

La Danza del Venado pokomchí y las alternativas de apoyo gubernamental para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial

The Pokomchi Deer Dance and the alternatives of governmental support for the safeguarding of the intangible cultural heritage

Logan E. Clark

Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, Washington, DC, USA

*Autora a quien se dirige la correspondencia: loganeclark@gmail.com

Recibido: 3 de septiembre de 2018 / Aceptado: 30 de enero de 2019

Resumen

Desde finales de la guerra civil guatemalteca y debido a los esfuerzos del movimiento cultural maya, durante las diferentes administraciones del gobierno central se han mostrado avances para reconocer y salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial maya. Es así como diversos grupos culturales mayas han aprovechado la financiación gubernamental a nivel nacional, así como la de otras organizaciones internacionales, como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, siglas en inglés). Sin embargo, los organizadores de la Danza del Venado pokomchí no han solicitado financiamiento de fuentes externas, a pesar de las dificultades que enfrentan cada año para llevarla a cabo. Este documento investiga la Danza como un vehículo para la independencia cultural a través de la crítica de las estructuras de poder coloniales y postcoloniales, así como a través de la transmisión del conocimiento maya. Debido a su deseo de permanecer independientes de la financiación externa, la cofradía del barrio San Cristóbal cuenta con un patrón espiritual para realizar su festival anual. La investigación se basa en una etnografía de la danza; asimismo se recurre a un rastreo etnohistórico para encontrar información de fuentes primarias y secundarias. Finalmente se presenta un análisis del discurso en los portadores, danzantes y dueños de baile.

Palabras clave: Costumbres y tradiciones, danza tradicional, política y planificación de la cultura, valor cultural

Abstract

Since the end of the Guatemalan civil war and due to the efforts of the Mayan cultural movement, during the different administrations of the central government have shown progress to recognize and safeguard the Mayan intangible cultural heritage. While many Mayan cultural groups have taken advantage of government funding from Guatemalan governmental sources, as well as from international organizations such as United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco), this document explores several reasons why the organizers of the Pokomchi Deer Dance have chosen not to seek funding from outside sources, despite the annual difficulties in financing music and dancing. In particular, it investigates dance as a vehicle for cultural agency through the critique of colonial and postcolonial power structures and through the transmission of Mayan knowledge. Due to their desire to remain independent of government financing, the brotherhood of the neighborhood of San Cristóbal relies instead on a spiritual patron to hold its annual festival. The research is based on ethnography of the dance; likewise, an ethnohistorical search is used to find information from primary and secondary sources. Finally, an analysis of discourse is presented in the bearers, dancers and dance owners.

Key words: Customs and traditions, traditional dance, politics and culture planning, cultural value

Introducción

Esta investigación se basa en una etnografía de la Danza del Venado, donde presenta los elementos que la componen; se realiza un rastreo etnohistórico para encontrar información de fuentes primarias y secundarias que refieren a los contextos de la danza en el pasado. Finalmente presenta un análisis del discurso en los portadores, danzantes y dueños de baile, de tal cuenta que la triangulación de estas tres áreas de información nos permite la construcción de un análisis sobre el evento danzario.

Comenzó la caza. El Viejo y su esposa, la Vieja circulan por la selva con su fiel Perro a remolque. Van siguiendo a los Monos; el Viejo sabe que los guiarán hacia donde están los Venados, él tiene que cazar para poder comer. Los Monos se agachan y saltan a través del manto forestal, cambiándose de lugar rítmicamente. La Vieja y el Perro siguen las pisadas de los Monos en forma de zigzag, dentro y fuera de los árboles. El Viejo no conoce mucho sobre estas nuevas tierras y anhela regresar a España en donde no tiene que cazar para comer, pero como ha guiado a sus soldados hacia el Nuevo Mundo, no puede abandonarlos ahora. Su capa roja ondea detrás de él mientras jala a su esposa de la mano, hacia la izquierda y después a la derecha, tropezándose para tratar de alcanzar a sus hermanos primates; la vestimenta del Viejo Mundo es poco adecuada para cazar. Al fin llegan en un claro del bosque donde se encuentran los Venados, inclinando sus cabezas y escarbando, como si estuvieran esperando al grupo de cazadores. A pesar de sus intentos de huir, el Viejo logra dispararles. Pero esto no es suficiente para él; codiciosamente, apunta su pistola hacia los Monos, los mismos que fueron sus guías y acompañantes. Los Monos desaparecen entre el follaje abandonando al grupo de cazadores. Perdida de nuevo, la pareja de viejos camina en círculos alrededor de los árboles buscando el camino. De repente, los Monos saltan de las ramas y los venados aparecen de nuevo. Ellos han resucitado y ahora rodean al viejo con una mirada llena de venganza. La caza ha terminado. Los Monos cargan en sus espaldas al Viejo, a la Vieja y a su Perro y siguen a los Venados al lugar en donde sus cautivos serán expuestos. El León y el Jaguar rodean la escena, afirmando que el orden natural ha sido restaurado. Esta descripción procede de los apuntes de la autora y fue corroborada por uno de los danzantes.

El texto anterior constituye la trama de la Danza del Venado, una de las danzas tradicionales que se

ejecutan en los festivales religiosos mayas por todo Guatemala. Esta danza ha sido practicada en la cultura maya por siglos; según García-Escobar “se inscribe por su origen en el marco del ancestral rito de la caza del venado” (2009, p. 175). La etnomusicóloga Paret-Limardo rastrea los orígenes de esta tradición en una versión de esta danza representada en el Códice Tro-Cortesianus (Paret-Limardo, 1963, p. 13). La Danza del Venado no se ejecuta de la misma manera en todos los lugares en donde se practica, pero sí existe una historia común en las distintas versiones. Aunque viene de ritos ancestrales de la caza del venado en Guatemala, hoy en día existen versiones con música, tramas y personajes distintos. Algunas se acompañan con tun, otras con marimba sencilla, y otras con chirimía y tambor. Otras cuentan con un parlamento largo y complejo, y hay otras, como en San Cristóbal Verapaz, donde sólo se conoce una versión resumida de la danza. Algunas variantes incluyen personajes centrales que se llaman “malinches” y “cazadores”, mientras otras se centran en personajes como los capitanes y los zagales (García-Escobar, 2009).

La trama descrita al comienzo de este texto proviene de la versión realizada por los danzantes pokomchi en el pueblo de San Cristóbal Verapaz, Guatemala. Este pueblo se encuentra situado en las montañas de Alta Verapaz, una zona del altiplano central de Guatemala, conocida por su denso bosque de niebla, majestuosas montañas y formaciones naturales sagradas. San Cristóbal es uno de los siete pueblos donde residen los pokomchi en Alta Verapaz. Hay cerca de 158,000 hablantes del idioma pokomchi. Las cifras oficiales más recientes cuentan sólo 70,000 pobladores en 2001 (Richards, 2003) y 114,000 en 2003 (Simons & Fennig, 2018). En busca de un dato más actualizado calculé este número usando el porcentaje de pokomchi-hablantes reportado por el Ministerio de Educación de Guatemala (2008, p. 5), lo que es 1.02% , multiplicado por la población de Guatemala, en julio de 2017 (Central Intelligence Agency [CIA], 2018). También me comuniqué con varias organizaciones en San Cristóbal Verapaz involucradas con la promoción del idioma pokomchi, como el Centro Comunitario Educativo Pokomchi (CECEP), la Academia de las Lenguas Mayas de Guatemala (ALMG) y Summer Institute of Linguistics SIL International (SIL), pero ninguna me pudo dar un número exacto de hablantes de pokomchi actual.

Esta población es minoritaria en comparación con el número de hablantes de otros idiomas mayas, como

el k'iche' o el q'eqchí de los pueblos circundantes, por lo ello, los pokomchí se esmeran en cuidar y mantener su idioma, vestimenta, ritos religiosos y expresiones culturales como la música y la danza. Durante los veranos de 2011, 2012, 2015 y 2016, participé en los festivales en honor al patrón San Cristóbal, los cuales duran dos semanas. Durante esos días observé la representación de la Danza del Venado y la importancia y el significado que poseen para el pueblo de la comunidad pokomchí.

La Danza del Venado: ¿Una especie amenazada?

La motivación principal de este estudio surge de las quejas que los propios integrantes de la Danza compartieron conmigo acerca de que los elementos tradicionales de la misma estaban desapareciendo (Oswaldo Suc Cal, comunicación personal, verano de 2011). Utilizo seudónimos o nombres verdaderos en el documento, dependiendo del deseo de los colaboradores.

Uno de los danzantes, me informó que para la celebración de San Sebastián Mártir —otra celebración anual en el barrio del mismo nombre— casi no hay danzas debido a la falta de fondos (Danzante 1, comunicación personal, verano de 2011). Varios miembros de la comunidad pokomchí involucrados en las cofradías tienen el gran deseo de continuar su tradición, pero muchas veces carecen de recursos para llevarla a cabo.

En mi primer verano de investigación en San Cristóbal Verapaz supe de la existencia de la organización Aporte para la Descentralización Cultural (Adesca), cuya actividad central es el uso de fondos gubernamentales para apoyar las formas de arte tradicionales, como es la Danza del Venado (Adesca, 2009). Durante mi segundo verano, en el 2012, con la intención de ofrecerle a la comunidad algo de mi tiempo y aptitudes, les sugerí que mi experiencia en redactar solicitudes de becas podría servir para tramitar un apoyo al Adesca. Uno de los principales —quienes son miembros más antiguos de la cofradía y los líderes espirituales— sonrió y me agradeció la oferta. “Pero no”, respondió en tono de disculpa, “No nos interesa el apoyo del gobierno” (Danzante principal 1, comunicación personal, verano de 2012). Con toda franqueza, puedo decir que esto me sorprendió porque sabía que la Danza del Rabinal Achí (practicada en la cercana localidad achí de Rabinal) había recibido recientemente

apoyo de la Unesco, gracias al cual los artistas habían comprado trajes, reemplazado instrumentos musicales dañados y, también, habían retomado un horario regular de funciones, necesidades evidentes que tenía el grupo de San Cristóbal. Además, en dos pueblos vecinos, el pueblo q'eqchí en San Juan Chamelco con su versión de la Danza del Venado, y el pueblo vecino pokomchí en Santa Cruz Verapaz, con el Baile de Ma'Muun, también solicitaron y recibieron apoyo del Adesca.

En este texto describo por qué, a pesar de su situación económica, los involucrados en desempeñar la Danza del Venado, siguen firmes en su decisión de negarse a buscar apoyo del gobierno en sus esfuerzos por mantener esta tradición. Primero, exploro el significado simbólico de la Danza, detallando su potencial subversivo, además de su importancia espiritual, los elementos centrales de la danza que, según la comunidad, estarían en peligro si aceptaran apoyo económico externo.

Descripción del lugar y método de trabajo

San Cristóbal Verapaz se divide en cinco barrios: Santa Ana, San Sebastián, San Felipe, Esquipulas y San Cristóbal, este último donde llevé a cabo mi investigación. Cada uno de estos barrios posee su propio santo patrono. El hecho de que el barrio de San Cristóbal se encuentre dentro del pueblo de San Cristóbal Verapaz resulta, no sólo en una confusión debido a que comparten el mismo nombre, sino también en un conflicto debido a que las actividades oficiales del pueblo de San Cristóbal Verapaz a veces chocan con las procesiones rituales del barrio de San Cristóbal, limitando así la movilidad de las actividades del segundo. La mayoría de la población de San Cristóbal Verapaz es pokomchí, pero la administración del gobierno local, la iglesia central y los eventos públicos más importantes son dirigidos principalmente por ladinos. En septiembre de 2011, los ciudadanos de San Cristóbal Verapaz eligieron a un alcalde y a una corporación municipal considerada como maya.

Dicha situación refleja las diferencias en la estructura de las organizaciones mayas versus las formas de organización ladinas, específicamente, el conflicto entre sus respectivos festejos patronales realizados durante la misma semana.

Mi labor etnográfica se centró en el grupo de danzantes, en los músicos y en los miembros de la comunidad, quienes participaron en el festival en el

que cada año es ejecutada la Danza. Seguí a los danzantes y a los músicos a todos los sitios que visitaron durante el festival, que no sólo incluyeron los barrios (los espacios públicos de reunión que existen en cada vecindad), sino que también seguí las procesiones por las calles, las danzas en las casas de los chinames (los financistas y líderes de cada fiesta) y a las actividades sociales de las cofradías. El grupo de danzantes está conformado por 30 hombres (incluyendo cuatro o cinco jóvenes), quienes se turnan para interpretar los distintos personajes. El baile es acompañado por la marimba sencilla, ejecutada por tres músicos. En San Cristóbal Verapaz, la palabra “barrio” se refiere no sólo a la vecindad, sino también a un espacio central en dicha vecindad en donde las personas que viven cerca de este lugar tienen reuniones o festividades. El barrio se compone de dos construcciones con uno o dos salones grandes donde tienen lugar las comidas comunales. En la parte delantera de uno de los edificios se encuentran los altares dedicados a los santos patronos pertenecientes al barrio. Las danzas y las celebraciones públicas se realizan en el patio largo frente a este edificio. Los cinco barrios de San Cristóbal Verapaz están organizados del mismo modo aunque su tamaño varía.

Además de participar en todos los eventos posibles relacionados con el festival, realicé varias entrevistas: a uno de los bailarines de la Danza del Venado, a un músico que toca la marimba y a dos parejas de chinames, llamados primeros y segundos chinames, de acuerdo al lugar que ocupan en la organización administrativa dentro de la cofradía. También sostuve conversaciones informales con el representante comercial de los danzantes, con el tercer chinám, así como con otros miembros de la comunidad. Estas entrevistas, así como las grabaciones de vídeo y de audio, junto con el análisis musical, han contribuido de manera significativa a mi trabajo etnográfico y posibilitaron una comprensión más completa de la Danza. Salvo que se indique lo contrario, las citas directas fueron traducidas de inglés al español por Teshi López e Isis Sadek, quienes me ayudaron con la traducción del artículo.

Revisión de la literatura: La salvaguardia gubernamental del patrimonio cultural inmaterial

La literatura que considera iniciativas gubernamentales para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial (PCI) expresa el conflicto que esto ha ge-

nerado en los movimientos multiculturales que han proliferado en los países latinoamericanos durante los últimos 25 años: cuando no existe el apoyo económico gubernamental, la literatura critica dicha ausencia; cuando sí existe dicho apoyo, los autores consideran que casi siempre lleva detrás una agenda política que beneficia en el balance final al gobierno.

Por un lado, hablando de la Convención de la Unesco para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, Kurin concluye que ésta hace “muy buenas cosas” y, aunque tenga efectos secundarios, la Convención constituye una “oportunidad importante para realizar trabajo cultural valioso” (2004, p. 76). León (2009) escribe que estos programas empoderan a las comunidades y democratizan sistemas de valor. No obstante, León también observa que, en programas de preservación cultural implementados en Perú, la representación a nivel local suele favorecer a las tradiciones que están en posición de apoyar la agenda económica del gobierno. En otras palabras, los programas gubernamentales seleccionan a líderes comunitarios cuya producción cultural puede rendirle al gobierno beneficios económicos mediante actividades turísticas o a través de la venta de grabaciones musicales, entre otras actividades. León lamenta “que las políticas culturales son incapaces de alcanzar de manera efectiva los espacios más marginales en la sociedad peruana y proveerles a quienes viven en estos espacios los símbolos que ellos juzguen relevantes para su propia experiencia” (2009, p. 132). De igual manera, Ochoa observa que la política cultural en Colombia exacerba la separación entre la “alta cultura”, es decir, la producción cultural que resulta más atractiva a consumidores culturales potenciales, y los modos de vida cotidianos que la definen. Esta separación resulta en lo que Ochoa llama “la cultura política,” en la cual los artistas locales modifican sus prácticas para alinearse a los criterios establecidos por las fuentes de financiamiento gubernamental (2003, p. 20).

Como ejemplo de la cultura política, Tucker examina la manera en que los programas gubernamentales para la salvaguardia del PCI se convierten en una prescripción para la identidad indígena. Tucker usa el término “indio permitido” para analizar el modo en el que ciertas expresiones atávicas son promovidas sobre otras (2011). El concepto del “indio permitido” viene originalmente de la escritora boliviana, Rivera-Cusicanqui (1987). Hale también usa este término como ejemplo de los límites construidos por la política cultural en Guatemala, cuyo resultado denomina “mul-

ticulturalismo neoliberal” (Hale, 2002, 2007; Hale & Millamán, 2006). Esto se refiere a los cambios políticos que inscriben los derechos indígenas y, al mismo tiempo, definen lo que es aceptable de la cultura indígena:

one can affirm Maya cultura and identity while also reinforcing the legitimacy and authority of the ladino control state. [se puede afirmar la cultura y la identidad maya al mismo tiempo que se refuerza la legitimidad y la autoridad del estado controlado por ladinos] (Hale & Millamán, 2006, p. 297).

Aunque exista este multiculturalismo neoliberal en muchas naciones, Sommer (2006) y Tucker (2011) y reiteran la idea de que las prácticas creativas son particularmente eficaces en subvertir restricciones políticas: “Cuando las estructuras o condiciones pueden parecer intratables”, escribe Sommer, “prácticas creativas añaden suplementos peligrosos que agregan ángulos para la intervención y localizan márgenes de maniobra” (2006, p. 3). Por esta razón, como observa Tucker en el caso de los músicos quechuas que tocan en eventos culturales para el gobierno peruano, un análisis de las prácticas culturales financiadas por el gobierno llama a una nueva evaluación que verifique exactamente quién está manipulando a quién (2011).

En Guatemala, es posible que existan más “márgenes de maniobra” por organizaciones como el Adesca que, por estar descentralizado, no responde directamente al Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala. Además, el Adesca considera las tradiciones en todo el país. Mientras el presidente Álvaro Colom se enfocaba en la notoriedad que trajo la declaración de la Unesco a la Danza del Rabinal Achí, el Adesca continuaba apoyando las danzas y tradiciones menos conocidas.

Algunos líderes comunitarios en San Cristóbal Verapaz han considerado trabajar con varias agencias culturales gubernamentales a través de distintas vías. Por ejemplo, la directora del CECEP (Centro Comunitario Educativo Pokomchí) ha colaborado con los integrantes, junto con el gobierno municipal, en un esfuerzo por rescatar la danza llamada Tz’unuun Koxol (Hombre Colibrí). Este trabajo colaborativo ha recibido algunos fondos del gobierno municipal y también ha solicitado apoyo del Adesca; sin embargo, la cofradía del barrio San Cristóbal se ha negado a hacerlo con respeto a la Danza del Venado. Enseguida analizo el significado y el papel espiritual que juega la Danza

en las festividades en la cofradía, también revelaron la fuente financiera alternativa con la que cuentan.

La Danza del Venado y la práctica de la independencia cultural

“Usted sabe que nos estamos burlando de ellos, ¿verdad?”, un hombre de mediana edad dirige su mirada hacia mí, mientras me posiciono con la cámara para grabar el son de la Danza que está a punto de comenzar. Tiene los brazos cruzados y su cuerpo recargado en un poste, está descansando después de haber hecho el xuy (adorno para la entrada del patio del barrio). Por un momento levanta su cabeza y logro ver sus ojos y una media sonrisa por debajo de su gorra de béisbol. Yo le sonrío y asiento, agradecida de que alguien de la comunidad esté realmente interesado en interpretar para mí de qué se trata esta experiencia. Yo ya había sospechado que los hombres indígenas —jactándose en sus ostentosos trajes de conquistador— no actuaban por reverencia, y el comentario de este hombre reforzó que la intención de parodia podría ser el propósito de la danza, no sólo uno de sus matices. Oswaldo Suc Cal, uno de los que danza como el Venado, me confirmó esto un poco más adelante cuando le pregunté sobre el elemento de burla en la imitación de los personajes españoles:

Fíjese que ellos [los españoles] se burlaron de nosotros los mayas. Y ahora de tanto burlarse, nosotros, como le digo, los mayas tal vez fueron un poquito pasivos, en el sentido de que no hicieron mayor cosa [para resistir]; se dejaron vencer por los españoles. Entonces, los españoles vinieron a asentarse en Guatemala. Y hicieron colonias, hicieron barrios, hicieron ciudades de diferentes tipos, como por decirle, “allá pues, allá van a estar los apoderados que tienen pisto, y los medio apoderados (apunta hacia un área residencial imaginaria) que tienen poco, y los que no tienen nada se van yendo.” Y por eso ahora aquí en Guatemala existen muchas aldeas. Y en las ciudades sólo viven los que tienen pisto. En los barrios viven los que tienen un poquito, y en las aldeas viven los que no tienen nada. Ya para no seguir con eso se hizo el Baile del Venado (Oswaldo Suc Cal, comunicación personal, 29 de julio, 2011).

Según la explicación de Suc Cal, al representar la Danza cada año, esta se convierte en una herramienta pedagógica para inculcar en las generaciones jóvenes

el orgullo de participar en lo indígena. Al mismo tiempo, funciona como un método encubierto: Suc Cal explica que los danzantes tienen diferentes coreografías y música para las procesiones públicas. Estos aspectos no tienen el mismo significado que las actuaciones en los barrios comunitarios. Él comenta que:

Al fin de cuenta, la gente [ladina] de aquí (San Cristóbal Verapaz) ni preguntan por qué hacemos esto. No les interesa, porque nosotros sólo bailando [y ellos dicen] “aquí se va muy alegre, ah sí, qué bonito bailan,” y ya. Pero “¿Qué están haciendo?” No les interesa. A nadie le interesa saber por qué hacen la vuelta, por qué hacen esto (Oswaldo Suc Cal, comunicación personal, 29 de julio, 2011).

Este desinterés por parte de la comunidad ladina parece conveniente a la población pokomchi. Si los ladinos en posiciones de poder estuvieran conscientes de que esta sátira-parodia es, en realidad, una crítica de su hegemonía, quizás serían renuentes a promover esas “tradiciones folklóricas,” o incluso las podrían prohibir, como se hizo en el siglo XIX (Brigham, 1965, p. 186).

Descripción de la Danza del Venado

La Danza del Venado se ejecuta casi a diario durante un festejo que dura varias semanas y culmina en el Día de San Cristóbal (25 de julio). Durante este período, los miembros de la cofradía del barrio San Cristóbal organizan y participan en la mayor parte de las actividades. La cofradía se integra por varios miembros de la comunidad que viven en el barrio (a veces, también proceden de otros barrios). Cada año, los principales de la cofradía seleccionan tres parejas para ser chinames, estos son los financistas mayoritarios del festival y, a través de su servicio, se convierten además en líderes espirituales y miembros principales de la cofradía. Pero esta participación es costosa; además de proveer víveres y bebidas alcohólicas para toda la comunidad (200-300 personas), comprar un toro para sacrificarlo y cubrir todos los gastos adicionales del festival, los chinames deben hacerse cargo de proveer comida y trajes para los danzantes, además de pagar a los músicos. El gasto por alquilar los trajes durante dos semanas es de USD10,000; que equivale al 126% del ingreso anual promedio per cápita en Guatemala, aproximadamente (CIA, 2018).

La Danza se compone de una serie de sones, cada uno dedicado a cierto personaje o a cierta parte de la trama. Todos los sones se tocan con la marimba sencilla (integrada por tres músicos quienes, usualmente, son hombres). El ensayo o argumento se centra en los venados y en el personaje llamado el viejo, cuyo principal papel es cazar a los venados. El punto crucial de la trama es que los venados y los micos que los ayudan son más inteligentes que el viejo y terminan cazándolo. En Guatemala se refiere coloquialmente a los monos como micos. Enseguida, describo a cada personaje y su papel, así como el significado que tienen en el baile. El número entre paréntesis indica cuántos danzantes representan a este personaje en la Danza.

Personajes

Venados (cuatro). “El Venado significa los cuatro puntos cardinales. Son los cuatro pilares que protegen el mundo o que sostienen el mundo” (Oswaldo Suc Cal, comunicación personal [entrevista], 29 de julio, 2011). El venado es una figura importante para la cosmología indígena en todas las Américas. Fue un recurso alimenticio importante para los primeros mesoamericanos y (tal vez por esta razón) también juega un papel importante en los textos de la religión maya, como por ejemplo el Popol Vuh. En el relato sobre la creación de los animales, el Popol Vuh menciona que dos animales fueron creados por los dioses: el venado y el pájaro. De acuerdo a la interpretación de Allen Christenson, “el venado y los pájaros representan todos los animales de la Tierra, se señala su importancia simbólica como los guardianes principales de la tierra y el cielo” (Tinamit K’iche’ & Christenson, 2000, pp. 44, nota 60, traducción libre).



Figura 1. Venados (fotografía: L. Clark, 21 de julio de 2011).

Españoles (ocho, divididos entre capitanes y zagales). Los Capitanes son los principales personajes españoles. Su jerarquía se divide en Primer capitán, Segundo capitán, Tercer capitán y Cuarto capitán. El Primer capitán utiliza la imagen del quetzal en su frente. De acuerdo al comentario de Oswaldo Suc Cal, ellos representan a los españoles y su intento de vestirse como los mayas para engañarlos:

Quando entraron aquí los españoles, al entrar a conquistar, ellos se vistieron como los mayas para engañarlos. Entonces, se metieron en cada danza. En aquel tiempo, siempre existía la Danza del Venado. Entre los mayas siempre ha existido. Los españoles, para no llevar un conflicto más, se vestían como los mayas para

hacerles iguales. Por esto decimos que hicimos un intercambio de cultura (Oswaldo Suc Cal, comunicación personal, 29 de julio, 2011).

Este “intercambio de cultura” no sólo se refiere a la integración de la vestimenta, música y coreografía española en la Danza del Venado, sino también al doble propósito de los personajes españoles, pues los capitanes y los zagales (descritos más adelante), sirven para burlarse de los propios conquistadores, pero también de incorporar valores mayas, como pedir permiso antes de matar al Venado, bailar en círculos y reproducir las estructuras formales de la jerarquía real maya.

El Zagal es un personaje Español cuyo rango es



Figura 2. Primer Capitán (fotografía: Federico Chen Calel, 21 de julio de 2011).

menor que el de un Capitán. Oswaldo refirió que los Capitanes y los Zagales reflejan la jerarquía de la realeza maya, como ya mencioné: “Los mayas eran por grados, por decirlo, están el rey, el príncipe... así por grado. Entonces lo mismo pasa allí con los Capitanes” (Entrevista, Oswaldo Suc Cal, 29 de Julio de 2011). Probablemente “zagal” sea una versión de sajal, una palabra que usaban los mayas en el período clásico para referirse a un gobernante secundario (Robin, 2004, p. 151). Al igual que los Capitanes, los Zagales tienen un orden jerárquico: Primer, Segundo, Tercero y Cuarto Zagal. Todos ellos se identifican por no tener patilla, a diferencia de los Capitanes que sí la tienen.

Los Cazadores (tres o cuatro). El grupo cazador se compone de tres o cuatro personajes. El Viejo es el

personaje principal y en quien se centra la trama de la Danza del Venado. Él es el español que, con demasiada confianza, trata de cazar, pero al final se convierte en el cazado, el payaso, la burla de todos. Lo acompañan su esposa (La Vieja) que, al igual que él, es objeto de burla y risa, y uno o dos Perros (dependiendo de cuántos niños quieran vestirse de Perros ese día). Los cazadores hacen un círculo contrarreloj alrededor de la danza central (ejecutada por los Españoles y los Venados) a lo largo de la obra, a la vez participando en los actos de bufonería o siendo burlados por el León y el Tigre. Los cazadores añaden un elemento cómico y enfatizan el propósito principal de la danza, el cual es burlarse de los conquistadores españoles.



Figura 3. El Viejo, el Perro y La Vieja (fotografía: Federico Chen Calel, 21 de julio de 2011).

Los Micos (dos). De acuerdo al comentario de Oswaldo, los Micos representan el inicio y el final del tiempo.

El mono es el que empieza y el mono es el que termina... significa todo el tiempo, desde el principio hasta el final. Desde que el Ajaw creó el mundo, el primer hombre que estuvo supuestamente viviendo es el mono. Todos dicen que el hombre viene del mono... Lo mismo dice en el Popol Vuh. (Entrevista, Suc Cal, 29 de Julio de 2011).

El papel de los Micos es originalmente guiar el grupo cazador para encontrar a los Venados. Después de que el Viejo mata a los Venados, él decide matar a los Micos. Sin embargo, éstos son más astutos que los cazadores, los terminan capturando (¿y matando?).

Así termina la Danza. El mono también es un nawal (figura espiritual poderosa). En la cosmovisión maya se llama B'atz' y significa, entre otras cosas, don para las artes. Paret-Limardo de Vela cree que la participación de los monos en la Danza del Venado está ligada al ser el "protector espiritual de las artes" (1963, p. 13). Esto se corrobora con el pasaje en el Popol Vuh en el cual los hermanos músicos Hunbatz y Hunchouén se encuentran atascados en el árbol y se convierten en monos (Tinamit K'iche' & Recinos, 1947, pp. 145-146).

El Tigre/El Jaguar (uno). Se le puede llamar Tigre o Jaguar. Comenta Oswaldo Suc Cal: "El tigre vive en el monte y es el guardián de la naturaleza. Es el que protege todo lo que exista en nuestro ecosistema" (Entrevista, Suc Cal, 29 de Julio, 2011). Este personaje camina en círculos contrarreloj alrededor de los

bailarines, igual que los cazadores, pero su propósito es proteger el espacio sagrado y vigila que nadie interfiera en la danza o que ningún mal espíritu entre en el círculo sagrado.

El León (uno). “El León es compañía, nada más,” explica Oswaldo Suc Cal. El León acompaña al Tigre mientras camina alrededor del círculo de la danza. Al igual que su acompañante, provee un elemento cómico al hacer chistes o jugarle bromas al Viejo y a la Vieja durante toda la actuación.

La música

Paret-Limardo (1963) señala que el acompañamiento musical para la Danza del Venado varía según el área de Guatemala. Lo que ella considera como la forma “más antigua” de este acompañamiento, se encontraba en el altiplano del área occidental de Guatemala y estaba acompañada del tun y el tambor. Ella enumera una variedad de combinaciones de instrumentos, incluyendo el tun y el pito; el trío de violín, guitarra y arpa; la marimba con la flauta; o sólo la marimba. Los sones de la Danza del Venado que se tocan en San Cristóbal Verapaz se ejecutan con la marimba sencilla.

La marimba sencilla es la más usada en las comunidades mayas contemporáneas. Consiste en un teclado plano, cuyas teclas forman una escala diatónica de cinco octavas, por eso se ejecuta con tres o cuatro músicos. Cada tecla cuenta con una caja resonadora hecha de madera que se construye para amplificar la acústica de la tecla. La marimba sencilla acompaña los eventos folklóricos y rituales mayas en casi todo el territorio guatemalteco. La marimba doble, por otro lado, consiste de dos teclados—el teclado cromático encima de lo diatónico—y emula el teclado entero del pianoforte europeo. Este también lleva cajas resonadoras de madera.

La marimba doble y la marimba sencilla se han convertido en íconos de etnia y clase en Guatemala (Navarrete-Pellicer, 2005). Generalmente, la marimba doble se usa para tocar composiciones europeas, es importante que sea afinada exactamente a la escala templada europea. Por otro lado, la afinación de la marimba sencilla varía de la escala templada e incluye armonía microtonal; esta calidad la hace inapropiada para la mayoría de contextos ladinos, conforme con las estéticas musicales mayas (Stevenson, 2012; Clark, 2017).

Los músicos pokomchi en todos los barrios de

San Cristóbal Verapaz usualmente ejecutan la marimba sencilla y asocian orgullosamente este instrumento con su tradición.


Análisis musical de los sones en la Danza del Venado

La Danza La Danza del Venado completa consiste en diferentes sones (entre 16 y 20), cada uno es ejecutado por la marimba sencilla y se corresponde a un personaje o evento en la trama (Apéndice A, para los detalles musicales y coreográficos, la descripción de la trama en cada son y su orden correcto).

Un análisis de las propiedades musicales de cada son muestra cómo la música y la coreografía se yuxtaponen para reforzar el tono crítico de la actuación. Mientras escuchaba los sones me di cuenta de que aquellos que representan a los personajes Españoles suenan muy diferente de los sones que representan a los personajes animales. Además, la combinación de cierta coreografía y música da a entender el nivel de respeto que se le otorga a cada tipo de personaje: los temas de los sones que acompañan a los personajes Españoles tienden a ser melodías ligeras y simples; son acompañados por una coreografía que se asemeja al country dance de los campesinos europeos durante los mismos períodos. Por otro lado, los sones que acompañan a los personajes de los animales (especialmente a los Venados) tienden a ser en tiempo 2/4 y a poseer melodías muy complejas y texturas polifónicas que acompañan los gestos de reverencia y los actos de dominación sobre los Españoles (ver apéndice A). Aunque ni los músicos ni los danzantes entrevistados confirmaron o sugirieron la relación entre el nivel de complejidad de la música y el nivel de respeto expresado por los personajes, la relación entre la coreografía y el comportamiento de cada danzante con dicho nivel de respeto fue confirmada. Personalmente, llevé el análisis un paso más adelante y formulé la hipótesis de que las formas musicales contrastantes son algo más que una transculturización pasivamente reproducida a través de los siglos. Así, continúo con el análisis musical de los sones que corresponden al Viejo, el representante principal de los Españoles y a los Venados, los representantes principales de los animales.

El Son del Viejo. Primero examino la forma del Son del Viejo (Figura 10), es el número siete del Apéndice A. Este son es de un sólido 6/8 a lo largo de la pieza y hace alternar dos secciones principales. La sección A comienza con siete compases cuya parte

más alta (tiple) y la parte del centro se ejecutan mayormente en octavas paralelas. Esta sección se divide en dos períodos de tres compases, separadas por un compás que sirve como puente. Cada uno de esos períodos enmarca una secuencia armónica de IV–I–V–I. La melodía del tiple es diatónica, moviéndose en terceras paralelas por pasos (en donde toque la melodía o tiple). En el octavo compás (sección B), se une el que ejecuta la parte del bajo en la marimba, delineando un acompañamiento ostinato que hace énfasis en el “dos” y “tres” del tresillo, como el “um-pa-pa” de un vals:

. La progresión armónica cambia entre I y V, cada acorde de dos compases.

Los diferentes colores indican las partes que tocan los tres músicos. El tiple está indicado en negro, el centro, en rojo, y el bajo, en verde.

Al igual que muchos sones en Guatemala, en el Son del Viejo se puede escuchar la influencia de los bailes españoles populares durante los siglos XVII, XVIII y XIX como la seguidilla (Navarrete-Pellicer,

Marimba

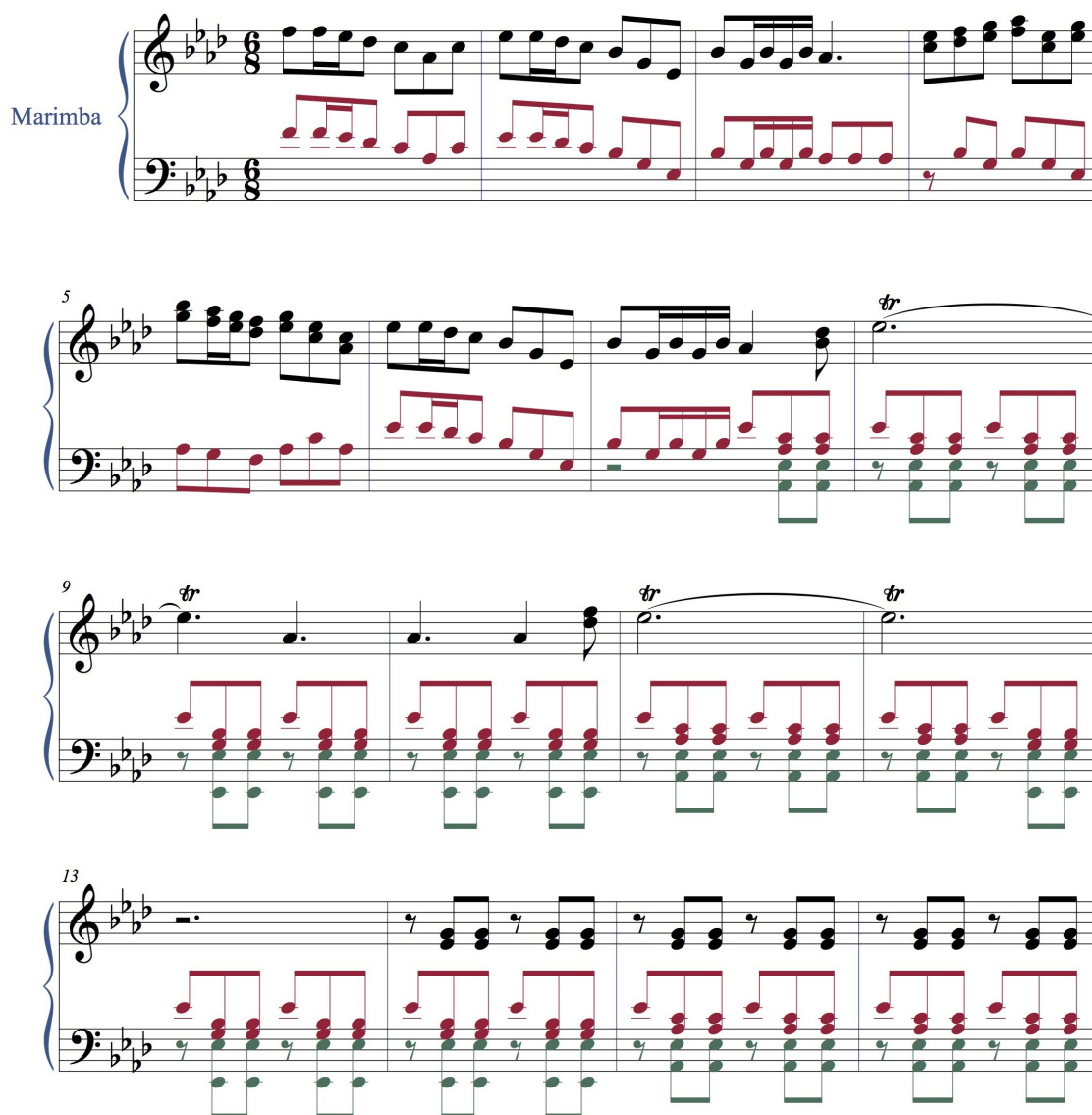


Figura 4. Son del Viejo (transcripción: L. Clark).

2005, p. 80). La combinación de esta música derivada de una fuente española, con la coreografía torpe del Viejo, también imitando la contradanza europea, enfatiza la intención de los Españoles. Los motivos melódicos que se repiten resaltan la rítmica de 6/8 de una manera que casi brinca junto con el hombre viejo mientras gira entre los Árboles (representados por Españoles que están parados en filas) buscando el camino de la caza. La Vieja y su Perro saltan juntos con él de manera infantil y después todos se dan vuelta varias veces dando a entender que están perdidos. Después de varios minutos de hacer lo mismo, los cazadores vuelven a bailar en un círculo contrarreloj alrededor de los Españoles, y ellos mismos comienzan a bailar dentro del círculo, realizando vueltas e imitando al Viejo. Todos entran y salen del círculo realizando torpes movimientos de zigzag mientras que de manera juguetona se dan palizas o azotes con los pañuelos que cargan. Mientras el Viejo y la Vieja andan payaseando, los Españoles forman filas rectas que asemejan los movimientos de una contradanza (o una danza del pueblo al estilo europeo), exhibiendo un estilo de danza en pareja, formadas en grupos de cuatro. Esta coreografía es similar en el Son de los Españoles, la Entredanza y el Son de los Capitanes (números 2, 3, y la serie 5). Esta combinación de música y coreografía se puede entender de forma simple como una adap-

tación de las características típicas de cualquier baile social. Cuando se yuxtapone esta combinación con la música y coreografía únicas del Primer son del Venado se evidencia su carácter burlón.

El Primer son del Venado. Este son introduce la trilogía de los sones que están dedicados a los Venados. Se alterna entre una sección A (Figura 11) y una sección B, cuyo contraste es muy notable. La sección A, que se ejecuta para los Venados, está en un compás doble, y el tiple cuenta con una melodía rápida, casi sin compás, la cual consiste en una sucesión de notas que, bajando, marcan una triada cerrada. El acompañamiento de la parte del centro crea una textura polifónica, la cual parece tener el mismo ritmo del tiple, pero su tempo es a veces 1.5 veces más lento. Una revisión de las grabaciones de campo de Paret-Limardo revela similitudes entre una versión del son acompañado de tun y el tambor (grabado en San Juan Sacatepéquez en 1962) y la marimba pokomchi que grabé en 2012. En la grabación de Paret-Limardo, el tambor ejecuta un ritmo casi igual que la de la parte tiple (negro) abajo. El tun, a su vez, toca un ritmo lento casi igual a la parte del centro de la marimba (rojo), mientras que el intervalo de la tercera menor ejecutado en la parte del bajo (verde) emula los dos tonos del tun en la grabación de Paret-Limardo.

The image shows a musical score for Marimba. It is titled 'Adagio' with a tempo marking of a quarter note equal to 40. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is written for a marimba, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melody primarily in red ink, with some black notes and triplet markings. The lower staff contains a steady accompaniment in green ink. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 4.

Figura 5. Primer son del Venado (transcripción: L. Clark).

Navarrete-Pellicer (2005) y Paret-Limardo (1963) exponen que por lo general las melodías y ritmos ejecutados por conjuntos mayas de flautas y tambores no obedecen a los conceptos generales de las tonalidades y formas europeas; probablemente están más cercanas a un estilo musical indígena del prehispánico. La sección A del Primer son del Venado tiene muy pocas similitudes con los elementos encontrados en las zarabandas, villancicos, seguidillas u otros bailes sociales españoles de la época colonial. De igual manera, los Venados no bailan el mismo baile europeo de contradanza o “country dance,” sino que su coreografía incluye una serie de pasos cortos que van hacia adelante (hacia la marimba) y hacia atrás. Esto se repite varias veces, después de lo cual vienen los saludos sombríos hacia los cuatro puntos cardinales.

La sección B (no está anotada en la figura 11) cambia a un compás de 6/8 y de nuevo los Venados salen del camino mientras los Capitanes vienen al centro, se rodean en círculos entre sí muy rápidamente, y luego salen del camino de los Venados para que vuelvan al centro de la línea. La yuxtaposición de estas secciones acentúa la diferencia entre la reverencia del Venado y la actitud jovial y despreocupada de los Españoles. Además del Son del Venado hay otros sones que utilizan el compás doble y que son un poco más complejos en su melodía y textura: el Son del inicio; el Contravanso (el cual dice Oswaldo Suc Cal que “le da energía al Venado”); el Segundo son del Venado; el Son del Mazate (otra forma de decir venado) y el Son del Mico (Números 1, 4, 6, 8, y 10 en el Apéndice A). Es significativo que el Son del Mico incluye la parte de la trama donde los Monos empiezan a atrapar a los cazadores y los cargan para matarlos.

Una declaración definitiva sobre el nivel de elementos españoles, indígenas o africanos representados en cada uno de los sones requeriría una investigación que está más allá del alcance de este trabajo. Las comparaciones generales con los estilos musicales españoles coloniales o del estilo de flauta y tambor maya no son suficientes para afirmar con certeza que estos sones son más o menos indígenas o españoles. Por ejemplo, se puede argumentar que los sones que acompañan a los personajes Españoles son tan indígenas como españoles debido al proceso de colonización donde se da la apropiación de las diversas influencias en el repertorio musical indígena. Sin embargo, sus elementos marcadamente europeos sólo difieren de los “sones animales” lo necesario para constituir un posicionamiento y ayudar a poner de relieve los con-

trastes. Acompañados por la coreografía que presenta bufonería, la falta de respeto hacia la naturaleza y la victoria de ésta, los sones “humanos” se asocian con desdén por los colonizadores españoles. Resulta menos importante que el Primer son del Venado sea o no un vestigio de la antigua música maya que el hecho de que su tono combina con una elegante coreografía que muestra respeto por la naturaleza para subrayar la reverencia con la cual los Venados lo llevan a cabo. Esta jerarquía, que está implícita en la combinación de la música y la coreografía, es una metáfora de la inversión de las estructuras de poder entre los residentes indígenas y los residentes ladinos de Guatemala.

Anthony Giddens (1979) plantea que los actores sociales expresan y reproducen tres tipos de conocimiento en sus acciones cotidianas: la cognición inconsciente, la conciencia práctica y la conciencia discursiva. La Danza del Venado perpetúa estos distintos conocimientos mediante la comunicación musical, coreográfica y verbal, ya sea entre los danzantes o entre quienes observan la danza. La cognición inconsciente puede expresarse a través de los pasos de los danzantes, los movimientos de las baquetas de los marimbistas y la forma en que el público se ríe del Viejo. Los círculos que realiza el Tigre emulan la salida y la puesta del sol; los marimbistas tal vez no piensen constantemente en el contexto satírico de las danzas españolas que están imitando, pero siempre saben que los sones con los que están acompañando al Viejo y la Vieja son torpes y caprichosos mientras que los sones que acompañan a los Venados son complejos y reverenciales. La conciencia práctica, o las “reservas tácitas de conocimiento que utilizan los actores en la constitución de la actividad social” (Giddens, 1979, p. 5), puede abarcar aspectos como el conocimiento de que uno debe pedir permiso a los cerros antes de matar a un venado, de que la máscara tiene vida y sostiene el poder para comunicarse con los ancestros, o que las estructuras gubernamentales ladinas sólo permiten ciertas prácticas mayas y, por eso, deben ser criticadas con prudencia. Por último, la conciencia discursiva se exhibe en el comentario del público y la audiencia, quienes profesan “burlarse de los españoles”, y de manera más evidente en la historiografía rigurosamente informada e investigada de Oswaldo Suc Cal sobre el significado de la Danza del Venado.

El significado de la Danza

El significado de los animales. Aparte de la trama y de las inferencias musicales, el conocimiento cosmológico incrustado en la Danza del Venado juega un papel importante en la enseñanza de las creencias cosmológicas indígenas, las cuales están entrelazadas en la Danza de manera sutil. Uno de los principios más destacados del conocimiento religioso indígena que se imparte a través de la Danza es la importancia de los animales como primeros habitantes de la tierra y como guardianes de la naturaleza. Como he descrito anteriormente, los Venados representan los puntos cardinales, los Micos representan el principio y el final de los tiempos y el Tigre es el guardián de la naturaleza. Todos estos conceptos provienen del Popol Vuh y probablemente de otras fuentes de la cosmología maya.

El comportamiento humano hacia la naturaleza. Por otra parte, ciertas prácticas promulgadas en la danza, tales como la necesidad de pedir al Dios de los montes el permiso para matar al venado, refuerza la equivalencia entre los humanos y la naturaleza. Estas acciones en la danza no solamente enseñan estos valores, sino que también enfatizan el descontento con la industrialización llevada a cabo por el gobierno ladino neoliberal. Como comentó Oswaldo Suc Cal:

Fíjese que los abuelos mayas dicen que al cortar un árbol tienen que rezar. Tienen que pedirle perdón porque lo van a cortar, lo van a usar para hacer casa, para hacer leña. Entonces no pasa nada. Y que él entonces siempre abundaba el bosque, siempre había porque Dios mismo lo daba ¿verdad? Si uno lo pide bien, se lo daba bien. Pero ahora como hacen, ya ni siquiera saben si existe, si vive la naturaleza o no, sólo van a cortar, y cortar, y cortar, se está desapareciendo. Y entonces ya Dios ya no provee la lluvia con, para decirle, “No voy a darles lluvia para que broten más árboles.” Y ahora no pasa eso, lo que hace es más calor, calor, calor, para que se mueran las semillas. Y si se mueran las semillas ya no va a haber árboles. Entonces es el tiempo en que se está viviendo. (Entrevista, Suc Cal, 29 de julio, 2011).

Esta declaración, en el contexto más amplio de nuestra conversación, estaba relacionada con una discusión sobre el final del Trece Baktun que ocurrió el 21 de diciembre de 2012, el evento que algunas personas llamaban en broma “el fin del mundo”, según el calendario maya. Oswaldo Suc

Cal expresó que el fin del calendario no significaba que sería el fin del mundo, sino que la era donde la naturaleza recobraría su rol central sobre la intervención humana, tecnológica e industrial. En otras palabras, era el inicio de una nueva era en que todo regresaría a su equilibrio natural, como lo habitaban los ancestros mayas. Por lo tanto, cuando los Micos logran atrapar al Viejo en la Danza del Venado funciona, según mi lectura, como una alegoría del triunfo de la filosofía maya sobre el “progreso” industrial impuesto por las fuerzas hegemónicas en Guatemala.

La comunicación con los ancestros. Aparte del triunfo de la naturaleza comunicado por la música y la coreografía, la Danza del Venado encarna la tradición maya y crea una conexión directa con las prácticas de los ancestros. Esto es cierto a dos niveles: primero, a un nivel metafísico, pues las máscaras que los danzantes utilizan están literalmente habitadas por los espíritus de los antepasados a lo largo del ciclo festivo. La importancia de cada personaje es transmitida a cada danzante y a toda la comunidad a través de las ceremonias para “animar” a las máscaras durante el comienzo del festival y para “matar” a las máscaras al final de las festividades. Los danzantes consideran que los trajes (específicamente las máscaras) están vivos cada día del baile y procesión, es decir, durante una semana. Esto ayuda a la comunicación con los antepasados muertos que habitan las máscaras y actúan como un vínculo con Ajaw, el creador (Janssens & van Akkeren, 2003). Luego, a un segundo nivel, la Danza del Venado también proporciona una conexión con antiguos ancestros mayas a través de siglos de reproducción corpórea.

Enseñando la costumbre maya. Oswaldo Suc explica varios movimientos que personifican la cosmología maya. Él explica: “Siempre terminamos el círculo de derecha a izquierda. Nunca se hace de izquierda a derecha porque el sol es nuestro guía” (Entrevista, Suc Cal, 29 de julio, 2011). Otro recuerdo corpóreo consiste en el saludo que dan los Venados hacia los puntos cardinales, que se ejecuta durante el Primer son del Venado. Esta acción es representativa de la cosmovisión maya: “El venado se encuentra en el calendario maya. En la danza, ellos significan los cuatro puntos cardinales. Son los cuatro pilares que protegen el mundo o que sostienen el mundo” (Entrevista, Suc Cal, 29 de julio, 2011). El hecho de que Oswaldo Suc considere que la expresión cultural es una estrategia efectiva de resistencia contra las fuerzas coloniales refleja el nivel de conciencia discursiva sobre el propósito de la Danza, como lo describe Giddens (1979).

La salvaguardia espiritual: El patrón provee

Esta conexión a las costumbres y la espiritualidad mayas constituye uno de los principales motivos por los cuales los principales de la cofradía se niegan a solicitar apoyo económico gubernamental. Bayron Lem Mo, un antiguo chinám, concluyó que la fe en San Cristóbal es suficiente para asegurar la continuidad de la tradición. “Pero pasaron algunos años en [el barrio de] San Sebastián en los que no hubo danza, en los que no hubo marimba, ¿cierto?”, le pregunté. “Sí. A veces los chinames esperan demasiado tiempo y ya es tarde para conseguir los trajes”, respondió. Entonces le dije: “¿Y si el Adesca les diera dinero para comprar sus propios trajes, como hicieron para la Danza del Venado en San Juan Chamelco?”. Después de una breve pausa, Bayron Lem Mo respondió: “En ese sentido, sería sólo entre nosotros, sólo entre los chinames porque si nosotros pedimos un apoyo [del gobierno] nos va a poner condiciones, y no queremos nosotros. Si nosotros queremos hacerlo, acá está el Patrón” (Entrevista, Bayron Lem Mo, 29 de julio de 2012).

Esta última explicación revela cómo, para Lem Mo, aceptar apoyo gubernamental no sólo significa que uno debe acatar la supervisión de las autoridades gubernamentales, también implica que el hecho de recibir este apoyo financiero mina el elemento espiritual. Lem Mo continuó, explicando que muchos dicen “ay, pobrecito, que no tiene dinero y tiene que pagar mucho”, pero que, en realidad, no es así. “Uno ahorra un quetzal por aquí, otro quetzal por allá y se multiplican”. En suma, concluye, si uno reza al Patrón, si respeta su familia, y si trabaja duro, el Patrón provee lo que uno necesita para contribuir como chinám.

Al reflexionar sobre su experiencia como chinám, Lem Mo narra que los principales rezaron regularmente a lo largo de seis años antes de nombrarlo como chinám. Lo visitaron varias veces durante este tiempo, pero él no tenía mucho dinero y carecía de un trabajo estable. Debido a esto, esperó señales que le indicaran que debía aceptar el nombramiento. Lem Mo me explicó que dos años atrás había soñado con “el Patrón” (San Cristóbal) y que una semana después de ese sueño lo visitaron de nuevo los principales. En ese momento, supo que si aceptaba el nombramiento el Patrón proveería. “El Patrón provee”, me explicó:

Nosotros no tenemos dinero. Nosotros tenemos bienes. No estamos sentados bajo dinero, sino que tú vas a trabajar, y en este trabajo tú vas a decir, “bueno yo voy

a dar al Patrono una su candelita”, y le das. Entonces vas ahorrando, vas preparándote. Y entonces, cuando llega el momento de una actividad, nos juntamos los seis (porque somos tres parejas). Primero oramos—le pedimos al Patrón que nos de sabiduría y entendimiento de corazón—y platicamos. Si hay que gastar 100 quetzales, lo dividimos entre los tres... El Patrón te está dando, te está proveyendo. Es una distribución. Porque estás bien con tu trabajo, estás bien con tus hijos, estás bien con tu mujer, con tus amigos. Entonces, ya te lo está dando el Señor. (Entrevista, Bayron Lem Mo, 29 de julio de 2012)

Lem Mo confirma que la danza continuará como lo ha hecho por siglos a pesar de las dificultades económicas.

Este es un baile que se ha venido haciendo desde hace miles y miles de años—antes que vinieron los españoles... Puede ser que ellos (los financistas) digan, “bueno, nosotros vamos a poner las personas en los trajes”... No es así. Sino que nosotros ya tenemos las personas aquí. Ya están bendecidas. Son especiales... Nosotros vamos a hacer lo que el Señor nos da (Entrevista, Bayron Lem Mo, 29 de julio de 2012).

Conviene aclarar aquí que nunca he escuchado que el Adesca impusiera tales restricciones, pues suelen ser sensibles a las preferencias de las comunidades locales y acatar sus deseos. Aun así, es probable que la resistencia entre los chinames a aceptar apoyo económico del gobierno tenga su origen en siglos de padecer las consecuencias de la “ayuda” que recibieron de gobiernos coloniales o mayoritariamente ladinos. Aquí los chinames ejercen su libertad de rechazar este apoyo.

Conclusión

Mediante mi investigación he establecido que los miembros del barrio de San Cristóbal creen que la Danza del Venado no debería beneficiarse de apoyo gubernamental porque uno de sus objetivos ocultos es criticar la conquista, los siglos de dominación española y los gobiernos republicanos criollo-ladinos, que aunque reconocen cada vez más la cultura indígena, continúan apoyando la destrucción de la naturaleza en pro del desarrollo, desde la cosmovisión occidental. Aunque cada participante en la Danza tenga diferentes niveles de conciencia acerca de la importancia de lo que está haciendo, son capaces de crear una presenta-

ción llena de significado y relevancia que captura un conocimiento poderoso y libertario, reproducido año tras año. El hecho de que esta crítica se exprese en la música y la comunicación coreográfica habla de la efectividad para transmitir el discurso codificado. Los danzantes, a través de la expresión creativa, imitan la reproducción de la sociedad colonial, pero al hacerlo emplean un elemento de burla musical que comunica (inconsciente, práctica, y discursivamente) una alternativa a la dominación ladina.

Los principales de la cofradía de San Cristóbal temen que cualquier apoyo económico que reciban de parte del gobierno guatemalteco impondría, como mínimo, condiciones divergentes de sus propios objetivos. Aunque es cierto que varias artes tradicionales han florecido gracias al apoyo económico del Adesca, existen situaciones donde la fuente del apoyo y sus recipientes no comparten la misma perspectiva sobre quién debería beneficiarse del apoyo.

Aparte de las posibles restricciones que podría generar el financiamiento externo, un motivo primordial para explicar la actitud de los principales de la cofradía es que el hecho de que pedir este tipo de apoyo equivaldría a perder la fe en el Santo Patrón. Como me recordaron Oswaldo Suc Cal y Bayron Lem Mo, la Danza del Venado ha existido de una forma u otra desde antes de la llegada de los españoles. Por lo menos, durante los últimos quinientos años, los pokomchi han encontrado recursos para apoyar la danza y los festejos rituales relacionados. Si el Ajaw y el Patrón siempre han provisto lo que ellos pidieron con reverencia, seguirán prefiriendo al patrón espiritual que al gobierno de Guatemala.

Agradecimientos

Con agradecimientos especiales a: Carlos Hooper y familia, Sucely Ical y CeCEP, Vicktor y Tito Kaj, Cupertino Lem, Bayron Lem Mo, la Familia Pivaral Ruiz, Oswaldo Suc Cal, y los oficiales del barrio San Cristóbal. Traducido al español por Teshi López de Nonemaker, editado por Isis Sadek

Referencias

Aporte para la Descentralización de la Cultura. (2009). Memoria de labores 2008. <https://adesca.org.gt/wp-content/uploads/2016/07/Memoria-de-Labores-ADESCA-2008.pdf>.

Brigham, W. T. (1965). *Guatemala: The Land of the Quetzal; a Sketch*. (Facsimile reproduction of 1887 ed.). Gainesville: University of Florida Press.

Central Intelligence Agency. (2018). *Guatemala The World Fact Book*. Washington, D.C.: Central Intelligence Agency. Recuperado de: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/gt.html>.

Clark, L. E. (2017). *The Mayan Marimba and the Musical Production of Place in a Transnational Migrant Community* (tesis doctoral). Recuperada de la base de datos de eScholarship de la Universidad de California (escholarship.org/uc/item/8gw3s21m).

García-Escobar, C. R. (2009). *Atlas Danzario de Guatemala* (2a ed.). Guatemala: Tipografía Nacional.

Giddens, A. (1979). *Central Problems in Social Theory: Action, Structure, and Contradiction in Social Analysis*. London: Macmillan.

Hale, C. (2002). Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights and the Politics of Identity in Guatemala. *Journal of Latin American Studies*, 24, 485–524.

Hale, C. (2007). “Más que un Indio”: Ambivalencia racial y multiculturalismo neoliberal en Guatemala (1a ed.). Guatemala: Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala.

Hale, C., & Millamán, R. (2006). Cultural Agency and Political Struggle in the Era of the Indio Permitted. In D. Sommer (Ed.), *Cultural Agency in the Americas* (pp. 281–304). Durham, NC: Duke University Press.

Janssens, B., & van Akkeren, R. (2003). *Xajooj Keej: El baile del Venado de Rabinal*. Guatemala: Museo Comunitario Rabinal Achi.

Kurin, R. (2004). Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 Unesco Convention: A Critical Appraisal. *Museum International*, 56(1–2), 66–77.

León, J. F. (2009). National Patrimony and Cultural Policy: The Case of the Afroperuvian Cajón. En A. N. Weintraub & B. Yung (Eds.), *Music and Cultural Rights* (pp. 110–139). Chicago: University of Illinois Press.

Ministerio de Educación de Guatemala. (2008). *Inclusión Educativa: El Camino del Futuro, Un desafío para compartir*. Guatemala: Unesco. Recuperado de: http://www.ibe.unesco.org/National_Reports/ICE_2008/guatemala_NR08_sp.pdf.

Navarrete-Pellicer, S. (2005). *Los significados de la música: la marimba maya achí de Guatemala*. México: Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social.

Ochoa-Gautier, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Paret-Limardo, L. (1963). *El Baile del Venado en Guatemala*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública.

Richards, M. (2003). *Atlas Lingüístico de Guatemala*. Guatemala: Instituto de Lingüística y Educación, Universidad Rafael Landívar.

Rivera-Cusicanqui, S. (1987). *Oppressed but not Defeated: Peasant Struggles Among the Aymara and Quechwa*

in Bolivia: 1900–1980. Geneva: United Nations Research Institute for Social Development.

Robin, C. (2004). *Social Diversity and Everyday Life within Classic Maya Settlements*. In J. A. Hendon & R. A. Joyce (Eds.), *Mesoamerican Archaeology: Theory and Practice* (pp. 148–168). Malden, Mass.: Blackwell.

Apéndice A

La secuencia y la descripción de los sones, representación del 7 de agosto, 2011.

- Los sones “españoles” están escritos con fuente normal.
- Los sones “animales” están resaltados con fuente negrilla, para diferenciarlos de los anteriores.
- El Son del inicio y el Son de la cacería no están codificados con colores porque ellos exhiben los escenarios donde los personajes españoles y animales interactúan entre ellos y por lo tanto, no pueden ser considerados más “español” que “animal” ni viceversa.

<p>1. Son del inicio</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Compás: 2/4 estilo “swing” • Melodía: Ondulado con muchas corcheas swing repetitivas • Acompañamiento: Estilo marcha. Muy poca variación en las partes bajas Parece emular la adaptación de flauta y tambores para marimba <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Para todos los bailarines • Los bailarines realizan un círculo de derecha a izquierda (contrarreloj) -imitando la dirección en que sale y se pone el sol (esto es para todos los bailes que involucran realizar círculos) • Los Venados se inclinan ante la marimba • Los Capitanes se inclinan ante la marimba
<p>2. Son de los Españoles</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ritmo: tiempo 6/8 • Melodía: tres corcheas, seguidas de negra con puntillo • Acompañamiento: “oom-pa-pa” al estilo vals. Textura homofónica, tríadas Una progresión armónica I–V–I–V <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Los Españoles bailan en parejas durante esta danza: el Primer Capitán baila con el Primer Zagal, el Segundo Capitán con el Segundo Zagal, el Tercer Capitán con el Tercer Zagal y el Cuarto Capitán con el Cuarto Zagal • Después de que cada pareja Capitán/Zagal bailó junto, los demás Españoles se unen para realizar un cambio de do-si-do

<p>3. Entredanza (Contradanza) ¹</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ritmo: mezcla de tiempo 6/8 y 3/4 • Melodía: descenso de 6/8 tresillos, seguidos de unas notas en tiempo 3/4 • Acompañamiento: “oom-pa-pa” 6/8 acompañamiento. Una progresión I–V–I <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Para todos los bailarines • Los Capitanes bailan la primera mitad y los Zagales bailan la segunda mitad, realizando el mismo círculo mencionado anteriormente (hacia la izquierda, “como el sol”) • El resto de los bailarines danzan afuera del círculo y alrededor del mismo
<p>4. Contravanso</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ritmo: 2/4 de tiempo “swing” • Melodía: Motivos puntuados, seguidos de pausas largas • Acompañamiento: ostinato en el bajo. Regularmente se mantiene en I, con pasajes ocasionales en V <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • De acuerdo a Oswaldo, “esto nos da energía por esa razón es muy importante para nosotros (los Venados). Este son nos motiva y nos da energía para danzar y saltar” • Los bailarines se forman en dos filas desde enfrente hacia atrás. En medio de las dos filas danzan los Capitanes y Venados
<p>5. Sones de los Capitanes</p>	<p>Acá aunque los Zagales también danzan, éste son se enfoca más en los Capitanes</p>
<p>5a. Son del Primer Capitán</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ritmo: alterna entre tiempo 6/8 y 3/4 • Acompañamiento: homofónica, el bajo mueve con la melodía
<p>5b. Son del Segundo Capitán</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • tiempo 6/8 • Melodía: ostinato sincopado • Acompañamiento: “oom-pa-pa” 6/8. Ocasionalmente se mueve con la melodía
<p>5c. Son del Tercer Capitán</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Casi igual al <i>Son del Segundo Capitán</i>
<p>5d. Son del Cuarto Capitán</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Casi igual al <i>Son del Segundo Capitán</i>
<p>6. Sones de los Venados</p>	<p>Este baile es principalmente para los Venados</p>

¹ Oswaldo Suc Cal la llama *Contradanza* después de que aparecen los sones de los Españoles, aunque después de haber revisado la grabación nuevamente él lo llamó la *Entredanza*.

6a. 1° son del Venado	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Se alterna entre la sección A y la sección B • Sección A (Venados): en 2/4 (con una melodía sin medida), textura polifónica, la melodía y el acompañamiento no están sincronizados • Sección B (Españoles): en 6/8, muy breve, tresillos puntuados homofónicos <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Sección A: Los Venados se inclinan el uno frente al otro mostrando reverencia • Sección B: Los Españoles se intercambian rápidamente, y otra vez los Venados entran, bailan por un rato la sección A, antes que la sección B retome nuevamente el espacio
6a. 2° son del Venado	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Alterna pasajes de 2/4 y 6/8 <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Los Venados corren hacia adelante y se inclinan para mostrar reverencia ante la marimba (como en contravanso)
6a. 3° son del Venado	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ritmo – tiempo 6/8 • Acompañamiento: patrón “oom-pa-pa” del bajo, alternando con interacciones polifónicas con la melodía <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Se alterna entre los Venados y los Españoles, quienes saltan hacia el frente para poder reverenciarse
7. Son del Viejo	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • En tiempo 6/8 • Textura homofónica interrumpida por momentos de alternación de quintas sincopadas en el tiple • Bajo ostinato con un patrón de “oom-pa-pa” <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Los Venados no forman parte de esto • Los cazadores entran y salen zigzagueando de la línea de los Españoles • Es la primera vez que los cazadores comienzan a salir de la periferia hacia el centro <p><u>Historia</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Presentan a los cazadores dentro del círculo principal

<p>8. Son del Mazate</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ritmo: una mezcla polirítmica de tiempo 6/8 y 2/4 • Se mantiene en I por un largo tiempo y pasa un momento en V al final de cada 8 barras • Acompañamiento: bajo ostinato • Los danzantes van cantando (es el único son que incluye voz), haciendo eco de la melodía de la marimba <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Los Micos parecen tomar el liderazgo, aplaudiendo y organizando las filas • Los Españoles se toman de los brazos en una fila paralela con la marimba, moviéndose hacia adelante y hacia atrás • Al principio el Viejo no está en la línea, los Españoles le están cantando a él. Después él se une a la línea • Hacen un “molinete” y circulan contrarreloj, luego en dirección de reloj <p><u>Historia</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Esto quiere decir que es hora de cazar a los Venados • Los Españoles frente al Viejo danzan para él, diciéndole que mate a los Venados
<p>9. Son de la cacería</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Sección A: parecido al <i>Son del Mazate</i>. Tiempo 2/4, bajo ostinato • Sección B: (cuando el Viejo encuentra y mata a los Venados): Alterna entre tiempo 3/4 y 6/8 <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Sección A <ul style="list-style-type: none"> - El Viejo va danzando mientras le pide permiso a la naturaleza para cazar a los Venados - Entonces él comienza a realizar zigzags (con la Vieja y los Perros acompañándolo), esto da a entender que está buscando el camino por donde se pierde varias veces - Los Venados salen a esconderse - Como el Viejo no tiene la suerte de encontrar a los Venados, solicita ayuda de los Micos • Sección B <ul style="list-style-type: none"> - Los Micos ayudan a los cazadores a encontrar los Venados y los matan - Los Venados persiguen al Viejo antes que él los mate

10. Son del Mico	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • tiempo 2/4 • melodía: corcheas puntadas sincopadas, subiendo y bajando constantemente • Acompañamiento: ostinato (2 corcheas bajas, 2 corcheas altas) <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Comienza con los Micos cargando al Viejo y a los cazadores en sus espaldas, corriendo entre las filas de los Españoles y Venados • Formaciones de estilo contradanza en que los Venados y Españoles se entrecruzan por el centro • Los Venados “se resucitan” y se inclinan ante la marimba al finalizar <p><u>Historia</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • El Viejo, habiendo matado a los Venados, ahora intenta cazar a los Micos • Los Micos salen a esconderse, dejando a los cazadores perdidos y sin poder encontrar el camino • Los Micos emboscan a los cazadores, los cuales se convierten en presa • El son finaliza con los Micos cargando al Viejo, la Vieja y los Perros en sus espaldas
11. Contravanso	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • El mismo contravanso anterior <p><u>Historia</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Los Venados regresan a la vida • Los Micos entregan los cazadores a los Venados