto), y en segundo lugar, está precedida por A. La primera presentación es la única vez en que cualquiera de las dos cosas sucede. A pesar de estas irregularidades, sigue siendo completamente reconocible como un pasaje de material de B.

C es otra nota sostenida. No es tan alta como A, pero se toca más seguido. Por eso es difícil saber si A o C es más prominente. Al escuchar la danza, ambas suenan igual de importantes. C puede estar precedida por A o por B, y seguida por B, C o D. La nota C también tiene dos posibles intros, una alta y otra baja, y la baja se indica con un guión: -C. La intro alta consiste de una escala debajo de A. La intro alta sólo se toca cuando C sigue a A. La intro baja consiste de un patrón de do-re-mi-do antes de que la nota C suene. La intro baja solamente se toca cuando C sigue a B, o C sigue a C.

D siempre es la misma. Es una variación de tres medidas en la nota C, donde la nota salta y luego regresa en ritmo. No tiene intro, y siempre es seguida por B. Usualmente es precedida por C, pero en tres casos es precedida por B.

La coda sigue el patrón de la coda de la entrada.

Está en tiempo simple con una línea de bajo de un martillo.



[Mono](#): (haga clic para escuchar un archivo simple de la música)

ABBCBCB- A-ABBCBCBBCBCB- A-ABBCBCB- A-ABBCBBB Coda

-A= 10 cadencia en tónico (sol do), nota sostenida

B= 8 mm. cadencia en tónico (sol do)

C= 10-12 mm. y transición directamente a B, nota sostenida

5:07

Esta danza es muy directa; casi cada frase tiene cadencia, y cada repetición se presenta de manera similar.

A es la frase extraña en esta danza. Sirve un tipo de propósito transicional. Es la frase que causa la excepción a la regla de la cadencia en esta danza. Cuando las frases llevan a A, no tienen cadencia. Sólo B y A llevan a A, y cuando a sigue directamente, esa B o esa A no tiene cadencia. Cuando no llevan a A sí tienen cadencia. Cuando A lleva a B, por ejemplo, A sí tiene cadencia. La frase está seguida por un guión cuando no tiene cadencia. A contiene la más baja de las dos notas sostenidas en esta danza. El *ostinato* de bajo es diferente para A que para las otras frases. Excepto en la presentación inicial, A siempre se presenta dos veces.

B es la frase prominente en esta danza. Tiene ocho barras de longitud, y contiene el material melódico para esta danza. B siempre tiene cadencia, a menos que proceda directamente a A. B tiene las más presentaciones en esta danza: 20. B puede seguir y preceder cualquier otra frase.

C es una variación de B. Empieza de manera similar, pero luego se eleva al punto alto de la danza y contiene una nota sostenida. Siempre está rodeada por B.

La coda es una extensión de la cadencia de B, siguiendo el mismo patrón que las tres primeras danzas.

Esta canción está en tiempo compuesto con una línea de bajo de un martillo, compás moderado.

Esta información nos lleva a varias conclusiones acerca de las canciones en la danza de los venados y los monos:

- Ninguna parte del material es improvisada. Cada frase se repite por lo menos una vez, y esa repetición siempre es exacta o casi exacta.
- Cada danza tiene su propia estructura interna distintiva. No hay dos danzas que estén construidas de la misma manera.
- Hay espacio para variaciones en cada danza. Algunas danzas tienen una frase sustituta opcional, otras varían en la cantidad de repeticiones de ciertas frases, y otras más cambian donde ocurren las cadencias. Ninguna danza es un conjunto de repeticiones exactas de la primera presentación, y esto da al ejecutante algo de control personal sobre la manera en que se oirá la danza.
- La flauta toca el mismo material melódico que la marimba, sin ninguna contra melodía o contrapunto entre instrumentos.
- Los fragmentos distinguibles de material melódico no necesitan tener cadencia. Pueden llevar a otras secciones que pueden tener cadencia o no, y pueden repetirse distintamente sin cadencia.
- Cada canción tiene una coda que sigue uno de dos patrones de coda distintivos.
- Cada canción tiene por lo menos una frase de nota sostenida, algunos tienen más.
- Algunas danzas tienen material introductorio y algunas no tienen.

Esta información también plantea una cantidad de preguntas que no se han respondido:

- ¿Las variaciones en cada danza indican algo específico? ¿Quizás un mensaje para los danzantes o la audiencia? ¿Están presentes sólo para permitir al ejecutante presumir su propio juicio musical o su pericia?
- Las primeras pocas danzas son de 10 minutos o más, y las últimas son de siete minutos o menos. ¿Por qué se acortan de manera repentina y consistente? ¿Será porque las danzas realmente se acortan, o se estaban cansando los músicos de tocar para nosotros? Durante una ejecución real de las danzas, ¿quién decide lo que durará una danza?
- ¿Guían los danzantes a los músicos o viceversa? ¿Quién dirige y quién sigue?
- ¿Qué tanto varía la música de las danzas de una ejecución a otra?
- ¿Qué es lo significativo acerca del patrón de frase de nota sostenida? Cada nota tiene uno, ¿por qué?
- ¿Cómo entienden personalmente los actores la forma de las danzas? ¿Piensan acerca de frases y números de repeticiones y de cadencias, o piensan en eso de alguna otra manera?
- ¿Por qué solamente algunas danzas tienen introducciones?
- ¿Quién es la audiencia más importante para las actuaciones?
- ¿Cómo se compara esta música con la música de la danza de los venados en otras comunidades

Referencias Citadas

Bunzel , Ruth

1952 *Chichicastenango: A Guatemalan Village*. University of Washington Press, Seattle.

Cancian, Frank

1967 Political and Religious Organizations. En *Handbook of middle American Indians*, ed.por Robert Wauchope, Vol.6. University of Texas Press, Austin.

Carmack, Robert M.

1979 *Evolución del Reino Quiché*. Editorial Piedra Santa, Guatemala.

1995 *Rebels of highland Guatemala*. University of Oklahoma Press, Norman.

Chance, John K. and William B. Taylor

1985 Cofradías and Cargos: An Historical Perspective on the Mesoamerican civil Religious Hierarchy. *American Ethnologist* 12: 1-26

Cook , Garrett W.

2000 *Renewing the Maya World*. University of Texas Press, Austin.

Gossen, Gary

1986 *Preface to Symbol and Meaning beyond the closed Community: Essays in Mesoamerican Ideas*, ed. Gary Gossen. Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York at Albany, Albany.

Hill, Robert M. and James Monaghan

1987 *Continuities in Highland Maya Social Organization: Ethnohistory in Sacapulas, Guatemala*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Hutcheson, Matthew F. M.

2003 Cultural Memory and the Dance-Dramas of Guatemala: History, Performance, and Identity Among the Achi Maya of Rabinal. Dissertation, Dept. of Anthropology, SUNY at Buffalo.

Lowie, Robert

1959 *Indians of the Plains*. McGraw Hill, New York.

Mace, Carrol

1970 *Two Spanish-Quiché Dance Dramas of Rabinal*. Tulane University Press, New Orleans.

Paret-limardo , Lise

1963 *La danza del venado en Guatemala*. Centro Editorial Jose de Pinada Ibarra, Ministerio de Educación Pública, Guatemala.

Rojas Lima, Flavio

1988 *La cofradía: Reducto cultural indígena*. Litografía Moderna, Guatemala.

Tedlock, Barbara

1982 *Time and the Highland Maya*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

Wallace, Anthony F. C.

1966 *Religion: An Anthropological View*. Random House, New York.

Watanabe, John

1990 From Saints to Shibboleths: Image, Structure and Identity in Maya Religious Syncretism. *American Ethnologist* 17, no. 1: 129-148.