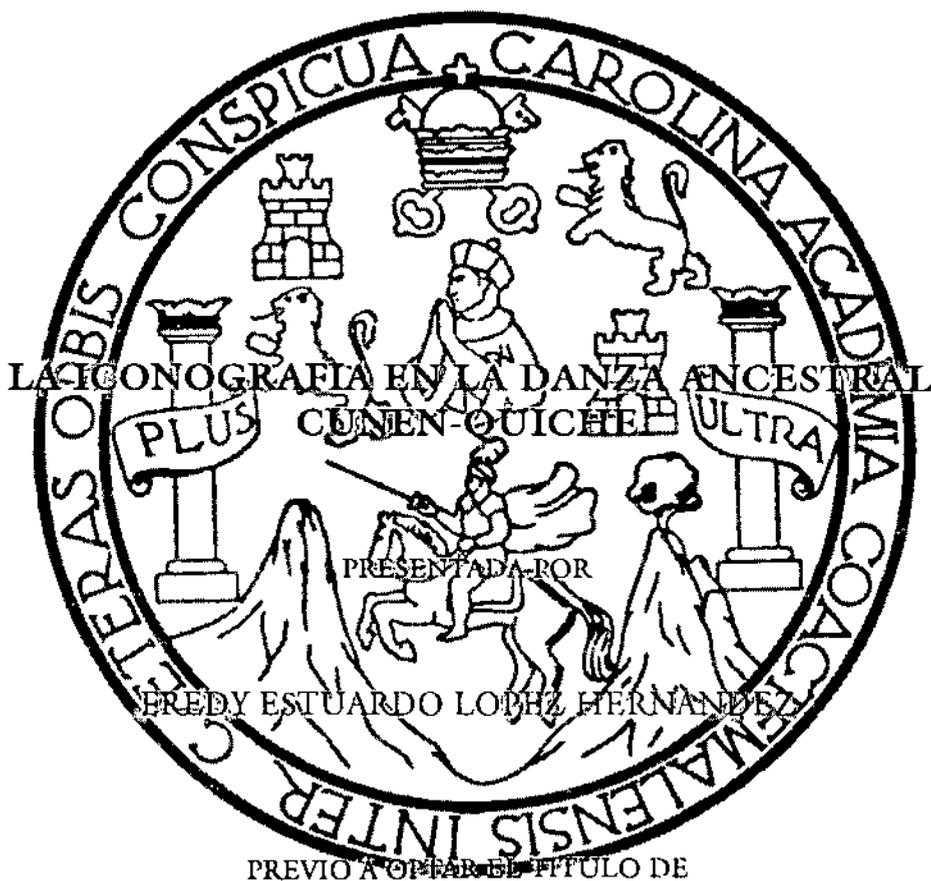


UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION



PREVIO A OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

Guatemala, Mayo de 1994

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
Biblioteca Central

DL  
16  
T(58)

DIRECTOR

Lic. Jesús Alvarado Mendizábal

COMISION DIRECTIVA PARITARIA

*Representantes Docentes*

Lic. Jesús Alvarado Mendizábal

M.A. Hugo Leonel Ruano

Lic. Juan José Morales

*Representantes Estudiantiles*

José González Villanueva

Marco Tulio Contreras López

Daniel Antonio Fernández

*Secretario*

Lic. Miguel Antonio Paredes

TRIBUNAL EXAMINADOR

Lic. Carlos Humberto Interiano

Licda. Miriam I. Yucuté

Lic. Jairo Alarcón

Lic. César Augusto Urizar

Lic. Carlos Guerra Ovando

Lic. Erick Ericastilla



Guatemala, 12 de febrero de 1992  
Ref.: 92-B

ESCUELA DE CIENCIAS DE LA  
COMUNICACION  
Ciudad Universitaria, Zona 12  
Guatemala, Centroamérica

**Comisión Directiva Paritaria  
Escuela de Ciencias de la Comunicación  
Presente**

Apreciables miembros:

Atentamente, nos permitimos comunicarles que hemos conocido la solicitud de **Punto de Tesis** del estudiante **Fredy Estuardo López Hernández**, carnet 86 14898, cuyo tema lo titula **LA ICONOGRAFIA EN LAS DANZAS ANCESTRALES EN CUNEN-QUICHE**.

Consideramos que el tema es de interés e inédito, por lo que, a nuestro juicio, se le puede aprobar como punto de tesis.

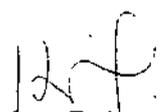
Nos permitimos sugerirles a la vez a los licenciados **Carlos Humberto Interiano y César Augusto Urizar** para que entre ellos se designe al **Asesor de Tesis**.

Sin más sobre el particular, nos es grato suscribirnos

ID Y ENSEÑAD A TODOS



Lic. Carlos Interiano  
Comisión de Tesis



Horacio Cabezas  
Comisión de tesis

C.C.: Estudiante  
Archivo  
Correlativo  
12 2 1992

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS  
DE GUATEMALA



21

DICTAMEN INFORME FINAL DE TESIS

ESCUELA DE CIENCIAS DE LA  
COMUNICACION  
Ciudad Universitaria, Zona 12  
Guatemala, Centroamérica

Guatemala, febrero 21 de 1994

Señores  
Comisión de Tesis  
Edificio

Distinguidos señores:

Por medio de la presente informo a ustedes que he revisado la versión final del trabajo de investigación de tesis del (la) estudiante

FREDY ESTUARDO LOPEZ HERNANDEZ

Carnet No. 86 14898

cuyo tema es LA ICONOGRAFIA EN LA DANZA ANCESTRAL EN CUMEN, QUICHE

El citado trabajo llena los requisitos de rigor, por lo cual emito  
DICTAMEN FAVORABLE para los efectos subsiguientes.

Sin otro particular,

"ID Y ENSEÑAR A TODOS"

Lic. Carlos Interiano

(i) Profesional que emite el  
Dictamen

cc/archivo  
estudiante



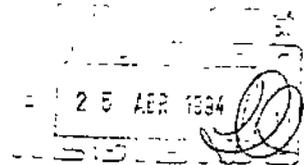
DICTAMEN DE TERNA REVISORA DE TESIS

ESCUELA DE CIENCIAS DE LA  
COMUNICACION  
Ciudad Universitaria, Zona 12  
Guatemala, Centroamérica

Guatemala, 25 de abril

de 1994

Señores:  
Comisión Directiva Paritaria  
Edificio



Distinguidos señores:

Atentamente informarnos a ustedes que el (la) estudiante \_\_\_\_\_

Fredy Estuardo López Hernández

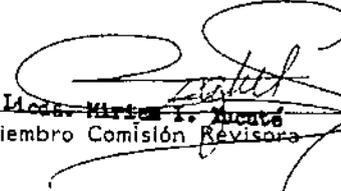
Carnet No. 8614898, ha realizado las correcciones y  
recomendaciones a su trabajo de tesis, cuyo título final es \_\_\_\_\_

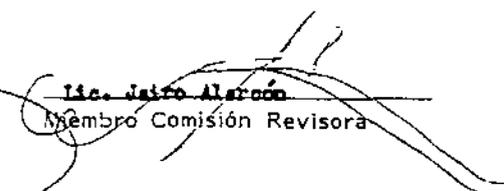
"La iconografía en la danza ancestral, Cacán-Quiché"

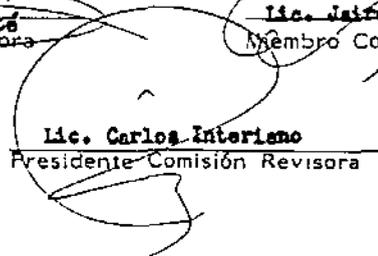
En virtud de lo anterior se emite DICTAMEN FAVORABLE a efecto de que  
pueda continuar con el trámite correspondiente.

Atentamente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"

  
Licda. Miriam I. Lucutú  
Miembro Comisión Revisora

  
Lic. Jaime Alarcón  
Miembro Comisión Revisora

  
Lic. Carlos Interiano  
Presidente Comisión Revisora

cc/estudiante  
archivo  
correlativo



ESCUELA DE CIENCIAS DE LA  
COMUNICACION

Ciudad Universitaria, Zona 12  
Guatemala, Centroamérica

Guatemala, mayo 30 de 1994.  
ECC 364-94

Señor estudiante  
Fredy Estuardo López Hernández  
Esc. Ciencias de la Comunicación  
Edificio

Apreciable señor estudiante:

Para su conocimiento y efectos, me permito transcribir lo acordado por Comisión Directiva Paritaria, en el punto TERCERO, del Acta No. 17-94 de sesión celebrada el 6 de mayo de 1994.

"TERCERO:... Comisión Directiva Paritaria, ACUERDA: a) Aprobar el trabajo de tesis titulado "LA ICONOGRAFIA EN LA DANZA ANCESTRAL, CUNEN-QUICHE", presentado por el estudiante FREDY ESTUARDO LOPEZ HERNANDEZ, carnet No. 8614898, en base al dictamen favorable del Comité de Tesis nombrado para el efecto y lo establecido en la Norma Octava de las Normas Generales Provisionales para la elaboración de tesis y Examen Final de Graduación vigente; b) Se autoriza la impresión de dicha investigación; c) Se nombra a los licenciados César Augusto Urizar y Carlos Guerra Obando (Titulares) y Lic. Erick Ericastilla (suplente) para que con los miembros del Comité de Tesis, licenciados Carlos Interiano (Presidente), Jairo Alarcón y Licda. Miriam I. Yucuté, integren el Tribunal Examinador; d) Se autoriza a la Dirección de la Escuela para que fije fecha del Examen Final de Graduación."

Atentamente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"

  
Lic. Miguel Antonio Paredes  
Secretario.



PARA EFECTOS LEGALES, UNICAMENTE EL  
TESINAÑO ES RESPONSABLE DEL  
CONTENIDO DE ESTE DOCUMENTO.

---

# ACTO QUE DEDICO

## A DIOS

Ser eterno y bondadoso

## A LA VIRGEN MARIA

Amiga fiel de toda mi vida

## A MIS PADRES

OSCAR LOPEZ MERIDA: Una siempreviva en su tumba y una plegaria a Dios  
VERONICA HERNANDEZ: Que su esfuerzo y lucha constante siga siendo el mejor sendero de mi vida

## A ANTONIA SOFIA DE LEON H.

Que su amor se convierta en la mejor palabra de mi vida

## A MIS HERMANOS

Oldemía, Raquel, Billy, Eduardo, Enrique, Mayra e Irene

## A MIS SOBRINOS

Karla Verónica y Jonathan Joel

## A LAS FAMILIAS

López Rodas y Baten de León

## A LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS

Especialmente a la ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION

## A CUNEN

## Resumen

*La Iconografía en la Danza Ancestral en Cunén, Quiché* es el trabajo que presenta Fredy Estuardo López Hernández, como tesis, previo a optar al título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Dicho análisis trata de enfocar el significado que tiene la danza de los *Aj Pat'z*, tanto histórica, social, religiosa como políticamente dentro de la concepción del mundo quiché, utilizando para ello la ciencia de la semiología.

Dicha investigación la conforman cuatro capítulos, donde cada uno de ellos lleva el propósito de tratar de ubicar al lector en un ambiente semiológico, ya que se parte de la premisa que todo lo que es Cultura es Comunicación.

Así en el primer capítulo se procede a situar históricamente la población de Cunén en el departamento de El Quiché, haciendo un recorrido sobre los principales acontecimientos que vivió durante el período prehispánico, colonial y los acontecidos en el período contemporáneo.

En el segundo capítulo se hace un recorrido breve sobre la historia de la danza prehispánica y particularmente la de los *Aj Pat'z*, la cual se analiza partiendo de las antiguas historias de los quichés plasmadas en el *Popol Vuh*, y al mismo tiempo se describe la figura de cada personaje, así como su recorrido y coreología.

El tercer capítulo se constituye en el análisis semiológico de los *Aj Pat'z*. De igual modo se explica aquí el significado que tiene la danza, recurriendo en primer lugar a la fuente histórica, así como también la comunicación oral, para derivar de ellas las diferentes connotaciones y formular un mensaje que trate de explicar el contenido que la misma guarda.

El cuarto y último capítulo encierra el análisis del relato, haciendo un trayecto sobre los principales aspectos que de él surgen, para luego derivar las diferentes connotaciones que encierra cada uno de ellos, los cuales ayudarán a fortalecer aún más el análisis semiológico visual de los *Aj Pat'z*.

Sin embargo, el principal objetivo de esta investigación radica en poder lograr rescatar una de las expresiones artísticas más auténticas del período prehispánico -la danza-, en la cual se pone de manifiesto su propia cosmovisión del mundo, así como también los principales acontecimientos que tuvieron que sufrir y que hoy en día las nuevas generaciones hace caso omiso a estos eventos, principalmente debido a la desculturización que están sufriendo los pueblos, lo que va creando poco interés por sus propias costumbres.



# Tabla de Contenido

<b>Resumen</b>	<b>i</b>
<b>Tabla de Contenido</b>	<b>iii</b>
<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Ubicación de la Población</b>	<b>3</b>
Descripción del lugar	3
Historia	6
Recapitulación	14
<b>Descripción de la Danza</b>	<b>17</b>
Danzas prehispánicas	17
La danza de los Aj Pa'tz	22
Recapitulación	30
<b>Análisis Semiológico</b>	<b>33</b>
Semiología	33
La danza como modelo icónico	36
Codificación de la danza	44
Hiper-codificación	49
Recapitulación	53
<b>Análisis del Relato</b>	<b>55</b>
Comunicación oral	55
Aspecto social	58
Aspecto político	60
Aspecto religioso	62
Recapitulación	63
<b>Conclusiones</b>	<b>65</b>

<b>Recomendaciones</b>	<b>69</b>
<b>Orientación de Lecturas Adicionales</b>	<b>71</b>
<b>Apéndice: El Relato en la danza de los Aj'Patz</b>	<b>74</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>76</b>
<b>Indice</b>	<b>81</b>

## Introducción

La Iconografía en la Danza Prehispánica en Cunén, Quiché, constituye un esfuerzo por explicar el significado que encierra la danza de los *Aj Pat'z*, la cual conlleva el propósito de analizarla semiológicamente y así decodificar cada signo que la conforma partiendo desde la propia cosmovisión de la etnia quiché.

Indudablemente abordar el estudio de la danza desde el punto de vista de la semiología, es tratar de descubrir en ella todo un mundo mitológico que la rodea, en el cual se ponen de manifiesto diferentes acontecimientos que circunscriben la vida social de un pueblo.

Emprender el estudio iconográfico de los *Aj Pat'z* es tratar de descubrir el mensaje que encierra la danza, tanto histórica como políticamente dentro de la tradición oral de esa población, y de esa manera contribuir a rescatar parte de nuestra cultura, la cual está siendo abandonada al tratar de adoptar patrones distintos al de los guatemaltecos.

Muy pocas investigaciones serias sobre la danza se han realizado en Guatemala; la mayoría de ellas únicamente se han quedado en el plano descriptivo, las cuales no entran a analizar el significado que las rodea, y de allí que surja la necesidad de estudiar iconográficamente y concebirla desde el punto de vista comunicacional.

Sin embargo, para emprender esta investigación fue sumamente provechoso la extensa bibliografía que existe en el área social e histórica del pueblo quiché, la cual contribuyó grandemente a decodificar cada uno de los signos que conforman la imagen de los *Aj Pat'z*.

Para poder enriquecer nuestra investigación fue de utilidad la documentación que sobre semiología existe, para luego tratar de unificar en un solo método el estudio iconográfico de la danza.

La necesidad de estudiar la danza desde el punto de vista comunicacional se inicia desde que fueron trazados nuestros objetivos, los cuales pretenden conocer el significado de la danza ancestral en Cunén, Quiché, ligado al marco sociocultural, así también conocer los cambios que ha sufrido a lo largo de su historia y sobre todo contribuir a la preservación de la misma, como elemento del patrimonio cultural de Guatemala.

Para la realización de la investigación, se encuestó a 100 personas, entre campesinos, comerciantes, estudiantes, autoridades, profesionales indígenas, ladinos, cofrades, ancianos y participantes de la danza; algunas de ellas fueron dirigidas en k'iche'.

A lo largo del estudio se abordan cuatro capítulos, los cuales pretenden ubicar al lector en un ambiente histórico y semiológico. El primero de ellos trata de situar a

Cunén dentro de un bosquejo histórico sobre los principales acontecimientos que se vivieron tanto en el período prehispánico, colonial y contemporáneo.

El segundo capítulo abarca la descripción de la danza, comenzando por la propia historia de la danza prehispánica y luego la de los *Aj Par'z*, tomando en cuenta todos los elementos que en ella intervienen, hasta lograr poder describir su propia coreología.

El tercer capítulo reúne el enfoque semiológico de los *Aj Par'z*, en el cual se parte del hecho de concebirla como un signo histórico, social y político en la propia historia de los quichés y llegar así a obtener de todo ello un solo mensaje, a través de las distintas connotaciones que del mismo se derivan. El cuarto y último capítulo enfoca el análisis del diálogo, y las distintas interpretaciones que del mismo surgen, y así sirva de soporte para comprender la imagen que la danza presenta.

Durante el recorrido de la investigación, tropecé con un sinnúmero de obstáculos, que pude solucionar, pero al mismo tiempo me quedó un amargo sabor, al descubrir que a las nuevas generaciones de Cunén, no les importa los valores culturales del pueblo, pues debido a la desculturización que se está viviendo han adoptado otros patrones culturales, por sólo el hecho de alcanzar un mejor estatus social.

Todo este trabajo conlleva, pues, el objetivo de incentivar a las nuevas generaciones de cunenenses y por ende de guatemaltecos a luchar porque nuestras tradiciones no mueran y que conjuntamente, historiadores, comunicadores, maestros y autoridades velen porque las mismas se mantengan como signo que nos identifica en el mundo entero.

Finalmente quiero dejar plasmado mi agradecimiento a los señores Héctor Taracena Corzo, entusiasta cunenense que ha velado desde muchos años porque muchas tradiciones se conserven, asimismo a la colaboración que me brindó el señor Andrés Hernández, encargado de la danza y que gracias a su entusiasmo la misma todavía se mantiene viva, también a los señores Pedro Llontop y Julián Camajá Cabrera, quien no importándoles los obstáculos me acompañaron siempre en las tareas de campo. También quiero dejar plasmado mi agradecimiento a los compañeros encargados de la biblioteca de la Academia de Geografía e Historia, Olga Beatriz Castellanos Díaz y José Cupertino Esteban Gómez, y a la Licenciada Aracelly Mérida, bibliotecaria de la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Carlos.

No quiero dejar de agradecerle la colaboración que me brindó el Licenciado Horacio Cabezas, no solamente en este trabajo sino en mi formación profesional, y también en forma especial a mi asesor Licenciado Carlos Humberto Interiano, quien gracias al apoyo que me brindó en todo momento pude salir adelante, así como también el haberme incentivado a seguir el estudio semiológico, principalmente en el arte guatemalteco.

Agradezco también a mis amigos que de una u otra forma me incentivaron a seguir adelante en toda mi formación; y al pueblo de Guatemala por haberme sostenido mis estudios universitarios.

## CAPITULO UNO

# Ubicación de la Población

Cada uno de los pueblos que conforman el Departamento de El Quiché tiene un sello propio. El municipio de Santa María Magdalena Cunén, que forma parte de esta jurisdicción, es uno de ellos, el cual alberga desde hace mucho tiempo una cultura milenaria, cuyos vestigios están presentes y hablan de un pasado que se interpreta como signo ancestral.

### Descripción del lugar

Al pie de la cordillera de mayor magnitud en Centro América, los Cuchumatanes, está situada la cabecera municipal de Cunén, con una demarcación territorial que cubre un área aproximada de 160 kilómetros cuadrados, a una altura de 1,827 metros sobre el nivel del mar, con ubicación de 15 20'10" de latitud norte y 91 01'37" longitud oeste. Dista de la cabecera departamental, Santa Cruz del Quiché, 68 kilómetros y de la ciudad capital 230. Cunén está dividido en aldeas, caseríos y fincas, siendo las aldeas más importantes La Hacienda y Chiúl (véase cuadro 1).

Al describir el lugar, el *Diccionario Geográfico* (1976-I:578), en lo referente a la geología del lugar, dice que existen calizas de la formación chochal que sobrea-

cen a lutitas tactic. Sus cerros con acantilados aislados contienen capas de yeso, y está sobre cenizas pomes cuaternarias.

En lo concerniente a la actividad económica, sus vecinos se dedican en mayor parte a la agricultura, aunque ésta va acompañada de otras tareas como la tala-bartería, alfarería, predominando entre éstas lo concerniente a la panificación, donde se elaboran las *xecas*, producto altamente nutritivo, a base de pura harina de trigo, endulzada con panela y sin contener grasa alguna.

**Cuadro 1: División política de Cunén**

Aldeas	Caseríos	Fincas
Chiúl	Xobor	San Siguán
Xemanzana	Pajales	San Luis
El Pericón	Río Blanco	
La Hacienda	Media Luna	
La Barranca	Xojox	
Santa Clara	Chutuj	
San José	Doncellas	
Cecilia	Xexquiquel	
Los Trigales	Joya de las Tablas	
Xetzac	Xecaxlú	
	Xequixtum	

En cuanto al origen del nombre, Gabriel Angel Castañeda escribe que el nombre de Cunén, al igual que otros pueblos de la región, no se trata de un nombre originario de la lengua kich'e', sino un toponímico nahoá. La fonía original era *cunectl* que significa hijo, aunque no es remoto que se trate de un pequeño saurio. Afirma también que el término en lengua nahoá tendría la forma de *cuctectl*, y no sería nada extraño que se tratara de otra deformación de *cunectl* que al quicheizarse apareció como *Cunén*.

Lo afirmado por Castañeda se comparte, pues existen evidencias de otros pueblos cuyos nombres se originan de toponímicos nahoas, pero que debido a la influencia de otros vocablos, principalmente de origen azteca, los mismos fueron perdiéndose hasta llegar a castellanizarse.

Así al preguntarse el porqué de esa quicheización, se tiene que recurrir, en primera instancia, a los acontecimientos históricos que circunscriben a la región, principalmente por el hecho de haber sido en este territorio donde se fundó la primera ciudad del reino quiché, Hacavitz Chipal, y de la cual se habla más detenidamente en páginas posteriores.

Si recurrimos a esta información, hay que detenerse en lo que dice el *Popol Vuh* (1988:205) cuando menciona que en Hacavitz Chipal se desarrollaron muchos acontecimientos, principalmente las batallas que libraron los sacerdotes con las tribus invasoras. Se infiere entonces el llanto que causó la agresión de tribus al pueblo de Hacavitz Chipal.

De allí se desprende, entonces, cómo la palabra *cunectl* se fue quicheizando, hasta lograr que la misma recordara ese acontecimiento como el lugar del llanto, aunque también se puede recurrir a otro de los libros de la cultura quiché, el *Título de los Señores de Totonicapán* (1983:181), donde se menciona el viaje que realizó C'ocaib y C'ok'awib al oriente, regresando primero C'ok'awib, el cual fornicó con la mujer de C'ocaib, naciendo de este hecho un niño, al cual C'ocaib reconoció como hijo suyo, llamándole C'onaché.

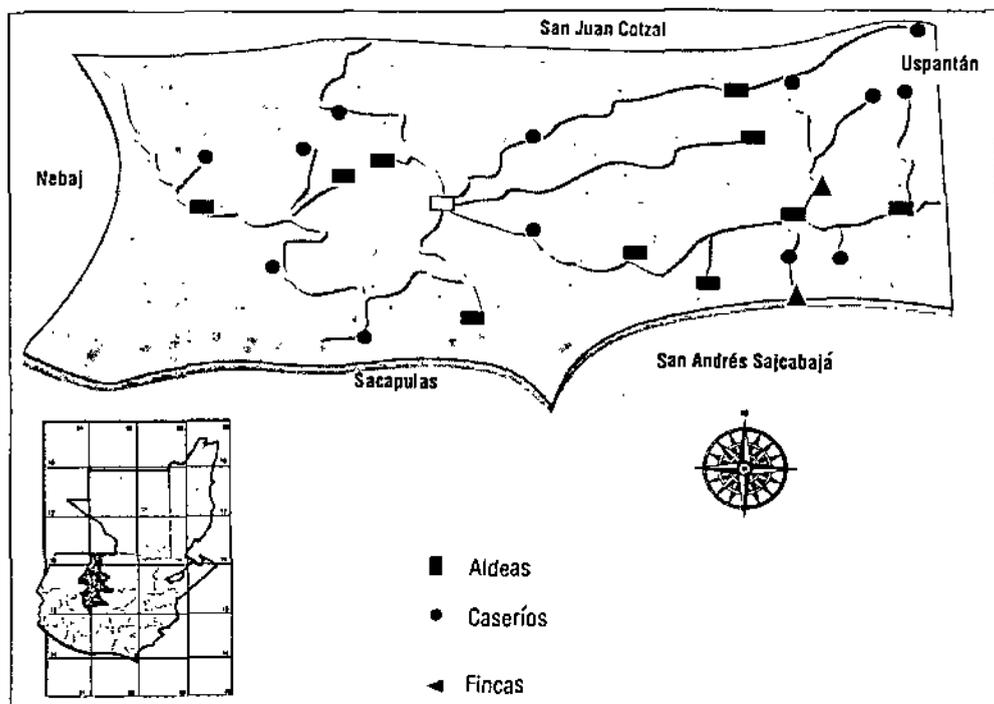
De lo anterior se desprende que probablemente el nombre que plantea Castañeda, *Cunectl*, se haya desprendido del vocablo C'onaché, precisamente para recordar ese hijo predilecto de los quichés, y que por ello no extraña que el significado de *Cunectl* sea hijo.

Sin embargo, se considera que la palabra *Cunén*, hoy en día, guarde en su raíz etimológica las dos versiones de llanto y niño, pues el mismo se compone de los vocablos *cu* (llanto) y *ne* (niño), lo que vendría a significar como lugar del llanto del niño.

### *Límites*

Cunén está ubicado en la parte central del norte del departamento de El Quiché. Colinda al norte con San Juan Cortzal, al oeste con Uspantán, al sur con Sacapulas y San Andrés Sajcabajá, y al oeste con Nebaj (véase ilustración 1).

El gobierno estableció los límites territoriales de Cunén a partir de 1880 pero, ante la amenaza de invasiones, se pidió al



### 1 Límites de Cunén

gobierno central se permitiera nueva medición, hasta que oficialmente se autorizó en 1887 al Ingeniero Diego Velásquez para que con vista en los respectivos títulos de propiedad procediera a la remediación del terreno. Alrededor de dicho acuerdo desaparecieron de su territorio las aldeas de Magdalena y Chipal. La primera pertenece actualmente a Sacapulas y la segunda a San Juan Cotzal.

### *Características ambientales*

Geográficamente, Cunén es un área tremendamente quebrada en casi toda su

extensión, con excepción de algunas llanuras planas. Por esas mismas características da lugar a la existencia de dos regiones ecológicas: cálida y fría, las cuales han tenido gran importancia en el desarrollo económico del lugar.

Cuenta con varios ríos, los que desembocan en el Chixoy, lo que hace que abunden riachuelos y balnearios, destacándose entre éstos 'Las Grutas', colosal cascada de aguas calizas, que la convierte en centro turístico de gran atención para los moradores y visitantes.

Los productos agrícolas del lugar son maíz, frijol, papa, verduras, frutas, café,

caña de azúcar, ajo, cebolla y trigo. En la actualidad, al igual que muchas regiones del país, sufre severos daños ecológicos, principalmente en lo relacionado con la deforestación, como también en la ausencia de medidas sanitarias adecuadas para la salud de los habitantes.

## Historia

Cuando se habla de la historia de un pueblo, se recurre en primera instancia a elementos arqueológicos. Sin embargo, se puede decir que ellos no son la única fuente para reconstruir la misma, ya que también está presente la comunicación en cualquiera de sus formas, oral o escrita, que constituyen otro elemento más que coadyuva a dicha tarea, para la formulación de planteamientos más concretos.

Así en la historia de Cunén se hace un recorrido por las arterias del tiempo y poder evidenciar los elementos propios con los que cuenta la región y conjugarlos entre sí para que de esta forma se cristalicen y de ellos nazca su historia. A continuación se hará un esbozo histórico del municipio, contando en primera instancia con la comunicación oral como instrumento básico de trabajo.

### *Epoca prehispánica*

Cunén es uno de los pueblos de origen prehispánico del Departamento de El Quiché. Sus inicios se remontan a lo que fue la primera ciudad del reino quiché, Hacavitz Chipal, la que hoy se ubica en los Altos Cuchumatanes.

Acerca del asentamiento de Hacavitz Chipal, se han realizado varios estudios, los cuales han ubicado a esta antigua ciudad en diferentes partes del territorio quiché y fuera de él. Brasseur de Bourbourg sostiene que este centro arqueológico estuvo situado al norte de Rabinal (en Carmack 1975:33), mientras que Roberto Carmack (1975:38) afirma que el mismo se localizó en las parcialidades de Santa Rosa Chujuyup, en el municipio de Santa Cruz del Quiché; por otra parte el *Popol Vuh* (1988:67) sostiene que esta ciudad estuvo situada al norte de El Quiché.

Al analizar detenidamente el punto de vista de Carmack sobre la ubicación de Hacavitz que me parece la más importante, no solamente por la forma en que es tratada, sino además por el lugar donde la sitúa, es necesario mencionar entonces que dicha tesis no convence por los motivos siguientes:

El Quiché, región que cuenta con muchos centros arqueológicos prehispánicos, que en su mayoría están aún sin estudiar, puede ser uno de los elementos más importantes para ubicar a Hacavitz Chipal en diferentes partes de este territorio. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que para situar a esta ciudad se deben analizar diferentes documentos indígenas que se refieren a su ubicación.

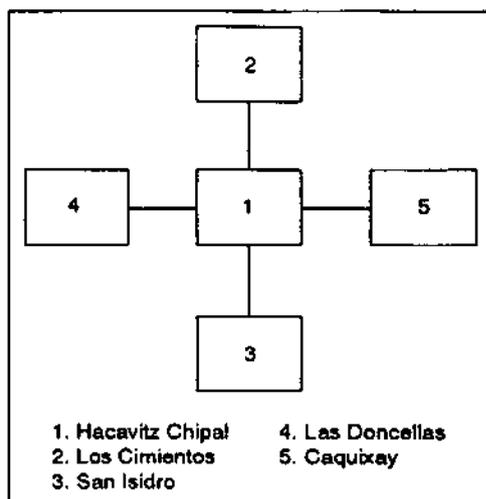
George Lovell (1990:35), al analizar la llegada de los quichés a Guatemala, señala que se realizó por el Golfo de México, a través de los ríos Usumacinta y Chixoy entre el 1000 y 1500 d.C. El Chixoy y el Usumacinta son ríos que se ubi-

can al norte de El Quiché y en sus riberas se encuentran varios centros arqueológicos que datan del período postclásico.

Se puede decir entonces que los diferentes centros que se encuentran al norte, donde se ubica a Hacavitz Chipal, primera ciudad del reino quiché, pertenecen al período postclásico y, sin lugar a dudas, fueron los asentamientos de los quichés hasta llegar al lugar donde aguardarían la llegada de la aurora y la salida del sol. Sin embargo, no son los únicos, ya que desde allí hasta su última capital, Gumarcah, existen también otros, lo que coincide con lo señalado por el *Popol Vuh* (1988:203) que refiere que los quichés, después de abandonar Hacavitz, permanecieron en incontables sitios. Esta demuestra el porqué de la existencia de tanto centro arqueológico, entre los Cuchumatanes y la última ciudad quiché, Gumarcah, ubicada en el centro del Departamento.

Hay otros aspectos que permiten sostener que Hacavitz Chipal estuvo ubicado en los Altos Cuchumatanes, en antiguas parcialidades de Cunén. En efecto, la concepción indígena quiché del mundo estaba basada en los cuatro puntos cardinales, que eran interpretados como donde sale el sol, donde se esconde, la tierra y el cielo, que rigen todos los actos de la vida.

El centro que se identifica como Hacavitz Chipal está rodeado por cuatro centros arqueológicos: al norte, Los Cimientos; al sur, San Isidro; al este, Las Doncellas, y al oeste, Caquixay. Si bien es cierto que estos nombres no coinciden



## 2 Límites de Hacavitz Chipal

con los que cita el *Popol Vuh*, hay que tomar en cuenta el grado de castellanización que han venido sufriendo muchos lugares prehispánicos.

Lo importante de todo esto es la concepción del mundo que tiene la gente quiché. Esto viene unido a una de las celebraciones más importantes en la religión maya: la del *día de Tam* o sea el sostenedor del mundo.

Para comprender qué quiere decir *Tam* hay que estar conscientes de la concepción del mundo quiché, pues este día es traducido como *el día de la 'silla', el lugar que sirve de asiento, el que está protegido por los cuatro puntos cardinales.*

Lo anterior viene a coincidir con la proclamación del Quiché Achí, en la danza del *Rabinal Achí*, cuando menciona que él es príncipe de Cunén y Chajul, y que allí tiene su silla, su asiento.

Lo anterior viene unido al monte Hacavitz Chipal, ya que en el mismo existe una cueva y dentro de ella figura un monumento que aparenta una silla, la que aún mantiene el nombre de cueva del rey. No sería raro entonces que el Quiché Achí se refiera a este lugar como su silla, su asiento. Dentro de todo esto hay que tomar en cuenta que, dentro de la cultura quiché, una silla va a ser aquel elemento que posee cuatro patas y un respaldo. Lógicamente se deduce entonces si *Tam*, en idioma quiché significa silla, y la silla dentro de esa cultura va a estar sostenida por cuatro patas, y si *tam* es dentro de la religión maya el sostenedor del mundo, el mismo está protegido por los cuatro puntos cardinales, esa cueva entonces es, por lo anteriormente expuesto, el asiento al que se refiere Quiché Achí.

Sin embargo, lo anterior no solamente se puede confirmar por dicha deducción, sino por párrafos que cita el *Título de Sacapulas*, cuando menciona y sitúa el lugar donde amaneció a los 20 pueblos y 13 contrarios, dice que ello sucedió en lo que llaman *cueva del conejo* o también su *asiento*.

Mientras tanto, otro documento vital para su ubicación es el *Popol Vuh* (1988:191) que describe diferentes lugares donde acontecieron muchos eventos de la vida quiché. Uno de ellos es el pasaje que hace referencia a las doncellas cuando éstas pretenden vencer por medio del sexo a los nahuales de Tohil. Este centro está localizado a pocos kilómetros de Hacavitz Chipal y posee rasgos arquitecto-

tónicos semejantes a los que menciona el *Popol Vuh*.

José Antonio Villacorta (1930:95) ubica el centro arqueológico de las doncellas en territorios de Cunén y escribe que este paraje es el que se menciona en una de las escenas del *Popol Vuh*. Raphael Girard (1977:339) afirma también que el verdadero Hacavitz Chipal está localizado en los Montes Cuchumatanes, en terrenos que pertenecieron a Cunén en la antigüedad.

Para finalizar, sólo queda la inquietud de poder verificar el porqué de tanto centro arqueológico, desde el sitio donde ubicamos a Hacavitz Chipal hasta Gumarcah. Si este terreno no hubiera sido el primer asentamiento de los quichés, cómo se explica esto, tomando en cuenta lo que dice el *Popol Vuh*, referente al número donde estuvieron ubicados hasta llegar a Gumarcah. Por otra parte, si se toma como válida la afirmación de Carmack, en tanto que la primera ciudad de los quichés estuvo ubicada en terrenos de Santa Rosa Chujuyup, dónde están esos lugares que menciona el *Popol Vuh*, si apenas este lugar está a pocos kilómetros de Gumarcah:

En fin, será que la ecología no tiene un papel importante también para su ubicación, será que Santa Rosa Chujuyup reúna todas las condiciones ambientales, o bien, la zona de los Cuchumatanes donde se ubica Hacavitz y que, a pesar de los daños ecológicos de hoy día, reúne aún todos estos elementos.

Sin embargo, dejo la inquietud para que arqueológicamente se estudie este

centro con atención y establecer así cuál es el verdadero asentamiento de Hacavitz Chipal.

### *Epoca colonial*

Pasados seis años de la entrada de los españoles a tierras guatemaltecas, aun persistían territorios sin ser conquistados. Una de estas tierras era el norte del departamento de El Quiché, que finalmente fue conquistado en 1530.

Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán (1933-III:59) afirma que los hechos de conquista en este territorio dieron inicio a partir de 1529, cuando se realizó la primera incursión a estas tierras, al mando de Pedro de Olmos, con un ejército de 60 soldados españoles y 300 aliados indígenas. Este primer intento fracasó debido a los fuertes ataques por parte de los indios de esa región, los que se resguardaron en la fortaleza de Uspantán.

Uspantán fue el pueblo donde se reunieron los habitantes de Cunén, Corzal y Sacapulas para resguardarse en su fortaleza, ante la amenaza de la invasión española. Es aquí donde los habitantes de estas tierras salieron triunfantes, al ganar la batalla, debido a las múltiples saetas envenenadas que les lanzaron a los españoles. Dicha batalla dejó como saldo varios muertos del ejército español y un buen número de prisioneros, los que posteriormente fueron sacrificados a sus dioses (Fuentes y Guzmán 1933-III:60).

Sin embargo, los intentos de los españoles por conquistar aquella región no quedaron frustrados. El interés persistió

debido al factor económico, y para ello organizaron una segunda incursión al mando de Francisco Castellanos en 1530. Fuentes y Guzmán (1933-III:63) escribió que, luego de triunfar los españoles en varios pueblos vecinos a Uspantán, llegaron a esta comunidad, con mayor número de efectivos militares e indios aliados, como también una mejor caballería. Al notar la presencia de los conquistadores en estas tierras, los aborígenes lanzaron los primeros ataques, los que no fueron respondidos por los españoles. A raíz de ello salieron a presentar la batalla frontalmente, lo que fue aprovechado por el ejército invasor para poder triunfar. Esta sangrienta batalla dejó varios muertos indígenas y prisioneros, los que posteriormente fueron esclavizados.

La victoria de los españoles en Uspantán viene a representar la fase más importante en toda la Sierra de los Cuchumatanes, ya que esto conllevaría el pleno control en todas las actividades económicas de la zona.

Después de haber transcurrido algunos años de la conquista en toda la Sierra de los Cuchumatanes, la iglesia católica empezó a mostrarse interesada por esa zona, a la cual llevaría la religión.

Según Tovilla (1960:72), Fray Bartolomé de las Casas fue el hombre más interesado por introducir la religión en esos lugares y para ello buscó métodos sencillos y que dieron buen resultado. Fue así cómo buscó a varios indios mercaderes de la provincia de Guatemala que comercializaban con Sacapulas. Ya encontrados, empezó a enseñarles coplas, cantos y ver-

tos con el fin de introducir la evangelización en esas tierras.

Ese fue el preámbulo de la evangelización en esa zona, la que posteriormente se concretizó cuando el Licenciado Pedro Ramírez Quiñónez emitió en 1543 el acuerdo por el cual se autorizaba el establecimiento de la Orden de Santo Domingo en Sacapulas (Piel 1989:97). Lo anterior permitió que la evangelización no se diera únicamente en Sacapulas sino también en los pueblos que rodeaban a esa provincia. Según Antonio Remesal (1966-III:1404), la orden dominica, radicada en Sacapulas, recibió un nuevo impulso en su tarea evangelizadora, cuando Alonso López de Cerrato autorizó en 1553 establecer un monasterio en dicho lugar. George Lovell (1990:89), por su parte, señala que las condiciones que reinaron para que funcionara dicho convento se debieron principalmente al río que provee pescado, alimento necesario para la cuaresma, y a la existencia de manantiales de sal.

Remesal (1966-IV:1889) argumenta también que el curato de Sacapulas tuvo a su cargo los pueblos de Santa María Cunén, San Juan Cotzal, San Miguel Uspantán, San Andrés Sajcabajá, San Juan Cotzal y San Bartolomé Jocotenango. Era un total de ocho pueblos que contaban con igual número de sacerdotes. En 1587 el convento de Sacapulas fue convertido en priorato, hecho que permitió que Sacapulas se convirtiera en la verdadera capital de la orden dominica en Guatemala, por llevarse a cabo allí las reuniones de los superiores de los distin-

tos conventos de la Orden (Piel 1988:99). Ello ayudó a que los pueblos que conformaban este curato y el propio pueblo llegaran a ser muy prósperos, tanto en lo material como en lo espiritual.

El punto de arranque de la evangelización en esa región fue el bautismo. Los indígenas recibían tal sacramento para que no los castigarán. Sin embargo, continuaban con su religión y mantenían antiguas imágenes en sus casas, algunas de las cuales fueron posteriormente quemadas por los curas. Remesal (1966-II:757) señala que Cunén no fue la excepción para no realizar el bautismo, y describe un caso que le sucedió al cura mientras bautizaba:

Llegando un viejo de más de sesenta años para ser bautizado, le dijo el padre: ¿has de adorar ídolos? Se rió mucho. Díjole el padre ¿de qué te ríes? Y el indio le respondió ¿pues no me tengo que reír de lo que me preguntas? ¿yo en toda mi vida no he adorado a los ídolos, los he de adorar ahora que me bautizo?

Esto confirma la resistencia indígena a dar a conocer sus creencias y el interés en demostrar *que de muy buena voluntad aceptaba* la religión impuesta por el conquistador.

Los españoles no sólo se preocuparon de que los indígenas se cristianizaran, sino especialmente de poder explotar todos los recursos a su alcance, pues en dicha zona no había metales preciosos. Esto llevó a que se realizara la explotación más despiadada de los indígenas, especialmente para trabajos agrícolas. Remesal (1960-I:208) escribió que, por las carac-

terísticas ambientales de Cunén, Fray Benito de Villacañas escogió dicha zona para la siembra de trigo, actividad que enseñó a los indígenas por el año de 1615, y que el grano se dio en muy buena forma y cantidad. Tovilla (1960:208) agrega que en Cunén había mucho trigo y bueno, y que el fraile que enseñó a los indígenas a sembrarlo, también les hizo molinos y hornos, y que gracias a dicha actividad Cunén fue considerado como uno de los pueblos más ricos de la sierra. Señala asimismo que en Cunén una de las principales obligaciones tributarias consistía en la entrega de trigo, con el que se hacía bizcochos en los distintos conventos de la zona y en lugares distantes como Chiapas.

Transcurridos varios siglos de aquellos acontecimientos, en la población de Cunén se conservan aún tres molinos, movidos por fuerza hidráulica. Estos constan de dos piedras labradas, una que sirve de base y que se mantiene fija, y otra que va colocada encima.

Tovilla también relata que otra obligación tributaria lo constituyó la sal que se extraía en la región de Sacapulas. Para realizar dicho trabajo, se reclutaba gente en los diferentes pueblos que rodeaban Sacapulas. Esta actividad no le causó mayores problemas a los conquistadores, debido a que los habitantes de esas regiones estaban acostumbrados a extraerla, pues en tiempos prehispánicos, los señores quichés explotaban las salinas al máximo y para ello utilizaban mano de obra de prisioneros de guerra, los cuales eran encarcelados en una peña.

La explotación de los recursos humanos y naturales en esa zona, en forma masiva, hizo que el Padre Villacañas construyera un puente sobre el Río Sacapulas en 1570, para conseguir una mejor movilización y acarreo de los productos, tanto de los que componían la encomienda, como los que les servían a curas y conquistadores para vivir.

Según Piel (1988:72) a partir del año 1615, el convento de Sacapulas sufrió cierta decadencia, la cual se agudizó al ser anexado al de Santa Cruz del Quiché. Todo esto provocó el abandono eclesiástico total de la población del curato, aunque esto no hizo que disminuyera la explotación de los pueblos con el tributo fijado por la Corona.

Esa decadencia también se hizo presente en el aspecto físico de los habitantes de la región de Cunén, tal como lo narra Thomas Gage (1946:164) cuando menciona que al llegar a Sacapulas vio que mucha gente, incluyendo al prior de esa región, le colgaba de la garganta una hinchazón como una vejiga y que le cubría todo el rededor de la nuca llegando hasta los hombros y el pecho. Consultada la gente del porqué de esa enfermedad, argumentaron que se debía a las aguas de aquel río. De acuerdo a lo anterior, puede ser que desde ese entonces se conozca a sus habitantes con el sobrenombre de *güegüechos*, principalmente a los de Cunén.

Los pueblos de Cunén, Uspantán y Sacapulas pertenecieron al Corregimiento de Totonicapán, que abarcaba toda la Cordillera de los Cuchumatanes,

desde Cuilco, Huehuetenango, hasta el occidente del río Chixoy.

### *Epoca contemporánea*

Uno de los movimientos que prevaleció durante toda la conquista fue la resistencia indígena, no solamente a sus costumbres y tradiciones, sino al trabajo forzoso que le impuso el conquistador. Esto último hizo que a principios del siglo XIX se gestaran los primeros levantamientos indígenas en la región norte del quiché y por ende en otras del país.

La rebelión indígena cobró más trascendencia durante 1820 en Sacapulas, a causa del tributo. En efecto, a pesar de que el tributo había sido abolido a principios de dicho año, las autoridades lo continuaban recaudando. Los vecinos de Sacapulas, al igual que los pueblos circunvecinos, levantaron su movimiento de protesta en marzo de 1820, a raíz de los cobros que hacían los fiscales que tenían a su cargo la enseñanza de la religión. En dicho levantamiento quedaron heridos varios vecinos y agentes de la fiscalía.

Carmack (1979b:221), al explicar el porqué de estos movimientos indígenas, señala que el motín se dio para liberarse de la dominación española y restaurar así su propia cultura y autonomía.

Los levantamientos de estas regiones acontecieron en vísperas de la independencia. En ese entonces Guatemala experimentaba profundas transformaciones políticas, económicas y sociales, que encontraron su salida con la Declaración de Independencia en 1821.

Al instalarse el gobierno independiente, los pueblos de El Quiché no sufrieron cambio alguno. Las transformaciones socioeconómicas que se llevaban a cabo sólo beneficiaban a la misma élite. Severo Martínez (1976:118) agrega que la independencia quedó retratada como un movimiento de ciudad, un movimiento controlado por los grupos criollos, sin tomar en cuenta a las capas medias que habían luchado por ella.

Las esperanzas por una vida mejor estuvieron puestas en el movimiento armado liberal de 1871, el cual aparentaba ser un movimiento democrático. Sin embargo, Carmack (1977:248) plantea que a la llegada del gobierno liberal, los indígenas sufrieron mucho, debido a la pérdida de sus tierras, que eran confiscadas por remediación o al ser declaradas baldías.

Sin embargo, el movimiento liberal quedó retratado como burgués, a raíz de los cambios que giraron alrededor del mismo, especialmente cuando se puso en práctica el reclutamiento de hombres para ir a trabajar a las fincas de la Costa Sur.

Mientras tanto, la nueva política administrativa de Justo Rufino Barrios declaró a El Quiché como Departamento de la República de Guatemala, a través del acuerdo gubernativo del 12 de agosto de 1872. Cunén fue uno de los pueblos que formó parte de dicha jurisdicción.

Con la llegada de Jorge Ubico al poder todo siguió igual, como desde el gobierno de Barrios nada cambió en lo social para El Quiché. El trabajo forzoso

se siguió dando, solamente que en esta época fue controlado por medio del *librero de jornaleros*. Para Severo Martínez (1976:581) éste documento era un probatorio de la solvencia del indígena frente al patrono. Dicha solvencia era extendida cuando al patrono le convenía; sin ella estaba sujeto al rigor de las autoridades.

El gobierno de Ubico declaró a Cunén como *Monumento Nacional Precolombino*, bajo el acuerdo del 24 de abril de 1931. Fue precisamente durante este gobierno cuando se conectó a Cunén con el resto de la República, a través de la construcción de la carretera desde la cabecera departamental y con los pueblos vecinos. Dicha construcción se realizó a través del trabajo forzoso en 1937, cuando estaba en vigor la ley de vialidad.

En 1944 con la ascensión al gobierno de la Junta Revolucionaria, El Quiché y sus municipios comenzaron a respirar aire democrático, al ser abolido el trabajo forzoso y al propiciarse, con ello, una serie de garantías laborales.

Posteriormente al primer gobierno revolucionario, llegó al poder Jacobo Arbenz Guzmán, con los mismos ideales de su antecesor, Juan José Arévalo, e impulsó la reforma agraria a través del *Decreto 900*, por el que se le proporcionó tierra a los campesinos. Esto coadyuvó a que el Gobierno de los Estados Unidos, a través de su Central de Inteligencia Americana, CIA, no sólo tildara de comunista al guatemalteco, sino que posteriormente lo derrocará. Ante estos hechos surgieron movimientos armados, que más tarden

pasarían a engrosar las filas de la guerrilla guatemalteca, lo que hoy en día es la URNG.

Sin embargo, este movimiento revolucionario vino a tener gran influencia en estas tierras a finales de los setenta, el cual fue el preámbulo para que el mismo tomara su mayor fuerza en la década de los ochenta, librando así fuertes combates entre el ejército nacional, lo que vino a constituirse en una de las épocas más sangrientas alrededor de su historia.

Según el Centro de Estudios Integrados de Desarrollo Comunal, CEIDEC, (1990:44), durante 1982, el ejército, al ver el avance de la guerrilla, necesitó de un método para controlar a la gente que habitaba este territorio y para lograrlo tuvo que destacar un reinado de terror, que fue financiado con ayuda internacional.

Más adelante señala el CEIDEC que toda el área norte del Departamento de El Quiché afectada por la violencia se debió principalmente por campañas contrainsurgentes del ejército, la cual consistió en la llamada política de tierra arrasada, la cual se llevó a cabo cuando el contingente militar entraba en una aldea y masacraba a grupos de gente que habían sido denunciados por los mismos miembros de la comunidad.

La situación económica en ese entonces en el Norte de El Quiché fue calamitosa, debido al bajo índice de producción, la cual fue severamente reducida, ya que no se le permitía al campesino visitar sus terrenos que tenían lejos de sus hogares, como también por el temor de ser asesinados.

Al ver que la subversión avanzaba cada día más, el ejército optó por reunir a personas en grupos de autodefensa civil, la cual tuvo por objetivo el de resguardar los bienes de los pobladores. Todas estas personas, al formar las *Patrullas de Autodefensa Civil*, adquirirían la obligación de cumplir con todas ellas, las que se les daba a través de jefes militares, lo cual significaba pasar desde un día hasta una semana resguardando los lugares que se asignaba.

La década de los ochenta fue para Cunén una de las peores en toda su historia, ya que sus habitantes sufrieron persecución y represión, debido a los constantes choques armados entre el ejército y los llamados *guerrilleros*. No es difícil reconstruir los hechos de esa época, pues sobran los testimonios de esos años de dolor para esa región. Sin embargo, las huellas de ese calvario están presentes a diario, en cada mujer viuda y en cada niño huérfano, los cuales esperan ver algún día la luz de un mejor futuro y enterrar en el fondo del abismo la violencia.

Ha llegado la época de los noventa, en el que se avisa un mejor panorama de tranquilidad, sobre todo porque cesan en un buen porcentaje los enfrentamientos armados. Sin embargo, durante este mismo tiempo, se empieza a gestar el movimiento de resistencia indígena por los quinientos años del descubrimiento de América, el cual pretende rescatar la dignidad del indígena, lo cual provoca un choque entre ladinos e indígenas, por el hecho de que en varios casos pierden ambos el respeto mutuo, sin llegar a extremos de violencia.

Sin embargo, nada ha cambiado con relación al aspecto socioeconómico del lugar, ya que la emigración de campesinos a las fincas de la Costa Sur sigue produciéndose constantemente y si bien es cierto que en la agricultura de la región empieza a introducirse productos no tradicionales a los del agro guatemalteco, esto no viene a solucionar del todo la realidad económica del campesino del lugar.

Mientras tanto, la tranquilidad quiere regresar, pero muchos vecinos se empeñan por quererla destruir, principalmente al agruparse en las patrullas de autodefensa civil, quienes están dispuestos a empuñar el fusil en cualquier instante, so pena de infundir miedo en la población, para que sus habitantes les manifiesten su apoyo, para que la misma no desaparezca con el objetivo, según ellos, de defender a los habitantes del lugar ante cualquier ataque armado por parte de la guerrilla.

## Recapitulación

En este primer capítulo se pretendió ubicar al lector en un marco general sobre la historia del Municipio de Cunén en el Departamento de El Quiché, durante las épocas prehispánica, colonial y contemporánea. Para situarlo dentro del período prehispánico, suponemos que el asentamiento de Hacavitz Chipal, primera ciudad de los quichés fue en los antiguos terrenos de Cunén. Dicha hipótesis se basa no solamente por los centros arqueológicos que rodean a ésta, sino además por las fuentes orales y escritas, las

que concuerdan con la descripción que se hace de esta ciudad en el *Popol Vuh*.

De esa manera, Cunén juega un papel importante dentro de la civilización maya-quiché, no solamente por lo anterior, sino por ser territorio que también estuvo gobernado por el Príncipe Quiché Achí, y albergar sitios arqueológicos que aún se mantienen sin poderlos explorar, debido a su importancia en la religión maya que es practicada hasta nuestros días.

Cunén, durante la época colonial, fue uno de los pueblos que conformó la fortaleza de Uspantán, la cual no permitió que los españoles conquistaran aquellas provincias en su primera incursión allá por 1529. Posteriormente y luego de una sangrienta lucha entre aborígenes y españoles, Cunén y los demás pueblos que conformaban aquella fortaleza quedaron conquistados en 1530.

Con la llegada de los conquistadores, Cunén al igual que otros pueblos, sufrió los embates del trabajo forzoso. Ello hizo que en Cunén se introdujera nuevos productos agrícolas, dándole prioridad al trigo, por las condiciones climatológicas del lugar.

En el aspecto religioso de esa época, Cunén perteneció al Curato de Santo

Domingo Sacapulas. El establecimiento de este convento hizo que estas regiones progresaran contando con mayores beneficios en favor de los españoles.

Desde la Independencia en 1821 hasta el gobierno de Ubico, Cunén siguió siendo uno de los tantos pueblos de Guatemala que sufrían un abandono total. Únicamente era tomado en cuenta para proveer mano de obra a las fincas cafetaleras de la Costa Sur.

Los grupos alzados en armas, desde el derrocamiento del gobierno revolucionario de Arbenz, hicieron presencia con mayor intensidad en el Departamento de El Quiché, a finales de la época de los setenta hasta las postrimerías de los ochenta.

Cunén fue afectado principalmente en los años ochenta, por los altos índices de persecución, represión, violencia, lo que provocó decenas de niños huérfanos y familias desaparecidas. Esta época es calificada como una de las peores de su historia.

A pesar de la marginación que ha sufrido y sigue sufriendo, Cunén se mantiene como uno de los pocos pueblos de Guatemala, donde aún se practican las costumbres y leyendas de un pasado que en el presente se interpretan como signo ancestral.



## CAPITULO DOS

# Descripción de la Danza

En la historia de la humanidad, la danza se ha constituido en uno de los mejores medios alternativos de comunicación social. A través de ella, el hombre ha podido exteriorizar sus sentimientos, emociones y su propia manera de concebir el mundo. Los diferentes elementos que intervienen en ella ayudan a la difusión de un mensaje, el que va concatenado de un fuerte medio iconográfico, que requiere el auxilio de otros, para poder decodificar así la misiva del baile.

### Danzas prehispánicas

Se conoce con el nombre de danzas prehispánicas a todas aquellas que se practicaban en el territorio mesoamericano, antes de la llegada de los conquistadores. La característica principal de estas danzas es lo concerniente a la trama mitológica que las rodea; así como los diversos instrumentos musicales que en ella se utilizan, principalmente donde interviene el *tun*.

La práctica de la danza en los pueblos mesoamericanos era común ya que, aparte de servir de distractor, era utilizada para dar a conocer sus múltiples inquietudes a la población. Tonatiuh Gutiérrez (1976:23) al referirse a la historia de la danza en estos territorios, plantea que los

manuscritos precortesianos ponen de manifiesto su práctica, dando así a connotar que era una costumbre de mucha importancia dentro de esa sociedad.

Si se tiene en cuenta, en cambio, lo que expresa Curt Sachs (1943:13) al señalar que la danza es aquel elemento que enlaza la superación del alma con el cuerpo, y además libera las emociones de una conducta establecida, se puede decir entonces que la danza es el nexo entre la vida social e individual, y que nace con un objetivo: el de poder rendir tributo por medio de movimientos corporales a un ser superior.

La danza en el aborigen representaba ese enlace espiritual con el cuerpo o, como dice Morales (1978:1) aquella que guarda mayor estrechez con la vida del indígena, ya que es un aspecto inseparable con la religión y el concepto del universo. La danza para el aborigen era sagrada, la que se ejecutaba principalmente para poder adorar y divertir a los dioses.

La danza fue para el habitante mesoamericano una manifestación alegórica, donde podía ir a desahogarse tanto emocional como físicamente, pues era el medio más idóneo de poder dar a conocer sus habilidades e inquietudes sobre

los aspectos más relevantes que sucedían en su comunidad.

Por ello sin lugar a dudas, el estudio que hace María Sten (1990:17) acerca de que la danza lleva implícito un proceso de comunicación y elaboración previa, dentro del marco de la cultura humana y de la sociedad, es cierta; pues en ella sobresale la cosmovisión de su religión, estratificación social y poder político, lo que asegura nuestra posesión acerca de la misma.

Considero, entonces, que la danza fue el medio más valioso que tuvo el aborígen para poder expresar rítmicamente sus mensajes y poder formar así entre sus habitantes un modo de vida, religión y política, para que perdurara entre ellos, y así mejorar cada día un compartimiento social más justo y digno.

Para poder comprender el carácter sui géneris de la danza prehispánica, Sten (1990:23) plantea que se tiene que partir de las creencias y costumbres, así como de la cosmovisión, religión, división social y ejercicio del poder. Las anteriores afirmaciones las basa en las distintas manifestaciones de la danza, que se encuentran en las vasijas mayas, piedras mixtecas, así como en los diferentes códices, ayudando de esta forma a comprender mejor el papel que tuvo la danza.

Lo anterior viene a ayudar a confirmar que la danza en el período prehispánico fue un movimiento que surgió como ente de enlace entre las manifestaciones de la vida social y las distintas tareas del quehacer del aborígen, fundiéndose en el crisol y el patrón llamado honestidad.

Curt Sachs (1943:13) coincide al afirmar que la danza en la historia de la humanidad es aquella que siempre ha vivido en tiempo y espacio, en el creador y lo creado. Por ello es la representación animada de un mundo visto e imaginado, donde el artista juntamente con su obra siguen siendo en ella una sola cosa, única e idéntica.

A todo ello, Sten (1990:17) afirma que la danza puede reflejar la influencia del individuo o la sociedad, pues en ella se manifiesta el compartimiento humano, el que está compuesto de movimientos del cuerpo, tomando como base patrones de diferentes actividades comunes. La danza, entonces, viene a ser la viva expresión del sentir y del pensar de una sociedad, exteriorizado en un lenguaje no verbal.

Sin embargo, la danza sigue siendo una actividad menospreciada por muchos investigadores, a pesar de haber jugado un papel importante en las sociedades prehispánicas y, debido a ello, se hace sentir la escasez de fuentes de información, para poder así tener una mejor visión acerca de la misma.

A través de los años, las pocas fuentes de investigación vivas que aún quedan en el país van desapareciendo. Uno de los factores que ha contribuido a ello son las fuertes influencias socioculturales de otros países, que ayudan a adoptar otro patrón de vida. Esto ha provocado grandes daños socioculturales en diferentes regiones del país, donde aún se conserva este tipo de danzas y las mismas se van incorporando con elementos que no con-

cuerdan con la trama de la misma, perdiendo de este modo el valor real que representan.

### Historia

La danza prehispánica hoy día es el reflejo de la sociedad imperante en aquel período, y perdura a través de las distintas formas de comunicación, dando a conocer aquellos secretos que los historiadores no han registrado, para así poder comprender en mejor forma la sociedad maya quiché.

Sin duda alguna, para poder partir de su historia, nos tenemos que remontar a las páginas del libro sagrado de los quichés, el *Popol Vuh* (1979:126), al referirse en primera instancia al tipo de danza que practicaba Hunahpú e Ixbalanqué, señala:

En seguida se pusieron a tocar la flauta, tocando la canción de hunahpú-qoy. Luego cantaron, tocaron la flauta y el tambor, tomando sus flautas y su tambor. Después se sentaron junto a la abuela y siguieron tocando y llamando con la música y el canto, entonando la canción que se llama hunahpú-qoy.

Por fin llegaron Hunbatz y Hunchoén y al llegar se pusieron a bailar: pero cuando la vieja vio sus feos visajes se echó a reír, al verlos la vieja, sin poder contener la risa, y ellos se fueron al instante y no se les volvió a ver la cara.

Más adelante, el *Popol Vuh* (1979:151) describe el traje que utilizaron Hunahpú e Ixbalanqué al vencer a los señores de Xibalbá, que coincide con el

que utilizan los *aj pa'tz* o sea los del traje viejo:

*Y al día siguiente se presentaron dos pobres, de rostro avejentado y aspecto miserable, vestidos de harapos y cuya apariencia no los recomendaba, así fueron vistos por los de Xibalbá. Y era poca cosa lo que hacían. Solamente se ocupaban en bailar el baile del puhuy [lechuza o chotacabra], el baile del cux [comadreja], y el iboy [armadillo], y bailaban también el itxzul [cienpiés] y el chitic [el que anda sobre zancos].*

Otro de los documentos indígenas que proporciona información acerca de la actividad dancística del período prehispánico es el *Memorial de Sololá* o *Anales de los Cakchiqueles*, donde se encuentran descritos varios bailes, como el *itxzul*. Así también nos narra que muchas veces el tributo a sus dioses no consistió en jade y metal, sino en plumas verdes, objetos pintados y esculpidos, como también flautas para la práctica de la danza. Los *Anales de los Cakchiqueles* (1936:211) nos dan a conocer también la trama de algunas danzas:

*Entonces comenzó la ejecución de Toccom; él se atrevió y entró repentinamente; sus brazos fueron extendidos enfrente de un árbol para que le dispararan las flechas, todos los guerreros empezaron una danza, mientras que Toccom empezaban su cántico todavía danzaban ellos, cuando comenzaron a dispararle las flechas.*

La danza fue el tónico que fortalecía al pueblo, pues en ella encontraba la mejor oportunidad de poder liberar su espíritu entrelazándolo en movimientos sutiles, cargados de un fuerte elemento místico que reflejaba su propia concepción del mundo.

De las distintas representaciones que se desarrollaban en ese entonces, muy pocas han quedado registradas en los libros de la historia patria, debido a muchos factores. Sin embargo, las danzas prehispánicas que perduran hoy día reflejan en su trama parte de los aspectos relevantes de aquella época. Al constatar el porqué desaparecieron la mayor parte de las danzas, la historia nos demuestra que a la llegada de los españoles catalogaron a muchas de ellas como obras satánicas y, por lo mismo las prohibieron terminantemente.

Matilde Montoya (1963:30) afirma que, a la llegada de los españoles las manifestaciones artísticas de los indígenas fueron suprimidas y otras sustituidas por expresiones del arte español. Sin embargo, considero que al aborigen no fue fácil renunciar a las tradiciones de sus antepasados y aceptó las impuestas, pues en ellas se atrincheró para seguir manifestando sus inquietudes por la danza, pero con un motivo distinto al que supuestamente el español había planificado.

Italo Morales (1978:52), al tratar el tema de la desaparición de las danzas prehispánicas, comenta que no desaparecieron en su totalidad, pues algunas se tuvieron que amalgamar con ritos católicos, ya que solamente así podían pasar inadvertidos por las autoridades españolas.

Sin embargo, hay que considerar que debido a esa transición entre dos mundos, comenzaron a mezclarse los elementos netamente aborígenes con los del español, para dar origen así a una nueva forma de danza.

Solamente de esa forma pudieron persistir las danzas prehispánicas, introduciéndose elementos de la religión española, pero sin perder el simbolismo y mitología que le había acompañado siempre.

El español pudo darse cuenta del papel importante que jugaba la danza en la vida del aborigen, no solamente como manifestación artística sino como elemento importante en su religión; por ello la utilizó en el proceso de evangelización. Así, Mayra Ramos (1990:25) afirma que tanto el teatro como la danza cumplieron una importante función en el proceso de evangelización, pues cada uno de estos elementos resultó ser más efectivo que cualquier otro sermón dado por algún fraile, ya que los indígenas contemplaron con asombro la evangelización que ella llevaba, y que más tarde tendría que aceptarla forzosamente.

Por otra parte, Tonatiuh Gutiérrez (1976:14) afirma que el español impuso sus costumbres a los aborígenes, utilizando principalmente la danza. Aparte de ello, en España los bailes de corte religioso eran utilizados como un acto de fervor a la divinidad, por lo que las danzas tenían mucha asociación con las actividades religiosas, lo que facilitó el que los indígenas aceptaran fácilmente tal imposición.

Con la nueva ideología, la danza que practicaban los aborígenes era calificada de pagana, por lo que fue prohibida y castigada. Tovilla (1960:138) comenta que cualquier indígena que practicaba ese tipo de danza era castigado con 100 azotes, ya que esa clase de bailes eran dañino para la conciencia de los indios y la guarda de la ley cristiana.

Sin embargo, pese a todo ello, los aborígenes jamás dejaron de practicarlas, pues como dice Thomas Gage (1946:130), a pesar del yugo en que vivían los indígenas, no dejaron de tener buen humor y tiempo para divertirse en fiestas, juegos y danzas.

Según Ramos (1990:25) una de las primeras danzas de origen español fue la de *moros y cristianos*, la que tenía como objetivo primordial la introducción de la evangelización de los aborígenes.

Sin duda alguna, el español por medio de la danza, pensó en adormecer la conciencia del indígena y conseguir que aceptara plenamente su religión. Sin embargo, la aceptación de ella, sólo fue en apariencia, pues el aborigen sólo se escudó en ella, para seguir rindiendo culto a sus dioses, los que jamás pudo olvidar.

Para Arturo Warmer (1972:71) la fecha preferida por el español para realizar las danzas fue la del *Corpus Christi*, ya que para él representaba el cuerpo de Cristo en vivo. Sin embargo, considero que el indígena adoptó desde entonces esa fecha, porque en la hostia consagrada miraba el elemento sol, y el cual tenía mucha importancia en su religión maya, pues era símbolo de energía y vida.

No obstante, todas las acciones que tomó el conquistador por erradicar aquel tipo de danza pagana, en el aborigen siguió practicándose clandestinamente, hasta el punto que hoy día podemos admirar algunas de ellas, aunque con elementos de la religión católica incorporados, pero con la misma trama prehispánica.

### *Clasificación*

A través de las distintas manifestaciones que ha tenido la danza prehispánica, la misma se ha podido dividir según su génesis y mensaje. Al igual que las de corte hispánico, colonial, afrocaribeño y republicano, las prehispánicas las han dividido los historiadores en varias ramas, las que poseen distinto nombre según el lugar donde se presentan.

Para Carlos García Escobar (1989a:6), la posibilidad de clasificar la danza prehispánica guatemalteca se hace realidad, pues a ella se le nombra por el tema que trata, siendo ellas las de corte mitológico, agrario, ganadero, pastoril y de cacería.

La anterior clasificación separa a las mitológicas del resto de danzas; sin embargo, es necesario mencionar que en cada una de ellas, el denominador común es la mitología, y es este elemento lo que hace diferente la danza prehispánica de las otras ya mencionadas.

Sin embargo, Sten (1990:80) realiza otra clasificación diferente a la de García Escobar. Este estudio lo realiza en el territorio mexicano, basándose no en el menaje que dan a conocer, sino más bien en quiénes las interpretan y para ello las

divide en danzas que sólo bailan mujeres, las de hombres solos, y las danzas de hombres y mujeres. Considero que la clasificación que hace García Escobar la basa precisamente en las que se practican en Guatemala, lo que ayuda a que las mismas se puedan comprender mejor e identificarlas rápidamente.

### La danza de los *Aj Pa'tz*

Con el nombre de los *Aj Pa'tz* se conoce una de las danzas prehispánicas que existen actualmente en el municipio de Cunén en el Departamento de El Quiché. La palabra *Aj Pa'tz* es de origen quiché, cuyo significado en español es *los del traje viejo*.

A los *Aj Pa'tz* también se les conoce en la religión con el nombre de *tantúques*, debido a que las notas musicales que se desprenden del tun forman el sonido de tantuc, tantuc, pero en sí el nombre correcto es el primero, pues la población indígena del lugar la reconoce con éste; no obstante que el segundo es el dado por toda la población ladina. Sin embargo, esta misma danza recibe el nombre de *patzcar* en poblaciones cercanas a Cunén. Para Morales (1988:1331) esta danza, *patzcar*, es igual a la que llaman del tun, pues es el nombre que se le da en el Altiplano Central y sección norte del país.

De acuerdo a lo anterior se deduce, entonces, que la danza de los *Aj Pa'tz* es un sinónimo del baile del tun, pues ambas encierran la misma trama mitológica, aunque hoy día se presenten de diferente forma; es decir, que en los *Aj Pa'tz* toda-

vía se siga conservando indumentaria acorde al argumento de la misma, y en el baile del tun, según Morales, esto ya no se conserva.

Entre la clasificación de las danzas prehispánicas, la de los *Aj Pa'tz* está catalogada dentro del género de cacería, pues el elemento principal en su contenido se centra específicamente en lo relacionado a la caza. No obstante que dentro de la trama, no deja de llamar la atención lo místico que gira a su alrededor; así como también el aspecto socioeconómico imperante en el sistema de gobierno de aquel entonces.

En el registro general de las danzas folklóricas de Guatemala, hecha por la Dirección General de Bellas Artes, los *Aj Pa'tz* están clasificados dentro de las danzas de género prehispánico, bajo el nombre de *tantúques*, única que aparece con esta denominación. Diferente a la clasificación que hace Bellas Artes (1971), la danza de los *Aj Pa'tz* la catalogo en la rama imitativa, pues los distintos elementos que en ella intervienen dan la pauta de ser así, por la intervención de personajes del mundo animal. Ello hace que el actuante se penetre en el papel que representa o puede asimilarlo de modo tal que se consagre dentro de ella y así obtener el triunfo deseado en la misma.

En 1993, la representación de la danza únicamente se realizaba dos veces al año: el Jueves de Ascensión y el Corpus Christi, fechas sujetas al calendario eclesiástico. Mientras su organización está bajo el cargo y dirección de don Andrés Hernández, viejo bailaror que lleva más

de 40 años de estar participando en ella, así como de las autoridades municipales.

Antes de llevarse a cabo su representación, en cualquiera de las dos fechas, parten con una ceremonia religiosa católica que se realiza en la casa del encargado, Andrés Hernández, rezando un rosario a Jesús Sacramentado, pidiéndole que los acompañe en su danza y que la misma sea bien recibida por él; luego se dirigen a la iglesia, donde en su atrio realizan su primera presentación.

En la actualidad, los *Aj Pa'tz* han perdido terreno folklórico en la población, debido a la penetración de factores socio-culturales y religiosos cristianos; así como el reclutamiento militar forzoso, servicio de patrullas de autodefensa civil y desconocimiento de la propia danza. Todo esto ha contribuido a que la misma sólo la practiquen gente adulta.

Don Andrés Hernández dice que si la danza perdura hoy en día es porque tanto a él como a otros cinco señores les gusta bailarla, pese que han recibido críticas de la misma población, al representar determinado personaje dentro del baile.

### Origen

El origen de la danza de los *Aj Pa'tz* se remonta a tiempos prehispánicos; su trama, juntamente con el mundo mitológico que la rodea, viene a reflejar una de las principales características del reino quiché.

La danza de los *Aj Pa'tz*, como el baile del tun, tienen el mismo origen y la misma historia. Para Morales (1978:52) el baile

del tun fue una de las actividades más perseguidas por la inquisición, ya que en ella se celebraba un rito no muy agradable para los evangelizadores, el sacrificio humano. Ernesto Chinchilla Aguilar (1963:12) quien también llama a esta danza con el nombre de tun, indica que fue prohibida porque las autoridades eclesiásticas no miraban en ella algo divertido, sino más bien algo pagano. A raíz de ello, se dio la orden que quien la practicase sería azotado con más de 200 latigazos y tres años de destierro de sus pueblos, lo cual los haría condenados. Joaquín Pardo, por su parte, afirma que la prohibición de esta danza fue a partir del 3 de noviembre de 1593, por el Presidente Pedro Mayén, quien determinó además la confiscación de los instrumentos musicales que utilizaban para su realización (en Morales 1978:62).

Después de implantarse las danzas de origen español y viendo los buenos efectos que las mismas llevaban, concedieron permiso para presentar todas aquellas que practicaban los indígenas antes de su llegada, con la única modificación de incorporarles elementos cristianos, lo que contribuiría al fin evangelizador.

De acuerdo al recorrido histórico y tal como se presenta en la actualidad, puedo afirmar que la danza de los *Aj Pa'tz* es la misma que narra el *Popol Vuh* (1979:151), cuando Hunahpú e Ixbalanqué se presentaron ante los señores de Xibalbá vestidos de harapos, cuya representación del baile consistía en matar a la gente que se les ofrecía para luego resucitarla.

Todo lo anterior hace que se analice detenidamente cada detalle, comen-

zando por el significado de la misma, la cual se relaciona con el traje viejo, y éste con la vestimenta de Hunahpú e Ixbalanqué cuando se presentaron con harapos ante los de Xibalbá, por lo que se tiene la primera similitud. Luego para profundizar un poco más, se recurre a lo que dice Morales (1988:52) quien afirma que la danza del tun fue prohibida porque en ella se practicaba el sacrificio humano y para poderla practicar nuevamente se disfrazó en baile de animales.

Sin embargo, lo planteado por Morales no ocurre exactamente así, sino más bien el hecho que hayan recurrido a los animales se debió a que en la misma cultura quiché estaba presente el nahualismo, y por ello se fue incorporando dentro de ella, con el único fin de poder amurallarse dentro del mismo, y así des-

viar la atención del conquistador, pero sin perder su objetivo central.

De acuerdo a todo ello, se puede afirmar entonces que los *Aj Pa'z* siguen conservando varios rasgos de la danza que narra el *Popol Vuh*, principalmente en el vestuario y propiamente su trama mitológica, que posteriormente se analizará.

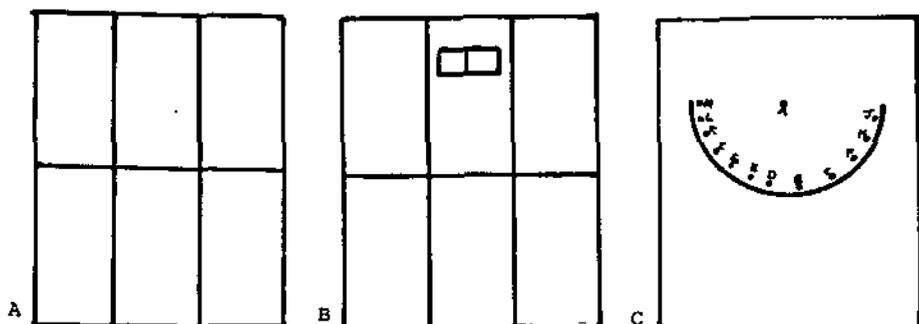
Si bien es cierto que el baile del tun y la danza de los *Aj Pa'z* son sinónimos en tanto a historia y leyenda, las mismas también varían actualmente en la forma de su representación, tomando en cuenta lo que narra Morales (1988) en su estudio sobre el baile del tun en los municipios de Suchitepéquez y la forma como se representa en Cunén, Quiché.

La leyenda que guardan tanto los vecinos de San Bernardino Suchitepéquez como los de Cunén tienen elementos comunes. Así Morales (1988:139) dice que el origen del baile del tun en San Bernardino Suchitepéquez se debe a que la imagen del señor Bernardino apareció en el monte, y al querérsela llevar no se movió. Para poderla levantar acudieron a diversos elementos como llevarle bailes y hacerle costumbre pero no fue posible. Posteriormente llegó un viejito diciendo que el señor Bernardino le había dicho, a través de un sueño, que únicamente se levantaría si le llevaban los tunes y solamente haciéndolo así se levantó.

De igual forma sucedió en Cunén, según la leyenda, pues todo ocurrió cuando cofrades y demás personas, con ocasión del Jueves de Ascensión, iban a traer a la imagen de Jesús de la Ascensión, pero no se quiso levantar cuando ya todos

Cuadro 2:

No.	Personaje	Significado
1	Mam	Abuelo
2	Ya'b	Enfermo
3	Puwpuchi	Enfermo
4	Q'anja'Xe Rey	Palúdico
5	Kuta'm	Tronco
6	Jume't	Corteza
7	Kiaq Plux	Ceniza evaporada
8	Masati	Piñas
9	K'anti	Culebra
10	K'am	Bejuco
11	Xuturib	Soberbio
12	Q'oma'r	Podrido



### 3 Cuadros

estaban listos para llevárselo a la iglesia para celebrar la fiesta en su honor. Sin embargo, para poderlo levantar realizaron varias ceremonias tanto de índole católica como también de la religión maya, así como la presentación de bailes de origen colonial, pero no lo lograron. Transcurrido ya un día se presentó un viejito diciendo que talvez se levantaría con el baile de los abuelos, que ya no se presentaba, el cual prepararon inmediatamente y así se pudo levantar. Desde entonces año con año se representa en esa fecha.

Tanto el baile del tun y la danza de los *Aj Pa'tz* tienen la misma leyenda, por lo que nuestra afirmación de sinónimos es válida, aunque hoy no se presenten de igual forma, pero no por eso dejan de ser grandes en la mitología maya quiché.

#### *Elementos que intervienen en la danza*

En las páginas de la historia de Cunén, la danza de los *Aj Pa'tz* viene a constituir

uno de los frutos prehispánicos que todavía se guardan y disfrutan en la población. Ella es un reflejo fiel de todo un proceso de resistencia por sus costumbres ancestrales.

El rito danzario encierra todo un sistema cosmogónico, donde cada uno de los integrantes viene a constituirse en pieza clave para formar el engranaje capaz de mover toda una trama incrustada dentro de ella. Los distintos rasgos que presenta, tanto políticos, sociales y culturales, sólo es posible analizarlos a través de la trayectoria histórica de la danza.

Como cualquier otra manifestación danzaria, los *Aj Pa'tz* presentan un orden jerárquico, el cual está sustentado en doce personajes, que son más reconocidos bajo el nombre de *varones* (véase cuadro 2).

El día de la presentación de la danza, los bailarores llegan muy temprano a la casa del encargado, para dar inicio y así empezar su recorrido, el que culmina con la primera presentación en la iglesia.

Luego continúa su trayecto por las principales cofradías del pueblo: Candelaria, Rosario, San Juan, San Francisco y Concepción, donde en cada una de ellas ofrecen una petición por la danza.

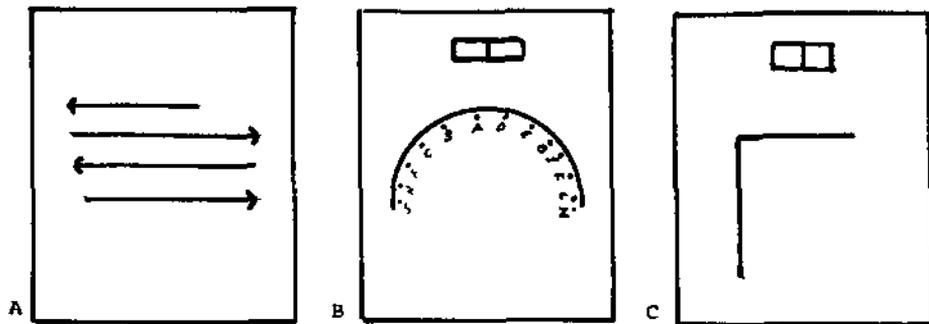
Al culminar cada presentación, se les ofrece un refrigerio, consistente en una jicara de atol llamado *chilate*, bebida a base de maíz quebrado, y licor blanco.

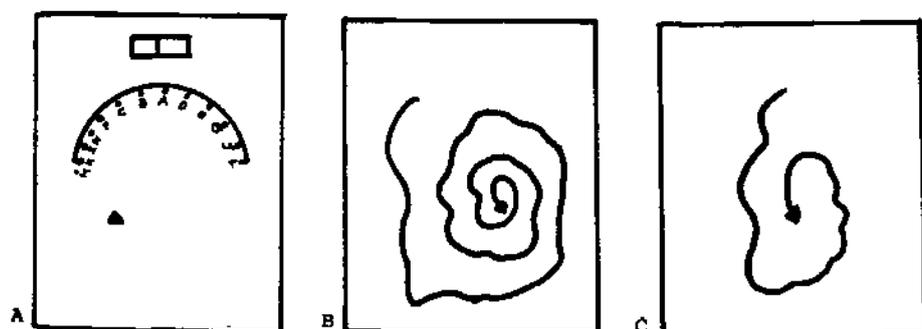
La danza dura a lo largo del día y, aparte de hacerse presente en las distintas cofradías, recorre también casas particulares, principalmente de ladinos como también la municipalidad.

La música que acompaña a la danza es la del tun, instrumento netamente prehispánico que desprende diversos sonidos, los que se acoplan a los movimientos que se realizan en la misma. Gage (1946:46) al describir el tun dice que es un tronco hueco, con dos o tres hendiduras del lado de arriba y algunos agujeros en la extremidad. Su ejecución la realiza una persona de avanzada edad, quien conoce los diferentes ritmos a interpretar.

Otro de los elementos que intervienen en la danza de los *Aj Pa'tzes* lo consistente a las máscaras, donde cada una de ellas tiene diferentes rasgos, lo que permite diferenciar a cada personaje. Dary (1991:50) dice que el uso de la máscara en la danza se viene realizando desde hace muchos años, y que por ello es imposible poder determinar su tiempo, aunque en los hallazgos rupestres arqueológicos ya se atestigua el empleo de la misma.

El vestuario que se utiliza dentro de la danza es del mismo tipo que emplea el bailarín en sus tareas diarias con la excepción que tiene que ser más viejo, que el comúnmente usado, para que la misma tenga el significado de acuerdo al nombre. Dary (1990:49) dice también que el traje no solamente es elaborado por el mero gusto de hacerlo, sino que existe en él toda una visión del mundo y de la vida. En el caso de los *Aj Pa'tz*, el poder demostrar con el mismo su situación de pobreza o necesidad de tener los mismos derechos; así como también su actitud de peregrinos.





### 5 Cuadros

La literatura es de tipo oral, es decir que no existen documentos escritos donde aparezca el diálogo que tiene que realizar cada personaje, sino más bien se han venido conservando de generación en generación. Los principales diálogos están a cargo de *ya'b*, *pumpuchi* y *q'anja*, como también del señor *tam*.

### Coreología

Sin duda alguna, la danza es un rompecabezas humano, donde cada pieza juega un papel importante y específico. La coreología viene a ayudar a la formación de todo ese sistema, y así enmarcar sólo una imagen dentro de ella, para luego establecer el significado total de la misma.

En la coreología intervienen muchos elementos, los cuales ayudan a la descripción de la danza, para que ésta se torne en un momento dado en el eje central de comprensión y además descubrir en ella un mundo maravilloso e inagotable de estudio.

Gutiérrez (1976:15) expresa que la danza posee, a través del movimiento y la dinámica de lo dancístico, el poder de recuperar los sentimientos genuinos del hombre, así como también las virtudes que ha perdido por causa de la deshumanización. Para García (1984:4) los estudios antropológicos que se han realizado en torno a la práctica danzaria reconocen en ella ciertas características propias que, a través del tiempo, se han ido cristalizando sin perder de vista su propia cosmovisión, la cual se ve reflejada en su propia coreología.

Sin embargo, considero que para estudiar coreológicamente la danza, éste debe partir no solamente de la cosmovisión de la persona, sino además tener en cuenta el aspecto social y político donde la misma se realiza.

Para analizar el estudio coreológico de los *Aj Pa'tz*, nos situamos específicamente en el planteamiento hecho por Judith Armas (1991:28) sobre los puntos que se deben tomar en cuenta en el estu-

dio de la misma. Partiendo de ello, damos a conocer cómo se manifiesta esta danza.

### *Area para danzar*

Los espacios que se utilizan en la presentación de los *Aj Pa'rz* tienen una dimensión aproximadamente de ocho por diez metros. Los lugares específicos donde se presentan son el atrio de la iglesia y los diferentes patios de las casas donde se encuentran las cofradías; algunos de éstos aún siguen siendo de igual forma como los narrados por Fuentes y Guzmán (1933-III:56), al describirlos como planchas lustrosas de argamasas finas y muy bruñidas, las cuales son utilizadas para trillar los trigos.

Sten (1990:55), al referirse a los espacios definidos para realizar la danza, dice que éstos a la hora de realizar los ritos danzarios de profanos se vuelven sagrados, al abrigo de su propia cosmovisión.

Armas (1991:30) afirma que, para sorpresa, en su estructura la danza tradicional guatemalteca trae implícitas ciertas proyecciones y usa el espacio acorde con su motivación, ya que sigue las reglas espaciales de la expresión dramática conocidas en el teatro. Agrega además que el espacio escénico se subdivide en cuatro o seis áreas pequeñas las que sirven de referencia para situar a los actores. Las áreas son: fondo, para la parte más alejadas del espectador; frente, para la más cercana; costado derecho e izquierdo, más el área del centro (véase ilustración 3a).

Sin embargo, considero que el espacio para danzar definido por los *Aj Pa'rz*,

además de las subdivisiones que hace Armas, su proyección va más relacionada a su propia cosmovisión que como quichés tienen. El área para danzar estaría protegida y resguardada bajo los cuatro puntos cardinales; y por ello su desplazamiento tiene que ser de acuerdo a ello.

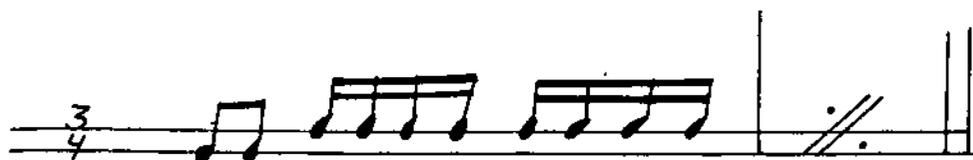
### *Participantes y su colocación*

El grupo de integrantes de los *Aj Pa'rz* está encabezado por el señor Tam, quien es el encargado de dirigir la comitiva de doce varones hacia la caza del venado. Cada uno de ellos se distingue no solamente por el rango jerárquico que ocupa en la misma, sino además por su vestimenta incluyendo también la máscara.

El tun va colocado en la parte del centro de la línea de fondo del espacio danzario, el cual servirá como punto de referencia para realizar los diferentes diálogos dentro de la danza (véase ilustración 3b).

Los bailaradores, al dar inicio la danza, se colocan en semicírculo, dejando en el centro al señor Tam (véase ilustración 3c). Dicha colocación se mantendrá mientras se realiza el acto peticional dirigido al señor Tam para ir a la caza del venado.

Al dar inicio la música del tun, los doce varones recorren todo el espacio dancístico en una sola fila, la que permanece por un espacio aproximado de diez minutos. Mientras se da ese desplazamiento, el señor Tam únicamente baila en forma horizontal. Al paso de los 10 minutos se vuelven a reunir en el espacio y punto de partida y el cual se repite en los



#### 6 Melodía del tun

nueve actos de que consta la danza (véase ilustración 4a).

El venado interviene en el tercer acto. Aparece por la parte de atrás donde están reunidos los bailarines con el viejo, a cada uno de los varones los hace correr en todo el espacio por un tiempo aproximado de tres minutos (véase ilustración 4b).

#### *El patrón de formación*

El patrón simétrico de la danza se mantiene a una sola columna, bajo un orden jerárquico establecido, el que se mantiene hasta el final de la presentación. La misma colocación en una sola fila es sumamente importante para que se den los diálogos, pues por el jolgorio que se presenta en la danza, los mismos principian por el conductor de la fila, *Nabej Jucham*, y así suce-

sivamente hasta que el último de la fila dé a conocer su mensaje (véase ilustración 4c).

#### *Desarrollo de la obra*

La danza se desarrolla en nueve actos consecutivos, con una duración total de aproximadamente 75 minutos. La mayor parte de los actos son dirigidos por *Nabej Jucham*, interviniendo únicamente el señor Tam en los consejos que se le dan. El primer acto consiste en que los doce varones se presentan ante el señor Tam para recibir sus mandatos sobre la caza del venado y que disponga de cada uno de ellos.

El segundo acto consiste en que cada uno de los varones acepta el mandato del señor Tam y se pone a sus órdenes para todo aquello que él disponga sobre su persona. En el tercero y cuarto acto se da

inicio a la cacería del venado, iniciándola el perro por las cualidades que posee; luego interviene cada uno de los varones hasta que lo logran atrapar.

Durante el quinto y sexto acto, se realiza el destace del animal, después de haber pasado por muchas circunstancias para poderlo atrapar. El séptimo, octavo y noveno acto se realiza bajo una fuerte tensión por el repartimiento de la carne del venado. En primer lugar, el señor abuelo o Mam quiere apropiarse de toda la carne, luego llegan a un acuerdo con los varones para repartir equitativamente, pero finalmente el perro, *tz'iz'*, manifiesta su descontento por no obtenerla misma ración que los otros, realizando varias protestas hasta que se le concede lo que le corresponde.

El ritmo de la música únicamente varía en el tercer y cuarto acto cuando se realiza la cacería del venado; después de ello se mantiene el mismo con el que empezó. El primer ritmo es de  $3/4$  y el segundo está marcado en  $6/8$ , lo que genera que el primero de ellos sea lento, mientras que el segundo es más rápido (véase ilustración 5a).

### *Traslaciones y recorridos*

El primer traslado de la danza se realiza desde la casa del encargado hacia la iglesia. Su recorrido se inicia cuando los bailarines se agrupan frente al tun y de allí parten rumbo al lugar indicado. El instrumento del tun va colocado en medio de la calle que se recorre; mientras tanto el venado se desplaza en un espacio de aproximadamente cinco metros del

grupo, éste hace correr a uno por uno de los integrantes de la danza, con la excepción del señor Tam (véase ilustración 5b).

Al dar inicio la danza, ya sea en la propia iglesia, cofradía o casa particular, la misma se desplaza al inicio en una forma espiral ondulada que se mantiene en toda su presentación (véase ilustración).

De acuerdo a los movimientos que se realizan en la danza de los *Aj Pa'tz*, la catalogo como cerrada; basándome para ello en lo expuesto por Sachs (1943:47) cuando dice que la característica principal de ella no radica tanto en la disminución y estrechamiento, sino más bien está constituida por el acto de iniciar el baile desde un centro fijo de movimiento, más el balanceo correspondiente en todas sus partes (véase ilustración 5c).

### *Pasos y movimientos corporales*

Los pasos en la danza de los *Aj Pa'tz* se mantienen uniformes en toda su representación, utilizando el paso de brinco, cuya característica principal es de usar indistintamente cualquiera de los pies. El movimiento que mantiene es el de doblar la cabeza hacia adelante y hacia atrás, inclinación del tronco, movimiento del antebrazo hacia arriba y abajo, la mano izquierda la mantiene hacia atrás a la altura de la cintura y un leve giro del cuerpo hacia la derecha e izquierda.

### **Recapitulación**

En este segundo capítulo se abordó la descripción de la danza, la cual se percibe

como el mejor medio alternativo de comunicación social. En el mismo se hace un recorrido por toda la historia de la danza prehispánica, la que se inicia por su origen así como su práctica en tiempos prehispánicos, los embates que sufrió en tiempos de la colonia y cómo ha podido subsistir hasta nuestros días.

Dentro de todo este análisis, se hizo referencia a los ritos mitológicos que envuelven a la danza, así como también una descripción del principal instrumento musical que se utiliza en la misma. Se presentan además diversos puntos de vista sobre lo que constituye la danza, tomando como base estudios realizados en el territorio mexicano y guatemalteco. Dentro de estos últimos se tomó muy en cuenta lo que relatan los diferentes manuscritos prehispánicos como el *Popol Vuh* y el *Memorial de Sololá*.

Al tratar en sí la danza prehispánica, se establece cómo ésta se constituía en ese período, y lo que significaba como medio de comunicación alternativa, ya que la misma era un eslabón entre habitantes y autoridades para tratar de entablar por medio de ella una comunicación directa.

Se trata también de analizar el papel que tuvo la danza prehispánica a la llegada de los españoles a tierras guatemaltecas, y cómo pudieron sobrevivir ante tan cruel invasión, principalmente porque

el conquistador quiso erradicar de toda comunidad todo rescoldo que quedara de la religión maya, la que por cierto era vista como satánica.

Dentro del mismo estudio se trató de establecer una clasificación de la danza prehispánica, tomando en cuenta para ello el mensaje que da a conocer, así como también los diferentes elementos que intervienen en ello.

Uno de los puntos más importantes dentro de este capítulo lo constituyó específicamente lo concerniente a la propia descripción de la danza de los *Aj Pa'rz*, la cual empieza por tratar de traducir el significado de la propia palabra, y tratar de hacer un estudio comparativo dentro de otras del mismo género que tienen lugar en otro punto geográfico.

Se trató de establecer también el origen de la misma, los cuales se van ligando a viejas tradiciones practicadas por nuestros antepasados quichés, y que describe de manera particular el libro del *Popol Vuh*, como también escritos que tratan de esta misma danza en diferentes regiones a la de Cunén, pero que poseen el mismo argumento.

Se hizo asimismo un estudio coreológico de la misma, para tratar de ubicar al lector sobre los diferentes pasos que se establecen en toda su presentación, así como también un análisis del área que tienen para bailar.



## CAPITULO TRES

## Análisis Semiológico

Resulta interesante poder explicar qué es análisis semiológico, cuál es su fin primordial y qué elementos intervienen en él. Ello nos conducirá a comprender de mejor forma todos los acontecimientos que rodean nuestra vida, para que de allí podamos ir hilvanando todo aquello que forma parte del argumento de un mensaje.

El núcleo del análisis semiológico radica en el signo, pues alrededor de él gira toda la rama de este asunto, catalogándolo como aquel elemento que lleva consigo el significado. El objetivo primario del análisis semiológico consiste en poder decodificar los diferentes signos.

El análisis semiológico de la danza consiste en poder extraer uno por uno los diferentes signos que la componen, y luego decodificarlos para obtener así el o los significados, y comprender esa relación que guardan con cada elemento de la realidad sociocultural del lugar donde se presenta. Este andamiaje de signos nos conducirá a la edificación de un solo mensaje, el cual puede ocultarse de mil maneras si no hacemos uso de él como elementos principal en el significado.

A continuación se pretende dar a conocer los distintos elementos que intervienen en el análisis semiológico y de

esta manera comprender en mejor forma el verdadero sentido del mismo.

## Semiología

Denominamos *semiología* a la ciencia que estudia los signos en el seno de la sociedad. Esta definición, un tanto literal, nos conducirá a una mejor comprensión de la misma, pues conlleva una serie de elementos que al principio parecieran ser poco comprensibles. Sin embargo, lo único que trata de establecer es encontrar principalmente el significado que guardan los diferentes signos que nos rodean.

Esta ciencia nació en 1916 con el *Tratado de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure y se estableció, desde ese entonces, como la ciencia general de los signos. Sus raíces etimológicas griegas se desprenden de la palabra *semíon* que significa signo y *logos*, tratado; es decir, tratado de los signos.

Alrededor de su historia, la semiología o teoría de los signos ha tomado dos nombres: *semiología* y *semiótica*. Sin embargo, al inicio causó fuertes polémicas, pues algunos argumentaban que la primera era la verdadera ciencia de los signos, mientras otros afirmaban lo contrario, dándole más credibilidad a la

segunda. Pero según afirma Carlos Inteiriano esta polémica ha quedado atrás hoy día. Para muchos estudiosos de la comunicación, esta diferencia resulta hasta desactualizada, pues consideran las palabras como sinónimos.

Partiendo de ello, tomaré el término *semiología*, considerando que ya no existe diferencia substantiva entre ambas y lo que al final interesa es poder estudiar al signo en todo su recorrido. Todo ello conlleva poder dar a conocer las distintas definiciones que de ésta existen, por parte de diferentes estudiosos de la materia. Así para Guiraud (1976:7) la *semiología* es aquella ciencia que tiene como objetivo básico el estudio de los sistemas de signos, como la lengua, códigos, señalizaciones. Sin embargo, su teoría es muy suscitada y no establece el mecanismo que se da en cada uno de los actos de significación.

Por otra parte, Uberto Eco (1980:323) afirma que la *semiótica* no es solamente aquella ciencia de los signos reconocidos en cuanto a signos, sino es más bien la ciencia que estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistemas de signos. Lo anterior lo afirma partiendo de la hipótesis de que en la realidad todos los fenómenos culturales son sistemas de signos, o sea que la cultura esencialmente es comunicación.

En el campo cultural, la semiología resulta ser aquella investigación que se perfila por encontrar el significado de los elementos que componen a ésta, tomando en cuenta que la misma trata de dar a conocer un mensaje, y que tiene como núcleo el estudio del signo.

Sin embargo, para poder comprender en mejor forma qué es la semiología, hay que estudiar los diferentes elementos que intervienen en ella como el signo, código, símbolo, ícono e índice, y así obtener un panorama más general sobre el papel que debe jugar en el estudio de la cultura.

### *Signo*

Dentro de la semiología, el signo constituye el elemento fundamental. Alrededor del mismo giran diversas definiciones, que en el fondo coinciden al manifestar que es un ente autónomo, para que signifique lo que realmente quiere significar.

Para Eco (1976:27) el signo es algo que se pone en lugar de otra cosa, o por alguna cosa. Señala además que el signo es donde los ojos de alguien se ponen en lugar de otra cosa, bajo algún aspecto o por alguna capacidad suya. Pierce (1974:59), por su parte, argumenta que el signo es cualquier cosa que determina otra. Lo que significa que el mismo va a estar determinado por lo que quiere representar y no por lo que representa. Por otro lado, Malmberg (1977:59) afirma que todo signo viene a constituir una unión de dos unidades puramente abstractas, en la que se hace referencia a una sustancia y donde el habla se concretiza. Todo ello sin lugar a dudas se refiere al signo lingüístico, pues se menciona lo concreto y lo abstracto.

Barthes (1972:42) considera que el signo se compone de un significante y un significado, constituyéndose el primero en el plano de expresión y el segundo en

el del contenido. Sin embargo, para Interiano (1991:105) el significado es la sustancia material del signo o, mejor dicho, la manera de poder manifestarse, mientras que el significado es la idea inmediata que se refiere a un significante, o bien es la otra cara del signo, como también puede ser el mensaje sugerido por la forma material.

Otros elementos importantes del signo son la denotación y la connotación. Eco (1976:182) considera que la primera corresponde a una unidad semántica y la segunda a una cultural. Interiano comenta que la denotación consiste en el significado más inmediato o textual de un signo y la connotación es una cadena de significados que se desprende de un significante, o mejor dicho las sugerencias a las cuales puede remitir un signo.

Todo lo anterior nos hace concluir que el signo constituye el elemento esencial de la semiología, en el que se centra una función significativa y que de la misma pueden surgir varios argumentos. Pero para que los mismos tengan una correcta decodificación deben basarse específicamente en su entorno social.

### *Código*

Es otro de los elementos importantes dentro de la semiología. Su fin principal radica en poder establecer cuáles son las cadenas significativas que lo conforman, o bien el de propiciar una serie de elementos para comprender mejor el mensaje.

Eco (1980:189) lo define como un sistema sencillo de oposiciones, en el cual

se pone orden a una situación de entropía muy alta y cuya estructura sintáctica se conforma primeramente de acuerdo a la individualización de los elementos pertinentes del significado. Interiano (1991:11), por su parte, define al código como el conjunto estructurado de signos, en base a ciertas leyes propias, utilizado para la elaboración de mensajes. Por ello, hablar de código es referirse a un sistema bien organizado de signos y señales que permitan transcribir nuestros pensamientos y sentimientos, o sea que un código es el producto de un acuerdo social.

Considero, entonces, que el código es un elemento que el mismo hombre socializa, el que posteriormente propicia una serie de connotaciones de acuerdo a la cultura del individuo, ya que en el mismo se encierra una cadena de signos.

### *Símbolo*

El símbolo es uno más de los elementos que intervienen dentro del proceso semiológico. Muchos estudiosos en la materia lo han clasificado como un elemento arbitrario que está sujeto a muchos factores, pero principalmente a la concepción que del mundo se tenga, para que el individuo lo interprete de diferente forma.

Así para Malmberg (1977:21) la característica fundamental de los símbolos es la convicción, pues el individuo está sujeto a no poder elegir libremente símbolos, ya que el mismo tiene que estar socializado para su correcta decodificación. Interiano (1991:109) afirma que el

símbolo es una representación arbitraria o convencional de la realidad. Los símbolos corresponden en primer lugar a la interpretación individual y antojadiza de los comunicadores.

Considero, entonces, que el símbolo es aquel elemento que está determinado por el contexto social donde se desarrolla, unido al factor experiencia, ya que ambas partes influyen en el proceso de socialización del mismo.

### *Ícono*

El ícono en este estudio se convierte en uno de los elementos fundamentales, pues se concibe como aquello que contiene más semejanza al objeto que trata como signo o sea al de la realidad. Sin embargo Pierce (en Eco 1976:139) dice que el ícono es un signo que se refiere al objeto que denota, en virtud de sus caracteres propios que posee, tanto si el objeto existe como si no existe.

Para Eco (1976:57), el ícono es un signo que hace referencia a su objeto en virtud de una semejanza de sus propiedades intrínsecas que de alguna manera corresponden a las propiedades del objeto, o bien es un signo basado en modalidades particulares de producción. Para Pierce (1976:30) un ícono es un signo que se refiere al objeto que denota, en virtud de caracteres que le son propios, y que posee independientemente de que exista o no tal objeto. Finalmente, Interiano (1991:109) afirma que el ícono es el signo que reproduce algunas características de la realidad.

Considero que la función esencial del ícono no radica en establecer en él todas las características que denota el objeto referido, sino más bien algunas de ellas, las cuales puedan esbozar el mismo, para que posteriormente se puedan analizar y comprender de esa forma el mensaje que el mismo guarda.

### *Index*

Al index también se le conoce con el nombre de índice, el cual es un signo que mantiene una relación directa con la realidad. Pierce (1974:30) dice que el índice refiere al objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto y que puede ser distinguido de otros signos por tres rasgos característicos: en primer lugar, porque carece de todo parecido significativo con su objeto; en segundo, porque se refiere a entes individuales, y tercero, porque dirige la atención a su objeto por una compulsión ciega.

El índice resulta ser entonces aquel elemento que nos ayuda a comprender de mejor forma la naturaleza del signo en su globalidad, pues por su conexión directa con la realidad hace que el referente cultural se comprenda mejor.

### **La danza como modelo icónico**

Identificar la danza de los *Aj Pa'rtz* como modelo icónico es analizarla desde dos vértices: histórico y semiológico. Esto nos ayudará a encontrar la semejanza que como representación artística guardan con el objeto referido. De allí se debe par-

tir entonces para que el estudio de esta disciplina converja a un solo punto, no importando los distintos mensajes que se deriven de ella, sino más bien la proximidad que guarden con el referente.

Si se concibe a la danza como una obra de arte, estamos reuniendo en ella varios elementos estéticos como lo coreológico, música, poesía, etcétera, para poderla estudiar de mejor forma. Por eso, al analizarla desde esa perspectiva, uno de los puntos primordiales que hay que tomar en cuenta es lo relacionado a la propia concepción que del mundo se tenga por parte del actuante.

La iconografía en la danza de los *Aj Pa'tz* pretende poder decodificar todo el proceso de comunicación que se da a lo largo de la misma, así como establecer la relación que guarda cada uno de sus elementos con la cultura quiché, y de esta manera reconocer los diferentes signos que reúne en su entorno.

El desarrollo de la iconicidad en la danza se realiza en base a patrones establecidos por la semiología, los que, alternados a elementos históricos que la rodean, van encontrando un mejor elemento que conduce a la aproximación de la realidad en sus diferentes niveles.

El punto de partida para el análisis iconográfico en la danza de los *Aj Pa'tz* es el de reconocer en ella los diferentes elementos semiológicos que intervienen en ella y el grado de semejanza que los mismos poseen en la realidad. A juicio de Eco (1978:327) este tipo de análisis debe de comprender las distintas unidades pertinentes y codificadas que permiten una

mejor articulación, pues los signos que encierra permiten una aproximación a la realidad, sin que ellos posean las mismas propiedades físicas del objeto real.

La anterior afirmación de Eco viene a consolidar nuestra posición, en el sentido que los distintos signos que conforman la danza nos ayudarán a obtener un mejor argumento entre la relación del objeto representado y el representante, y su vinculación con un hecho histórico social, dentro de la comunidad donde se realiza la misma.

Hablar entonces de la iconografía de los *Aj Pa'tz* es tratar de trasladarse por las páginas del tiempo y llegar a la época prehispánica y establecer, por medio de su historia, los signos que más utilizaba el aborigen quiché y cuáles de éstos están presentes en la danza.

De acuerdo a lo anterior, el estudio iconográfico estriba en poder relacionar los signos que actualmente conforman la danza y el significado que tuvieron durante el periodo prehispánico, para que de esta manera su decodificación se realice, utilizando para ello los distintos niveles de análisis que el signo posee, y poder obtener de ello el significado global de la danza.

Eco (1978:345) expresa que representar icónicamente un objeto es tratar de transcribir, ya sea mediante artificios gráficos o de otra clase, las propiedades culturales que se le atribuyen. Sin embargo, se considera que, para poder lograr el respectivo análisis, se tiene que recurrir en primer lugar a códigos de reconocimiento, para que éstos ayuden a identificar rasgos pertinentes y caracterizadores

del contenido. Todo ello nos conduce a reconocer la danza como un gran engranaje, donde cada signo es como la pieza que tiene conexión directa a otra, y que todas funcionan a través del mutuo enlace que cada una mantiene. La iconografía es entonces todo este sistema, donde intervienen signos y códigos como elementos vitales y capaces de mover todo un sistema de comunicación que se inicia desde la estructura misma y que arroja como resultado los distintos significados, que posteriormente los encontramos agrupados en un solo argumento.

Pierce (1974:30), al tratar el problema del ícono, basa su teoría en afirmar que es un signo que se refiere a un objeto, al cual denota en virtud de ciertos caracteres. De acuerdo a ello se puede decir que la danza, como signo artístico, guarda estrecha relación con elementos históricos del lugar en que se presenta y, por lo mismo, concentra en ella toda una gama de significados, los que, al entrar al proceso de decodificación, adquieren cierta semejanza con el objeto real.

La iconografía en la danza de los *Aj Pa'tz* consiste en plantear paralelamente elementos históricos, sociales, políticos y religiosos, a la par de todo un proceso semiológico, a fin de obtener de esta combinación lo que en la misma se busca, la relación que ella guarda con cada uno de estos elementos y reconocerla como un medio de comunicación. Eco (1980:254) agrega que el arte únicamente puede tener valor semántico, por medio de la iconicidad que la misma posee, y de esta forma poder establecer el

mensaje que nos da a conocer el arte como medio de comunicación.

El análisis de la iconicidad en los *Aj Pa'tz* recae precisamente en poder establecer signos y códigos que intervienen en ella, a fin de aproximarnos al objetivo que se busca en la misma; es decir, decodificarla y encontrar en ella su semejanza con hechos de la vida de un pueblo.

### *Polisemia en la danza*

Hablar de polisemia en la danza de los *Aj Pa'tz* es descubrir en cada signo que la conforma más de un significado. Como rito quiché y manteniendo una estructura que se remonta a tiempos prehispánicos, la misma guarda en su seno todo un pedazo simbólico, el que poco a poco va siendo explorado, manteniéndose como un objeto de estudio semiológico.

La danza, entonces, se convierte en columna vertebral, para poder entender la sociedad quiché donde, en cada una de sus vértebras, se concentra todo un signo cargado de significación, que será de vital importancia para poder reconstruir todo un sistema iconográfico.

La polisemia de la danza surge a raíz que de ella misma se desprenden distintos enfoques, tanto históricos, sociales y políticos, así como también en el plano estético. Todos estos elementos nos conducirán hacia un cauce semiológico, que nos transportará fácilmente a la decodificación del mensaje y encontrar en él su verdadero sentido.

La concatenación de los diferentes significados que se desprenden de la danza

nos ayudarán a amalgamar en un solo elemento la iconografía que l misma presenta. Por ello se hace necesario que cada signo se analice desapasionadamente y desde diferentes puntos de vista, para que luego y en forma automática nos decodifique la danza en su totalidad.

Analizar la danza como signo en sus diferentes categorías es encontrar en cada una de ellas un significado, que posteriormente se puede extraer, para que luego forme parte de toda una unidad y tenga como papel fundamental encontrar en él la semejanza que puede tener con un hecho real, en la historia social de la vida quiché.

Al respecto de esto, Eco (1976:21) señala que el signo es el elemento que se utiliza para transmitir información como también para identificar a una persona algo que otra no conoce y que quiere que los demás conozcan. Basados en todo ello, es que partimos para analizar cada signo que interviene en la danza, conjuntamente con la polisemia que derive el mismo, los cuales serán objeto de análisis semiológico, pues como unidades significativas tienen un valor significativo y distintos enfoques, lo que ayudará a comprender de mejor forma el mensaje que se deriva.

### *Mam: el señor abuelo*

Dentro del aspecto iconográfico de la danza de los *Aj Pa'wz*, el señor abuelo es uno de los signos de mayor importancia; no solamente por representar la autoridad, sino además por el contexto social e

histórico en que se desenvuelve. Su análisis parte entonces de la relación que se encuentra en este personaje con los hechos históricos de la sociedad prehispánica quiché y de los diversos puntos de vista semiológico, para considerarlo como signo.

El referente histórico del señor abuelo lo encontramos dentro de las páginas de la historia prehispánica quiché, cuando nos traslada al sistema de estratificación social que reinaba en esa etnia, la cual estaba dividida en tres grandes grupos sociales: señores, tributarios y esclavos.

El signo que el señor abuelo representa en la danza pertenece a esa misma estratificación social, en la rama de los señores, los que sustentan el poder y sobre los cuales giran diversos aspectos, tanto políticos, sociales, como también religiosos.

Robert Carmack (1979a:128), al referirse al grupo social de los señores, sustenta que ellos eran descendientes patrilineales de los jefes guerreros originales que vinieron de oriente. Se comprende, entonces, que el mismo sistema les daba lugar a gozar de grandes privilegios con relación a los el resto de la población. Por ejemplo, uno de ellos se sustentaba en el derecho único de poder comer carne, mientras que al resto de la población no se le permitía ese privilegio.

Si se analiza detenidamente la función que le corresponde al señor abuelo dentro de la danza, no se separa mucho de la afirmación que hace Carmack, pues, como supremo señor dentro de ella, los privilegios que goza no los tiene la demás

población. Carmack (1979a:114) argumenta también que la función de los señores dentro del marco económico prehispánico residía en la explotación de los tributarios o vasallos, como también de los esclavos, siendo estos últimos los que tenían el deber de servirle en cualquier momento y que únicamente él como señor, dentro de esa comunidad, podía optar a diversos cargos políticos.

Sin embargo, de acuerdo a la estructura social que presenta la danza y la planteada por varios autores para el período prehispánico, nos remite a que como referente más inmediato del señor abuelo, acudamos a la imagen del señor Quik'ab de acuerdo a lo que plantea Carmack (1979a:114), donde este señor fue uno de los militares más activos y beligerantes que gobernó el reino quiché, el cual se encargó de expandirlo por muy amplios límites, desde Gumarcah hasta linderos de la Costa Sur.

Pero la relación semiológica que se encuentra entre Quik'ab y el personaje del señor abuelo es que en ambos análisis la concentración del poder económico y político recaer en manos de una sola persona, y cuya estratificación social entre el reino de Quik'ab y la que mantiene la danza no hay diferencia alguna.

Quik'ab, como referente del señor abuelo, viene a desempeñar un papel importante dentro del proceso semiológico de la danza, ya que esta figura histórica ayudará a comprender más adelante la propia hipercodificación de los Aj P'atz. Pero recurrir a un referente como el planteado se basa en postulados semio-

lógicos tal como lo plantea Eco (1978:276), cuando afirma que un signo puede utilizarse también para nombrar objetos y estados del mismo mundo, y de allí entonces que se derive el referente del signo del señor abuelo.

El señor abuelo, tal como se plantea, es un signo histórico, social y político que tiene relación estrecha a la estructura social prehispánica quiché, pues en la misma estratificación que la danza presenta su referente más inmediato es Quik'ab, un rey que concentró el poder por medio de la conquista de otros pueblos y cuya actividad del señor abuelo en la danza es similar.

Mientras tanto, hoy en la población de Cunén, el papel del señor abuelo en los *Aj Pa'tz* no deja de ser *el viejito* o la autoridad máxima en la danza, sin darle un referente más inmediato que vaya de acuerdo a la propia historia del pueblo, sino más bien se liga a la personalidad de un bailarín que representó por muchos años ese personaje y a quienes todos conocieron bajo el nombre de *T'ish P'ú*.

En síntesis, se puede decir que el señor abuelo representa un signo de autoridad dentro de los *Aj Pa'tz* cuyo referente más inmediato está ligado a la personalidad del rey Quik'ab como personaje que por su importancia sobresalió durante el período prehispánico.

### *Tributarios*

Otros de los personajes que intervienen en los *Aj Pa'tz* son los tributarios que ocupan, dentro del sistema jerárquico de

la misma, un segundo lugar. En ellos recae la tarea de servicio al señor Tam, y bajo su responsabilidad se encuentran los esclavos.

Al igual que el señor abuelo, los tributarios son personajes que tienen importancia histórica dentro de los registros de las crónicas indígenas, y por ello dentro de la danza son tomados como signos, tanto en el rango histórico, como social y político.

Como relata Carmack (1979a:131), los vasallos, los tributarios adquirirían el rango de soldados, los cuales por supuesto estaban bajo las órdenes de los grandes señores. El *Popol Vuh* (1988:196), al relatarnos el origen de los tributarios, dice que éstos provenían de cuando quedaron atrapados en las manos de los quichés, a raíz de la sublevación por parte de las tribus ante los señores y por ello se le encomendó como responsabilidad principal el servir y obedecer a todos los señores.

De acuerdo a todo ello y la relación que guardan los tributarios dentro de la danza, se puede afirmar que estos personajes adquieren el signo de servidumbre, pero al mismo tiempo jefes inmediatos de los esclavos. Sobre ellos recen las principales tareas que el supremo señor ordena.

Semiológicamente el tributario es un signo, si partimos de lo que afirma Eco (1978:302) cuando dice que podemos distinguir un signo principalmente por su grado de especificidad semiótica, pues todo signo está hecho para significar.

En síntesis, los tributarios son los elementos que durante el período prehispá-

nico tuvieron a su cargo todas las tareas que emanaban del señor abuelo, pero al mismo tiempo son signos de estratos medios de aquella sociedad que no tiene acceso a ciertos privilegios de los que gozaban los de la clase alta.

### *Esclavos*

Uno de los elementos que mayor soporte semiológico tiene dentro de la danza es el esclavo, pues alrededor de él gira toda una serie de significados, los cuales vienen a ayudar a una mejor decodificación y a interpretar el rol que éste jugó en esa sociedad. La imagen del esclavo dentro de los Aj Pa'tz se asocia a la de perro, pero la causa de esto radica según Carmack (1979b:87) a que en tiempos prehispánicos al esclavo se le conocía con el nombre de tz'i' (perro) o también como muchacho de collar. La posible asociación se debe principalmente a que ambos se usaban como víctimas en el sacrificio. Sin embargo, considero que la asociación de esclavo a perro se da posteriormente a la conquista, cuando el español lo trae consigo y, al igual que el esclavo, demuestra fidelidad a su señor. Creo entonces que esa fue la causa fundamental de identificar como sinónimos a estos vocablos.

La historia de los esclavos dentro de la sociedad quiché proviene, según el *Popol Vuh* (1979:129), cuando los señores que formaban la tribu de Ilocab deseaban la ruina de los quichés, pero fueron vencidos, cayendo así en cautiverio, por lo que posteriormente algunos de ellos fueron sacrificados y los otros sometidos a la esclavitud.

Carmack (1979a:129) argumenta que los esclavos fueron formando así otro estrato dentro de la sociedad quiché, el cual se le conocía también con el nombre de *teleché*, y entre sus obligaciones estaba la de servir a los señores del reino.

Guiraud (1976:11), al referirse al papel del signo, dice que el papel fundamental que éste tiene es el de comunicar ideas, a través de los distintos mensajes, los cuales se desprenden de acuerdo a su referente, por lo que de acuerdo a ello se puede argumentar que el esclavo es un signo en tanto que connota fidelidad a su amo.

En la actualidad, el signo de esclavo dentro de la danza, adquiere únicamente el significado de *perro* o *chucho*, y cuya función principal radica en ser un ayudante más en el rito de la cacería del venado.

### *El venado*

Siendo otro elemento de carácter animal que participa dentro de la danza, el mismo viene a constituirse en un signo histórico y geográfico, pues el mismo nos refiere inmediatamente a la conquista de las tierras de la Costa Sur por parte de Quik'ab. Esto se desprende del análisis del *Popol Vuh* (1988:213) que señala que el reino de Q'uik'ab comprendía desde los terrenos de los cakchiqueles hasta el litoral del Pacífico. Esto significa, entonces, que el territorio de Mazatenango estaba también comprendido en ese territorio, por lo que fue conquistado por Q'uik'ab. De todo ello se puede analizar que el signo *venado* es geográfico y que,

indudablemente, se refiere a Mazatenango, cuyo nombre se deriva de *msat* o venado, y cuya característica especial de esta tierra era de ser rica en sal y cacao, por lo que se desprende que fue una región atrayente para el señor Q'uik'ab. Semiológicamente dentro de la danza, el *msat* viene a constituirse en un tropo del tipo sinécdoque, es decir, que únicamente viene a representar una parte por el todo, pero cuyo referente es geográfico.

Indudablemente, el venado viene a reforzar nuestra tesis que la danza de los *Aj Pa'tz* es la representación de la conquista de Mazatenango, lo cual se llevó a cabo gracias a la participación que tuvieron todos los subordinados del señor Q'uik'ab y los cuales esperaban una justa repartición de esas tierras a todos los que en habían participado en su conquista.

Sin embargo, además de lo netamente geográfico, el venado nos remite también a hechos históricos que encontramos en el *Popol Vuh* (1988:184), cuando plantea que la piel de este animal era utilizada como signo del dios Tohil, el cual representaba a la tierra. Carmack (1979a:43) plantea también que la piel de venado era utilizada como ofrenda a los dioses y como atuendo en la danza. De allí que se desprenda que muchas áreas del reino quiché hayan sido bautizadas en honor al venado.

De todo lo anteriormente expuesto, se puede decir que el papel que juega el venado dentro de la danza lleva implícito el signo de las tierras de Mazatenango, y que la lucha por la cacería no es más que un referente de la conquista que se libró por controlar aquel territorio. Sin

embargo, también se desprende que la piel de venado utilizada en la danza lleva el significado de alabanza al dios Tohil.

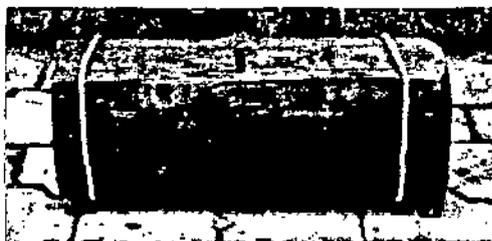
El venado es, pues, ese signo que sirve de soporte para comprender mejor la danza de los *Aj Pa'tz*, es el elemento que nos ayuda a conocer de mejor forma los hechos históricos de aquel pueblo, y que hoy se pueden volver a ver, gracias a esa representación dancística del pueblo quiché.

### *El tun*

El tun, como instrumento musical de origen prehispánico, semiológicamente es un índice que va cargado de un fuerte contenido histórico, tanto social como religiosamente, que al poderlos relacionar, obtenemos de ellos uno o varios significados de la vida social quiché.

Dentro de la leyenda popular, el sonido que emite el tun es el canto que va relacionado a la alabanza del dios Gucumatz, al que llamaron el formador o rey quiché, cuya aclamación se rendía para pedirle protección en sus cosechas. El tun para los quichés era un instrumento de alabanza, una plegaria que era elevada a Gucumatz su señor, en honor a la lluvia, ya que solamente por medio de ella podían cosechar los productos que les ayudarían a su sustento diario.

Si tomamos en cuenta estos elementos y los enlazamos con la fecha en que se presentó la danza para realizar el presente estudio, el 28 de mayo de 1991, según el calendario maya es el día de *q'anil*, el que simboliza *los cuatro colores del maíz que existen en Mesoamérica: rojo, negro, blanco*



7 Tun

*y amarillo; los cuatro puntos cardinales del universo, y en ese día se pide por la buena cosecha y se celebra el día del agricultor.*

El tun es entonces el signo histórico de alabanza a la lluvia y al dios Gucumatz, que semiológicamente se interpretaría de acuerdo a lo que plantea Pierce (1974:93) como aquel signo que tiene doble articulación, el objeto tal como es representado y su objeto por sí mismo, teniendo como intérpretes, el intérprete tal como es representado, su intérprete tal como es producido y su intérprete en sí mismo.

### *Tecomates*

Otro de los elementos auxiliares de la danza lo constituyen los tecomates, los cuales son utilizados para acompañar el sonido del tun. Según el *Popol Vuh* (1988:117), los tecomates vendrían a ser un sinónimo de jícara, la cual encierra el signo de fertilidad, pues fue precisamente debajo de ese árbol donde la doncella Ixquic quedó embarazada de Hunahpú e Ixbalanqué, a través de un poco de saliva que salió de los frutos que poseía aquel árbol, donde se encontraban las calaveras de Hun-Hunahpú y de Vucub-Hunahpú.

Considerar a los tecomates como signo de fertilidad es asumir que en la danza también se recalca este mensaje, pues un signo de esta naturaleza significa, como dice Eco (1978:83), que su función representativa no está en su cualidad material, sino la relación que éste expresa de acuerdo a su propio entorno social.

Según Luis Luján (1986:159) el tecomate se puede interpretar también como un símbolo de peregrinación, pues era utilizado por todos los viajeros que realizaban visitas a centros ceremoniales.

Se puede decir, entonces, que los tecomates en la danza de los *Aj Pa'tz* representan ese viaje que se emprende por ir a conquistar la tierra del venado, sabiendo la larga distancia que tendrían que caminar para llegar a ella.

### *Ardillas*

Quizás uno de los signos más escondidos dentro de la danza lo constituyen las ardillas, que son utilizadas como atuendos de cazadores, previo a su desecación y llevadas en el dorso de la mano derecha.

Sin embargo, al concebir a la ardilla como signo histórico, del *Título de los Señores de Totonicapán* (1983:193) se desprende que ésta fue un símbolo dentro de la guerra para los vasallos, pues la utilizaban como bandera para vencer a los enemigos del reino quiché.

Semiológicamente se puede considerar a la ardilla, dentro de la danza de los *Aj Pa'tz*, como un signo de buena suerte y de protección, derivado de la propia concepción que del mundo se tiene en la

etnia quiché, donde sigue presente el nahualismo.

### **Codificación de la danza**

Cuando se habla de codificación en la danza, se está refiriendo a ciertas unidades intrínsecas en ella, que reúnen varios signos, que guardan una relación entre sí con el único propósito de poder comunicar algo. El código en la danza se reconoce no solamente por ser esa unidad cargada de signos, sino además, como dice Guiraud (1976:35), va a ser un acuerdo entre los usuarios del signo que reconocen la relación entre un significante y un significado, respetando por sí el empleo del signo.

La danza de los *Aj Pa'tz* reúne varios códigos que vienen a coadyuvar al proceso iconográfico de la misma, pues cada uno de ellos encierra toda una estructura semiológica que es objeto de análisis. Reconocer un código dancístico es poder identificar, en cada uno de los que conforman esa manifestación, todo un sistema estructurado y socializado dentro de la población, el cual tiene como único fin el poder establecer un proceso de comunicación.

Para el análisis de los diferentes códigos que intervienen en la danza de los *Aj Pa'tz* se utilizará las distintas categorías que plantea Carlos Interiano (1991).

### *Vestuario*

Es uno de los primeros códigos que merece nuestra atención, pues en él se encuentran signos históricos como socia-

les, los que conjugados entre sí nos arrojan un significado, y una explicación del porque de esa vestimenta.

Si recordamos que la palabra *Aj Pa'tz* quiere decir el de traje viejo y lo relacionamos a la antigua historia de los quichés plasmadas en el *Popol Vuh*, donde describen la vestimenta que usaban en sus danzas, encontraremos el primer signo histórico que reúne este código.

En lo social, el vestuario connota pobreza, marginación, sufrimientos y poco acceso a mejores condiciones económicas, como también es un signo que refleja el ser campesino. La vestimenta en los *Aj Pa'tz* clasifica, entonces, a dos clases sociales: los tributarios y los esclavos, por una parte, mientras que a los señores por la otra. Los primeros usan un traje sencillo, mientras que el traje del señor luce un aspecto elegante, connotando su estatus social.

Semiológicamente, el vestuario es un código de doble articulación, que refiere el marco socioeconómico de aquella época, así como también en figuras, es decir aquellas partes que supuestamente no significan nada como remiendos en diferentes partes del traje o bien la pañuelita que utilizan colgada en la garganta, tienen en la actualidad el significado de continuar siendo pobres y marginados por la sociedad.

### *Diálogo*

Otro de los códigos que intervienen en la danza es el *diálogo*, cuya estructura comunicacional sirve de soporte al manejo no verbal que se deriva de los *Aj Pa'tz*, a

manera que el destinatario pueda decodificarlo y encontrar en él su significado.

El diálogo alrededor de toda la danza se hace en idioma quiché, y su trama va referida a historias de la sociedad prehispánica quiché, la cual desde luego tiene como marca referencial la leyenda de una vieja *cacería*.

El diálogo no se detiene mientras se va desarrollando el desplazamiento, pues se aprovecha ese instante para salpicar la danza con jocosidad, pues se desarrollan bromas o a veces críticas a las principales autoridades del municipio, o bien a vecinos que gozan de popularidad, o simplemente mencionan frases que connotan alegría como *qué alegre con mi marimba cuache, toma pixca rabona, estás contento como el señor alcalde*.

Semiológicamente se puede decir que el parlamento es un código de soporte a la trama iconográfica de la danza y cuyo objetivo central se ubica como auxiliar de ese mismo análisis. Dentro de parámetros semiológicos se puede catalogar al parlamento como un signo de primera articulación, en donde únicamente intervienen signos lingüísticos, es decir, el lenguaje en sí que se emplea, el cual va conectado al mismo referente, a un hecho histórico del período prehispánico.

### *Sonidos*

Como parte complementaria del parlamento, el sonido viene a ayudar a la mejor comprensión del manejo dancístico, pues como código conjuga una serie de signos orles, provocando de esa

manera el uso de un anclaje adecuado entre figura y referente.

Uno de los elementos auxiliares dentro de este código lo constituye lo que son las onomatopeyas, pues por su medio se pueden ir derivando toda una marca semántica sin que se haga previamente una lectura semiológica. Las onomatopeyas, como imitación de un sonido, se llevan a cabo principalmente cuando se trata del llanto del esclavo o perro: *guau, guau, guau, una ración, un ración, guau, guau, un ración, un ración...*

A raíz de todo ello se puede decir entonces que, desde el punto de vista semiológico, este código pertenece a la categoría de doble articulación, pues es aquel que nos remite a signos lingüísticos, como también a figuras tanto del tipo onomatopéyico como metafórico. La primera a raíz que la danza también la componen figuras de animales y utilizan el sonido que emite dicho animal, pero cuyo significado histórico es otro. Y la segunda a raíz que en dicho diálogo se incorporan frases en sentido figurado y que remiten a otro significado o comparación tácita.

El sonido viene a ser ese código que designa a signos inmediatos, con el único propósito de establecer significantes de acuerdo a la propia experiencia de intérprete.

### *El baile*

El intercambio de pasos y movimientos corporales va haciendo del baile como otro código importante dentro de la danza, que tiende a despejar poco a poco un resultado

iconográfico de la misma. Su articulación está basada de acuerdo a la propia concepción del mundo que tienen los quichés.

El carácter operativo de este código lo riga muchas veces la propia creatividad del bailarín, quien hace gala de toda su habilidad, para enmarcar dentro del mismo todo un sentido de nostalgia, que va reflejado por supuesto en la misma trama de la danza.

La presencia de varios elementos como la concepción del mundo, rito de cacería, sublevación de masas, convierten el baile en toda un mezcla artística, así como también en el eje principal de todo engranaje semiológico.

El marco operativo de este código descansa entonces en la propia combinación de elementos narrativos y de todos aquellos códigos que se apoyen entre sí, como alegría por estar representando la historia de sus antepasados, contrastándola con la misma realidad económica desde hace años.

Semiológicamente es un código de articulación móvil pues, al desarticular su mensaje, éste adquiere valores intercambiables, de acuerdo al parlamento que tiene ocasión al inicio de la escena.

### *Máscaras*

Es uno de los códigos más articulados con los que cuenta la danza, pues en ellas van enmarcados los distintos rasgos físicos que reflejan a personajes prehispánicos, que complementado con el vestuario y movimientos corporales hacen que los *Aj Pa'tz* posean un sello único.

En todas las máscaras de los *Aj Pa'tz* están presentes la expresión que caracterizó al hombre quiché, es decir la tez morena, ojos rasgados y poca barba, elementos que ayudan a la pronta identificación de una danza prehispánica. Haciendo una lectura semiológica rápida, podemos encontrar en ella ciertas connotaciones en el perfil de su mirada, que reflejan una connotación de tristeza y, al mismo tiempo, también de valentía y casta guerrera, así como un rostro enmarcado en la angustia, pero otros llenos de alegría.

Se puede decir, entonces, que en cada máscara se combinan una serie de elementos, matizados de una diversidad de signos que, al agruparse, forman todo un código que se atribuye a la propia estructura que presenta la misma. Semiológicamente, podemos catalogar a la máscara como un código de semema único; es decir, que es una unidad donde cada uno de sus elementos resulta indivisible, en tanto que la separación de uno solo de ellos vendría a complicar la existencia de una misma unidad.

### *Desplazamiento*

Este código se refiere al espacio que utiliza la danza durante todo su recorrido; es decir, el tratar de poder decodificar, en cada signo que lo conforma, toda una unidad significativa, con el propósito de ir interrelacionando elementos que corresponden a otros códigos.

En un sentido más amplio, lo que se pretende es tratar de decodificar toda una propiedad visual, como elemento archi-

tectónico dentro de una iconografía que tiene como propósito fundamental poder encontrar, en cada signo y código, la semejanza que existe entre esa obra artística y un hecho real e histórico.

El desplazamiento en la danza de los *Aj Pa'tz* conforma un código que tiene como referente inmediato los cuatro puntos cardinales, que constituyen la base fundamental de la propia cosmovisión quiché, y el recorrido por los mismos en forma de culebreo que tiene relación directa al culto a Gucumatz, que significa serpiente de plumas verdes.

En el análisis semiológico se puede clasificar al desplazamiento como un código de doble articulación pues, por un lado, refiere, que la cosmovisión del antiguo maya quiché sigue manifestándose hoy en día a pesar de la influencia de varios factores de índole cultural que ha sufrido el pueblo guatemalteco y, por otro, la coreología que sin lugar a dudas se refiere al culto a Gucumatz.

### *Espacio*

La colocación de cada uno de los integrantes del cuerpo dancístico, a lo largo del recorrido del baile, va formando toda una estructura semiológica, la cual es analizada desde el punto de vista del código. Y así, según de la ubicación de cada elemento, se encuentra un significante con su respectivo significado.

El análisis del espacio en los *Aj Pa'tz* hay que analizarlo desde dos puntos de vista: uno de ellos es de acuerdo al orden jerárquico que se establece dentro de la

misma, y el otro en el sentido de la propia cosmovisión de los quichés.

Otro de los aspectos importantes dentro de la danza es lo relacionado al espacio que guarda cada uno de sus integrantes, el cual va a depender exclusivamente del orden jerárquico que se guarda en la misma, el cual va acompañado del diálogo que cada uno de ellos pronuncia. El acercamiento entre ambos surge a medida de los diálogos pues, entre más constantes son, el acercamiento será mayor.

La decodificación de este código también lleva el objeto de poder construir, en base a cada elemento, un análisis que permita conocer el mensaje que lleva intrínseco y que adquiere un determinado valor con respecto al resto del código. Así, por ejemplo, el espacio que guarda el señor Tam respecto a tributarios y esclavos, al principio de la danza, es de plena autoridad pero, en el transcurso de la misma, ese espacio no es respetado por ninguno de los tres, connotando una sublevación del pueblo.

Mientras tanto, el venado mantiene un espacio de cercanía con vasallos y esclavos, connotando una relación directa con el mismo; mientras que el tun, siempre se mantiene en un espacio determinado y a una distancia prudencial del resto de bailarines.

El espacio dentro de los *Aj Pa'tz* puede clasificarse semiológicamente como un código de articulación móvil, porque depende no solamente de la separación que guarden los tributarios en sí a lo largo de la danza, sino al mismo tiempo el que conserven éstos con el señor Mam, los cuales derivan diferentes connotaciones, en el pri-

mer caso, relacionadas al compañerismo, y en el segundo, el respeto a un gran señor.

### *Olor*

Es otro código que aparece dentro de la danza de los *Aj Pa'tz*, el cual nos llevó a realizar una clasificación del mismo dentro de cada una de las distintas presentaciones que realizaron los bailarines, a lo largo de todo un día de festividad.

Así, en el inicio de la danza, el olor que se emanaba dentro del grupo era en primer lugar el aroma a pom, el cual era regado sobre las cabezas de cada integrante por parte del encargado que, al mismo tiempo, les brindaba a cada uno de ellos un trago de licor.

Sin embargo, ya en las presentaciones en las distintas cofradías era una combinación de olores, pues en cada una de ellas los esperaban con adornos de pino y bebidas de *cusba*, -bebida especial embriagante, hecha de maíz y afrecho fermentado- y el tradicional chilate -bebida hecha de maíz y almendra de zapote-, que es servido en jicaras, todo ello acompañado de cigarros elaborados a base de hoja de tabaco con anís y recubiertos con hoja de higo.

Por otra parte, se puede decir que uno de los olores que permaneció a lo largo de la danza fue el que emanaba de las faenas agrícolas, pues como ya se manifestó la vestimenta que en ella se utiliza es la misma que emplean en sus labores diarias relacionadas con la agricultura.

Semiológicamente, me permito clasificarlo como un código de articulación móvil, pues depende del contexto socio-

cultural en que se analice para adquirir ciertos valores significativos.

### *Escopeta*

Este código al descomponerse se convierte en el signo de autoridad, pues su significado más inmediato es el respeto que infunde la persona que la carga, el señor Mama, a quien deben de respetar todos sus súbditos. Se debe decir que este código es incorporado a la estructura prehispánica que guarda la danza, debido quizá a la influencia militar que ha sufrido desde años esa región.

Semiológicamente está clasificada como un código de primera articulación, pues el mismo nos remite al poder que el señor Tam despierta y ejerce dentro de la población que compone la danza.

### **Hipercodificación**

Dada la riqueza semiológica de la danza, es necesario poder identificar en su conjunto todo un mensaje que conlleve implícito cada signo como código que interviene en ella, los cuales originan todo un discurso iconográfico.

La hipercodificación es entonces esa abstracción y síntesis de cada uno de los elementos semiológicos que intervienen en ella, y que generan un mensaje, el cual tiene relación de semejanza con la realidad del mundo exterior.

Eco (1978:239) define la hipercodificación como aquella que actúa en dos direcciones: por un lado, cuando el código asigna significados o expresiones mínimas,

y por otro regula el sentido de un conjunto de significados macroscópicos.

Analizar, entonces, la hipercodificación en la danza de los *Aj Pa'tz* es poder encontrar en ella un conjunto de unidades codificadas para luego extraer de ellas funciones semiológicas que vayan de acuerdo a su propia decodificación.

El punto de arranque para poder comprender la hipercodificación en los *Aj Pa'tz* es tratar semiológicamente cada signo o código que nos remita a la fase histórica, social, religiosa e inclusive una síntesis del período contemporáneo, para ubicar así la relación que la misma mantiene con la realidad.

### *Fase histórica*

Una de las formas de poder comprender el mensaje de la danza es partir desde el punto de vista histórico, pues en él encontramos concentrados los principales elementos que nos ayudarán a analizarla iconográficamente.

La primera relación histórica que encontramos estrechamente ligada a la trama de los *Aj Pa'tz* es aquella que guardan las páginas del *Popol Vuh*, cuando narran los hechos que sucedieron en el reinado de Quik'ab.

Los elementos que nos llevan a vincular la danza con ese hecho histórico-radican precisamente en la estructura jerárquica que guarda la misma y la cual va en íntima relación con la que prevalecía en ese tiempo.

... El mismo estatus social dividido en tres grupos, como el de señores, tributa-

rios y esclavos que mantenía la sociedad quiché se puede observar en esta danza y sigue conservando con el único fin de poder transmitir a la sociedad ese mensaje que abarca todo un estudio semiológico.

La primera aproximación entre la danza y ese hecho histórico la encontramos en el propio reconocimiento de que en ambas existe un jefe superior o mejor conocido como abuelo, el cual tiene entre otras similitudes, el de poder contar con todo un equipo de servidumbre, entre los que se encuentran los tributarios y esclavos.

Es por ello y tomando en cuenta la semejanza que existe entre el señor Mam y el rey Quik'ab descrito por el *Popol Vuh*, y la estructura que se mantiene entre ambas, se puede decir que la danza de los *Aj Pa'tz* es la historia que sucedió durante el tiempo del señor Quik'ab, aquel que perteneció a la séptima generación del reino quiché.

Una de las atribuciones que tuvo el rey Quik'ab dentro del poderío quiché fue el de poder conquistar varias regiones aledañas al reino, tal como se desprende del *Popol Vuh* (1988:213) cuando narra la manera de cómo les hizo la guerra, provocándoles a esos pueblos la destrucción de sus campos y ciudades, y al mismo tiempo subyugándolos con el fin de que le rindieran tributo.

Similar es la actuación del señor abuelo, cuando manda a sus tributarios y esclavos atrapar el venado y que luego se lo lleven hasta donde él se encuentra, y todos le obedecen, pues él es el señor de los señores.

Tanto en la historia de Quik'ab como la del señor abuelo, existe el pleno control de su gente, quien no se subleva ante cualquier mandato que emane de los labios del señor.

Según Carmack (1979a:114), Quik'ab fue un militar activo y beligerante que extendió su gobierno por muchos lugares, los que van desde la propia Gumarcah hasta el área de Cobán, y los que se expanden de esa misma capital a terrenos de la Costa Sur, manteniendo sobre ellos el control total por haber quedado como tributarios del reino. Más adelante, Carmack afirma que durante todos sus ataques, con el fin de conquistar tierras, tuvo varios enfrentamientos en los cuales salió victorioso, tomando por cautivos a muchos vasallos, los que posteriormente convirtió en tributarios y uno de esos primeros lugares fue el de Tujal, hoy Sacapulas y los pueblos aledaños a ella.

De esto se desprende, entonces, que el área de Cunén, como los demás pueblos del norte de El Quiché, eran pueblos de tributarios y estaban bajo el mando del rey Quik'ab.

Sin embargo, como lo señala Carmack (1979a:114), durante la expansión del reino hecha por Quik'ab, muchos de sus vasallos fueron ascendidos de sus cargos, dándoles el rango de soldados, los cuales tenían, entre otras atribuciones, el de ser comisionados para ir a supervisar las provincias del reino y también la edificación de los pueblos recién conquistados.

Dentro de la organización de los *Aj Pa'tz*, los ascensos se dan cuando el señor abuelo manda a sus tributarios vigilar sus

montes y que pongan al *tz'i'* a cazar al venado, porque ése es su papel.

Sin embargo, una de las connotaciones más inmediatas a la organización de los *Aj Pa'tz* es la misma conquista que se lleva a cabo por parte del rey Quik'ab a las tierras del *msat*, ya que éstas eran ricas en sal, cacao y poseían también un amplio campo para sus actividades agrícolas.

A raíz de esa conquista, el rey Quik'ab se apoderó de todos los bienes y se olvidó de quienes lo ayudaron, lo cual abre las puertas a la sublevación de tributarios y vasallos, que finalmente triunfan.

Todo lo anterior se complementa con lo que señala Carmack, cuando manifiesta que durante el período del rey Quik'ab, se da la sublevación por parte de tributarios y esclavos contra su reino, lo que constituyó el evento de mayores alcances en la historia quiché. Todo esto ocurrió cuando los pueblos del área de Sacapulas acudieron a una gran celebración en Urtlán, donde estaban presentes gobernantes y sacerdotes, lo que fue aprovechado para que estos pueblos se sublevaran.

La sublevación que se da en los *Aj Pa'tz* ocurre cuando el señor abuelo les niega el derecho al *msat*, el cual dice pertenecerle únicamente a él, porque con su esfuerzo fue posible que pudieran aprehenderlo, lo cual es negado por el resto de tributarios.

Todo coincide, entonces, en que la danza de los *Aj Pa'tz* es una muestra iconográfica de aquel hecho histórico que le sucedió al rey Quik'ab. Carmack (1979a:115) explica que la manera cómo ocurrió esa sublevación fue a través de la

danza, cuando estos pueblos se vistieron con pieles y atuendos de cacería y danzando con sus deidades empezaron sacrificando al hijo de uno de los jefes a Tohil.

A raíz de todo ello Quik'ab dejó de ejercer derechos sobre la población, y automáticamente la población adquirió los derechos que hasta entonces se les había negado.

La relación directa que se encuentra entre la trama de los *Aj Pa'tz* y este hecho histórico radica que, en la misma danza, la sublevación de tributarios y esclavos se realiza cuando el señor abuelo se quiere apoderar absolutamente del *msat*, es decir, de las tierras de Mazatenango, aludiendo que él fue quien las conquistó.

Sin embargo, a lo largo de la danza y principalmente en el acto de sublevación, el señor abuelo cede los bienes que él posee, pero únicamente a los tributarios, quedándose los esclavos nuevamente igual.

Este hecho es el que enfurece principalmente al esclavo o también llamado *tz'i'*, quien además de sublevarse contra el señor abuelo de la misma manera lo hace con los tributarios, quienes le niegan un pedazo del *msat*, aludiendo que él nada hizo por atraparlo; sin embargo, al final, le es concedido su petitorio.

Históricamente, no encontré en la leyenda de Quik'ab el elemento venado, pero en los *Aj Pa'tz* se toma como un sinécdoque que geográficamente hablando viene a representar la tierra de Mazatenango o sea la tierra del venado, la cual fue conquistada por Quik'ab, a través de quienes forman el grupo de tribu-

tarios y esclavos, quienes se sublevaron al negarles un pedazo de esa tierra.

A raíz de ello, hoy surge la interrogante de por qué se representa esta historia en forma de danza. La respuesta inmediata que encontré es que a través de ella los quichés quisieron dejar plasmado uno de los hechos que mayor trascendencia tuvieron durante el período prehispánico. Sin embargo, puede también argumentarse que Cunén, como pueblo tributario de Quik'ab, no olvidó ese hecho histórico y quiso dejar plasmado a través de la danza esa leyenda, que hoy día resulta difícil de entenderla entre sus habitantes, debido a la transculturación que viven los pueblos.

### *Fase social*

Una de las primeras connotaciones que se desprenden en la iconografía de la danza de los *Aj Pa'tz* en el aspecto social, es la misma estratificación que presentaba la antigua sociedad quiché, guardando entre sus filas el aspecto jerárquico.

Sin duda alguna, el aspecto social que guardan los *Aj Pa'tz* de los antepasados quichés no solamente se puede observar en su aspecto jerárquico, sino además en su propia cosmovisión, así como en el aspecto socioeconómico que reinó en esa época.

Sin embargo, la sublevación de masas que tiene lugar en la misma danza es un símbolo histórico-social de lo que ocurrió durante el reinado de Quik'ab, al no concederles ninguna parte de las tierras del *msat*, las cuales habían sido conquistadas por todos y no solamente por el gran señor.

Uno de los mensajes que da a comprender, a raíz de la sublevación de masas, es que mientras exista una dictadura y se apodere de todo a lo que la población tiene derecho, las masas se sublevarán hasta adquirir iguales derechos y no de los primeros será siempre el don sagrado de la libertad del hombre.

Mientras tanto, otros de esos mensajes que merecen la atención y el cual se deriva de la trama de los *Aj Pa'tz*, es lo concerniente a todo gobierno que no tome en cuenta al pueblo en sus peticiones, jamás se podrá llegar a establecer un sistema con justicia social.

El mensaje social de la danza se puede resumir en un solo aspecto, que mientras exista marginación de las clases populares, un gobierno jamás será estable, sino siempre habrá un grupo o dos que se subleven hasta alcanzar la verdadera justicia social para un pueblo.

### *Fase religiosa*

Sin duda alguna, el aspecto religioso en la danza de los *Aj Pa'tz* recae en la propia religión maya, la cual se ha constituido en la fuente principal para poder comprender el proceso iconográfico de la misma, pues sobre ella descansa la fecha en que es presentada.

Indudablemente, el calendario maya está presente en toda etnia guatemalteca, así en el año de 1992, precisamente un 28 de mayo, cuando fue presentada la danza, el calendario maya marcaba el día de *Q'annil* o día del agricultor. Sin embargo, esta fecha se escudaba en la del calendario

eclesiástico, en el cual se celebraba el día de la ascensión del señor a los cielos. El día *Q'anil* simboliza los cuatro colores del maíz, existentes en Mesoamérica: rojo, negro, blanco y amarillo. Colores que van íntimamente relacionados a los cuatro puntos cardinales, según la concepción del mundo maya-quiché y en este día se pide por la buena cosecha.

El elemento principal no solamente radica en el día de *Q'anil*, sino además de ello es la presencia dentro de la danza del instrumento autóctono del tun, que guarda estrecha relación con el tributo que a Gucumatz se le rinde.

Si tomamos en cuenta que el tun semiológicamente es un índice, es decir, un elemento que guarda relación directa con la realidad, en este caso, como instrumento de alabanza para que el dios Gucumatz deje caer la lluvia; por lo que se desprende que la danza lleva intrínseco un rito de aclamación a Gucumatz, para que mande sobre la madre tierra el líquido vital que proveerá vida a las plantas. También se puede interpretar como uno de los elementos que mantienen una relación directa con la religión maya, el cual connota en su sonido la alabanza para una mejor cosecha.

El hecho de presentar la danza en la celebración de la Ascensión del Señor Jesucristo a los cielos lleva varias connotaciones, pero la más inmediata radica en el hecho de que la misma es solamente una muralla para esconder detrás de ella no solamente la alabanza al dios Gucumatz, sino también que el día *Q'anil* sea el mejor para pedir la siembra como fuente natural de vida.

Sin embargo, actualmente el verdadero espíritu religioso se ha perdido, principalmente en sus organizadores y participantes, pues los mismos han manifestado que ellos únicamente la organizan como una alabanza a Cristo resucitado, elemento importante en la historia que se desprende de la misma danza de los *Aj Pa'rz*, en los pobladores de Cunén.

De acuerdo a lo anterior, todo hace coincidir que actualmente el rito de la danza es únicamente un hecho folklórico, que va íntimamente relacionado a la religión católica, por las declaraciones que prestaron tanto bailadores, ancianos, profesionales indígenas, como también ladinos.

Las causas del por qué se ha perdido el significado de la misma estriba precisamente en la deculturación que vienen presentando estas regiones, debido a la influencia de múltiples factores, los que se van reflejando precisamente, en que solamente gente adulta viene participando, mientras que la juventud se avergüenza de salir en ella.

Pero pese a todo ello, la danza sigue siendo ese rito de alabanza que va de acuerdo a toda una estructura religiosa maya, y que es fuente inagotable de análisis semiológico.

## Recapitulación

En este capítulo se abordó semiológicamente cada uno de los elementos que intervienen en la danza de los *Aj Pa'rz*, el cual contribuirá para que al final del trabajo se pueda comprender claramente la iconografía de la misma.

Dicho análisis comienza por establecer lo que constituye la semiología, su campo de estudio, así como también los elementos que la integran. Se hace un recorrido breve, que empieza por establecer qué es lo que caracteriza y diferencia, tanto al signo, código, símbolo, icono, así como también al índice, los cuales son indispensables de tener en cuenta, para un análisis semiológico riguroso.

Además de lo anterior, también se explica muy brevemente cómo funciona cada uno de ellos y los elementos que intervienen en el mismo, como parte fundamental, para explicar posteriormente el sistema semiológico que conforma la danza. Más adelante se trata de establecer un análisis de la danza como modelo iconológico, y poder instituir por su medio la relación que existe entre el mensaje que nos da a conocer y la propia realidad a que se refiere, tomando en cuenta para ello los distintos puntos de vista que se tienen en la ciencia de la semiología como también en la historia.

Seguidamente, se establece la poliseimia que se encuentra en la danza, donde se realiza un breve análisis de los principales signos que intervienen en ella y la relación que establece cada uno de ellos respecto al orden histórico, social y político que se encuentra en ella.

Cuando se toca el tema del sistema de códigos que componen la danza y la diferencia que se establece entre los signos, se

analiza detenidamente cada uno de ellos, tanto en el orden histórico como social, pero además de ello se hace un estudio para poder catalogarlos según las propias reglas semiológicas.

Finalmente, se trata de entablar un análisis de lo más importante de la danza, donde se establece las diferentes connotaciones que de ella surgen; en otras palabras, el mensaje que la danza nos inspira acuerdo al orden histórico, social, político o religioso que parte la misma.

Una de las partes fundamentales de la hipercodificación es aquella que se refiere al punto de vista histórico, la cual se relaciona a uno de los hechos que narra el *Popol Vuh*, cuando establece las conquistas emprendidas por el rey Quik'ab a los lugares aledaños a Gumarcah y la conexión semiológica que existe entre la danza de los *Aj Pa'rz* con este suceso de la época prehispánica.

En la hipercodificación se trata de establecer igualmente un hecho social, el que va referido a todo un movimiento de masas, y el cual tiene como conclusión el derrocamiento del rey Quik'ab.

Finalmente, se connota que es una manifestación de rango religioso, la cual tiene como referente inmediato el tributo a Gucumatz, la cual se realiza en el día *Q'anil* o día del agricultor, con el único fin de poder pedir sus protecciones para la siembra que están emprendiendo en esos meses, cuando tiene lugar su presentación.

## CAPITULO CUATRO

# Análisis del Relato

Dentro de la iconografía de la danza de los *Aj Pa'tz*, el relato viene a representar un soporte para poder comprender de mejor forma lo visual, y de allí poderlo analizar conforme a los diferentes elementos que reúne desde un punto de vista semiológico, ya que el mismo guarda diferentes unidades de significación.

Sin embargo, el análisis semiológico del relato en la danza de los *Aj Pa'tz* va íntimamente relacionado al factor social y cultural del pueblo quiché, por lo que se desprende del mismo varios hechos históricos alrededor de esa cultura, los cuales aún perduran gracias a la comunicación oral.

### Comunicación oral

Para poder comprender cómo el relato ha perdurado hasta nuestros días, es necesario destacar el papel que ha jugado la comunicación oral a lo largo de la historia de un pueblo, pues a través de ella se ha podido consolidar aún más el auténtico valor de la misma, y así poder edificar en ella toda una estructura que guarde de generación en generación las enseñanzas de sus antepasados.

El relato o parlamento en la danza de los *Aj Pa'tz* es todo un esquema narra-

tivo, que conserva una relación mitológica entre las antiguas leyendas de nuestros antepasados quichés, combinados de una u otra forma con elementos de la cultura occidental.

La oralidad surge, entonces, como el factor más importante para comprender y analizar detenidamente el relato en la danza de los *Aj Pa'tz*, y así poder extraer de él las diferentes connotaciones que del mismo se deriven, para formar en sí todo un sistema de significación, de acuerdo al marco sociocultural y político donde se desenvuelve la danza.

Claudia Dary (1986:139), al tratar el tema de la oralidad, dice que éste se debe entender como el principal mecanismo por el cual son transmitidos todos los relatos de boca en boca y de generación en generación. Por eso, la oralidad se constituye como factor importante para formar una cadena de tradición, la cual está sujeta muchas veces a sufrir variantes. Sin embargo, y de acuerdo a lo anterior, el relato que se preserva en la danza de los *Aj Pa'tz* es difícil poder ubicar las variantes que ha sufrido a lo largo de su historia, debido a que el mismo lo conocen únicamente cuatro personas que conforman el grupo de la danza, el cual sólo se difunde en el día de su presentación.

Pese a todo ello, un elemento notable que ha influido grandemente dentro de él es lo relacionado a la ingerencia que ha tenido la religión católica, principalmente porque la iglesia ha visto en este tipo de actividad una alabanza a Dios, y ya no se le considera como un acto pagano.

Por otra parte y siempre en la línea de la oralidad, Vansina (1966:13) argumenta que esta tradición es una fuente histórica, cuyo carácter propio está determinado por la forma en que se manifiesta, no obstante que se sostenga que la misma se puede considerar como auténtica hasta que no aparezcan otros factores que demuestren lo contrario.

A todo esto, se puede decir que el relato en la danza de los *Aj Pa'tz* sigue siendo una expresión viva de cómo la oralidad puede conservar toda una tradición y que al mismo tiempo sirva como soporte, para comprender de mejor forma toda aquella trama mitológica que envuelve a esta manifestación artística.

Respecto a la literatura oral, Dary (1986:148) argumenta también que ésta se caracteriza por su transmisión estrictamente verbal, y que a partir de ella han surgido diversos géneros literarios en forma escrita, lo que no impide que el relato sea aquel que contenga más valor, pues el mismo se muestra casi exento de factores externos a los de la propia cultura.

Sin embargo, considero que en el caso particular de la danza de los *Aj Pa'tz*, el diálogo ha prevalecido por muchos factores, pero principalmente porque la misma sólo se ha difundido en idioma quiché;

por lo que considero que no ha sufrido muchas alteraciones desde su inicio debido a que sus organizadores no se han dejado influir por factores externos a su cultura, con la única excepción de la religión católica.

Resulta interesante, entonces, poder analizar cómo la oralidad en el relato de los *Aj Pa'tz* no ha perdido los elementos que identifican la concepción que del mundo tiene el pueblo quiché, y la cual se cimienta aún más en la misma estratificación social que la danza presenta.

El relato en los *Aj Pa'tz* se constituye como el elemento de soporte en la iconografía de la danza, ya que el mismo trata de conectarnos con toda una mitología quiché, la cual nos ayuda a analizar de mejor forma los distintos puntos de vista que presenta, tanto en el factor político, como social y religioso.

Vansina (1986:58) afirma que entre otras cosas interesantes de analizar la oralidad está en ver cómo ha podido prevalecer hasta nuestros días. Sin embargo, argumenta que el factor que ha influido en ello ha sido el grado de confiabilidad que tuvieron las personas desde los inicios hasta quién guardó el último testimonio.

Sin embargo, al estudiar detenidamente el por qué ha prevalecido el relato en los *Aj Pa'tz* nos damos cuenta que uno de los factores más importantes radica en la comunicación familiar, la que se establece desde consejos familiares, agrícolas, morales, hasta antiguas leyendas que giran en su entorno social. Por otra parte, al poder establecer las causas del por qué el diálogo en los *Aj Pa'tz* úni-

camente está presente en cuatro personas, la respuesta inmediata a esa interrogante radica en que los jóvenes de hoy, debido a la transculturación que están sufriendo los pueblos hace que esta clase de actividades las menosprecien y adopten hábitos y costumbres de otra sociedad.

Lo importante de la oralidad radica precisamente en el hecho de tomarla como fuente de investigación, ya que a través de ella se ha podido rescatar gran parte del patrimonio cultural de Guatemala, y de esta manera comprender mejor los distintos hechos que forman parte de la historia nacional.

Sin embargo, el relato de los *Aj Pa'rtz* pareciera esfumarse, poco a poco, debido al marcado desinterés que las nuevas generaciones han manifestado, principalmente entre los quichés, llegándose al extremo que los profesionales indígenas, en su mayoría, dicen no interesarles lo que el contenido del parlamento manifiesta, ya que no les interesa por ser una costumbre que la practica gente de avanzada edad y que además de ello se agrega la poca amistad que mantienen con ellos.

Pero lo interesante de todo ello radica que el mayor porcentaje de profesionales indígenas son maestros de educación primaria, lo que permite inferir que no se haga énfasis a las nuevas generaciones de cunenenses en los valores culturales con los que Cunen todavía cuenta.

Pese a todo ello, la danza se sigue conservando y por ende el diálogo que en la misma se da, gracias a que hoy en día el entusiasmo y esfuerzo de don Andrés

Hernández sigue manteniéndose para que no desaparezca y en la misma se ha ido incorporando más de algún joven campesino que mira en los *Aj Pa'rtz* una tradición y leyenda de sus antiguos progenitores.

Resulta interesante, entonces, analizar en forma detallada el relato, en cada uno de sus aspectos y encontrar, en cada uno de ellos, elementos que nos ayuden a situar un marco específico de significación.

Acudimos en todo este análisis al aspecto social, luego al político y, por último, al religioso para poder estudiar en cada uno de ellos distintos elementos que nos ayuden a acercarnos al significado del relato a través de las distintas interpretaciones que surgen, para que con elementos semiológicos se le dé la adecuada interpretación.

Sin embargo, uno de los objetivos que nos lleva a analizar el relato como comunicación oral está en poder encontrar en él los aspectos que no aparecen dentro de la presentación física de la danza para luego amalgamar tanto lo visual como lo oral que ayudarán a comprenderla mejor.

El relato como comunicación oral despierta varias perspectivas, las cuales se pueden observar desde varios puntos de vista pero, cualquiera que se utilice, todas vienen a converger en un solo punto, el cual va relacionado al espíritu milenario que guardan todavía de la sociedad prehispánica quiché, pese a que muchas veces pareciera quedarse en el olvido debido a la influencia de la transculturación a que está expuesta.

## Aspecto social

El aspecto social cobra gran importancia en el relato de los *Aj Pa'tz*, cuyo análisis se deriva a raíz de que en este punto convergen una serie de elementos que ayudan a comprender de mejor forma cada una de las distintas connotaciones que se derivan del diálogo de la danza.

Uno de los primeros elementos que radican en el diálogo está en el mismo orden jerárquico que mantiene la danza, cuya voz más importante recae en el señor abuelo y de allí que se derive a los señores tributarios así como al grupo de los esclavos. La jerarquización que se mantiene a lo largo del diálogo es respetada por todos los integrantes, y de allí que se desprenda que la voz que más influencia tenga en el mismo depende del cargo que sostenga el personaje, para que cuya intervención genere una orden o más bien una petición.

Sin embargo, en cada capa social que representa la danza en sí y principalmente dentro de la de tributarios, es necesario subrayar que durante la duración del diálogo que se sostiene, los diferentes rasgos que en la misma se notan se respetan; es decir, que únicamente dos de ellos tienen completa libertad de dirigirse al señor abuelo, mientras que el resto se dedica a escucharlos y apoyarlos en cualquier momento.

Cuando los tributarios se dirigen al señor abuelo, la primera intervención recae en *Ya'b*, quien pone a las órdenes del gran señor al grupo de muchachos conformado por doce varones, para que les asigne a cada uno de ellos las diferen-

tes tareas que tendrán que emprender en la caza del *msar*:

*Señor, señor, señor, venimos con usted, señor de los señores, señor que manda más, aquí estamos los doce varones, los doce muchachos. Señor que te gusta mandar sin importar del estado de tu salud que te encuentras, venimos a saber tu mandato porque te gusta mandar y aquí estamos presentes los doce jóvenes, y en estos momentos venimos a entregarte los doce muchachos, para que tú, señor, puedas disponer de ellos.*

Pero el señor abuelo, sumamente orgulloso por el poder que sustenta, hace caso omiso a *Ya'b*. Sin embargo, *Pumpuchi'* se lo ratifica con un tono de respeto, admiración y humildad:

*Ya estamos nuevamente aquí, señor de los señores, a escuchar tu mandato. Venimos los doce varones, los doce muchachos. Aquí estamos, señor que te gusta mandar, lo respetamos porque es nuestro señor.*

Todo esto lleva a la conclusión que la prepotencia demostrada por el señor abuelo con los doce varones es la misma que manifiesta el rey *Q'uik'ab* en las antiguas leyendas del *Popol Vuh*, donde se señala que fue un militar activo y beligerante, y cuya actitud radicaba en humillar a sus súbditos para hacerles creer que él era su señor y rey.

El poco eco que tienen las palabras de los muchachos, al dirigirse al abuelo, con-

notan que a éste no le interesa oír las peticiones que le hacen; está empeñado por ir rápidamente a aprehender al *msat*, y por ello, durante la danza, el abuelo no deja de bailar cuando los doce varones se dirigen hacia él.

Tanto el desplazamiento como el compás musical marcado en 3/4 van connotando tristeza, si se toma en cuenta que el ritmo de la música es el mismo que genera el del son, pero a todo esto se añade el acompañamiento que se hace con tecomates, lo que unido al ritmo musical y al recorrido que se realiza se vincula con el significativo de peregrinación. Todo ello, entonces, enlazado con la trama de la danza, no es más que el trayecto que se lleva a cabo hasta el territorio donde se encuentra el *msat*.

Esto hace que no solamente se mantenga un ritmo a lo largo de toda la danza, sino también el marcado por 6/8, el cual es generado del 3/4, y cuya connotación refleja alegría. Este cambio tan brusco se explica porque en este acto se da la aprehensión del *msat*, lo que naturalmente llena de júbilo a los doce varones y por ende al abuelo.

La alegría por la caza del *msat* los lleva a festejarla con licor, pero mientras todo eso ocurre el señor abuelo trata por todos los medios de poseer únicamente el derecho sobre el *msat*, pues argumenta que gracias a él se pudo capturarlo, por lo que sólo a él le pertenece. Las palabras de ratificación de su mensaje no se hacen esperar. Argumenta que como su señor y abuelo él tiene el derecho a poseer el *msat*, porque su reino

hizo el esfuerzo de poderlo aprehender, y por ello dice:

*estuve corriendo de cerro en cerro, y con mi escopeta maté al msat.*

Todo ello genera el surgimiento de una nueva secuencia en la danza, la sublevación de masas, la cual tiene como eje central la justa repartición de bienes, argumentando que fueron los varones quienes colaboraron a su aprehensión y que, por lo tanto, no tiene que haber un dueño absoluto de la presa.

Se puede decir que, a raíz de todo ello, el diálogo en la danza se torna por momentos muy candente y repetitivo, porque tanto el señor abuelo como los doce varones quieren tener alguna parte del *msat*, pero no encuentran la solución, por lo que recurren a la utilización de referentes del mismo pueblo que de alguna manera u otra han estado involucrados en tareas de cacería, y así tratar la manera de poder hacer comprender que él no fue quien aprehendió al *msat*:

*No fuistes tú el que mató el msat, fue don Pancho Galicia, tú ya no puedes hacer eso, no es posible que nos engañes y ahora debemos agarrarte para que dejes esa maña de engañar, agárrcnlo.*

La defensa por parte del señor abuelo no se hace esperar. Surge instantáneamente con el único fin de hacer creer a los muchachos que él fue el único que cazó al *msat*. Para todo ello recurre inmediatamente a oler su arma, la cual argumenta

que todavía desprende olor a pólvora. Sin embargo, los tributarios no le creen, mas trata de engañarlos fingiendo ahogarse por el olor que de su arma despide. Todo ello hace que los varones se rebelen definitivamente ante el señor abuelo, dándole golpes en la cabeza, nuca, espalda, hasta que hacen que les devuelva la presa cazada y que él se retire del mando que un día tuvo.

Sin embargo, la avaricia de los 12 muchachos o tributarios hace olvidarse del fiel esclavo, quien también ayudó a la conquista del *msat*, pero la reacción ante el despojo que fue víctima lo hace sublevarse ya no solamente con el señor abuelo sino además con los tributarios, reclamándoles lo que le pertenece, a lo que al final acceden ambos:

*Sólo porque estás enfermo, y ya no tienes labios de tanto llorar te daremos por ración a tu mujer y tus hijos, y así serán libres.*

El aspecto social del diálogo radica, entonces, en poder analizar cómo la trama del mismo empieza con referencias al señor abuelo y termina en desconocerlo como su fiel señor; así como también al inicio de la conversación se marca de manera tajante la clase social a la que pertenecen y, al final, desaparece para convertirse en una sola familia de la etnia quiché.

Pero la caracterización del diálogo, principalmente en el aspecto social, se ve complementada por la utilización que hacen los bailadores del licor, liberando

así de esta manera la timidez que algunos de ellos pueden presentar y lograr no solamente hacer énfasis en ello sino además presentarla en una forma más atractiva y que la misma resulte para el espectador como un buen espectáculo.

## Aspecto político

Otro de los elementos que llaman la atención en el diálogo es el factor político, pues la estructuración que mantiene en este sentido se identifica plenamente con el sistema de gobierno que prevaleció en la sociedad prehispanica quiché, el cual se sustentaba en el mando a través de una sola persona. En los *Aj Pa'tz* este personaje se identifica con el señor abuelo, quien prevalece como suma autoridad de la danza.

En el argumento de los *Aj Pa'tz* se puede notar la estratificación política que reina en la danza, connotando al mismo tiempo el acceso que se mantiene para poder optar al poder, el cual se refleja en los tres diferentes grupos en que está compuesta esa sociedad, donde los únicos privilegiados son los señores, pues en ellos recae la facultad de gobernar.

De esta manera, la jerarquía que sustenta el señor abuelo está determinada no solamente por ser el personaje más importante, sino además se completa por los distintos rasgos de personalidad que impone en su gobierno, donde domina su ambición de conquistar el *msat* y otras latitudes.

Sin embargo, el aspecto de seguridad en sí mismo por parte del señor abuelo

hace que este personaje imponga su don de mando, haciendo que se le respete, sobre todo los rasgos de autoridad que posee, para sus súbditos le conceden los bienes o tributos a que están obligados a cumplir.

La estrategia que utiliza el señor abuelo en el diálogo se ve reflejada en el sentido de tratar de persuadir tanto a tributarios como esclavos para que miren en él a su protector y amo, ya que como su señor está dispuesto a concederles resguardo:

*Los abrazo, los vestiré, los alimentaré, los quiero, los protejo, los cuidaré, todo esto nace dentro del pensamiento y dentro del vientre del gran señor.*

De acuerdo a lo anterior, la estrategia política del señor abuelo radica entonces en que tanto tributarios como esclavos cumplan con su tributo y de allí que parta los distintos ofrecimientos que les hace, con el propósito de obtener de esa población los frutos para concederle alimento y poder.

Indudablemente la frase *los abrazo, los vestiré, los alimentaré*, lleva escondida la pretensión de seguir conservando el poder en todos los aspectos y de esta forma poder controlar a toda la población, principalmente en las órdenes que emanen de él y que, desde luego, contribuyen a su conservación en el mismo.

Sin duda alguna, el dominio que ejerce como máxima autoridad y como sumo señor es absoluto, y de allí que concentre todas las facultades para conceder

o no petitorios, pero al mismo tiempo imponer responsabilidades en cada uno de los miembros que conforman esa sociedad, marcado con el sello de prepotencia que lo identifica plenamente.

A todo lo anterior se agregan los distintos signos que lo identifican como autoridad, principalmente al ser la única persona que utiliza un arma de fuego, la cual connota la autoridad que descansa en su persona e imponerla cuando recurre al engaño, con el fin de que esa población acceda a su mandato.

Todo esto hace que, cuando se realiza la conquista o aprehensión del *msat*, recurra a la política del engaño, con el fin de concentrar toda la riqueza que se obtuvo de la presa y no repartirla entre quienes colaboraron en atraparla.

Sin embargo, el desgaste político que sufre el gobierno del señor abuelo va aumentando, lo que crea pérdida de gobernabilidad entre la población, principalmente porque se le considera ya una persona anciana y además por el rechazo a su política de gobierno, lo que conlleva a la sublevación de masas por parte del mismo pueblo.

La conquista del *msat* es el punto culminante para que se dé un rechazo total al señor abuelo, pues su estilo de gobernar conlleva a que ese pueblo se libere del yugo impuesto a través de la política de la opresión.

Basta analizar el epílogo del diálogo para darse cuenta cómo el señor abuelo accede a las distintas peticiones que formulan los tributarios y esclavos, al exigirle que les devuelva el *msat*, porque todos

han trabajado en ello y tienen derecho a que se reparta equitativamente; de allí las palabras del gran señor:

*Vengan todos, vamos al naranjo a recoger el msat, vengan es para nosotros, vamos a recogerlo, porque el soberbio necesita que se le dé su ración, no sólo que estuvo con nosotros y se muere si no aprovecha su ración, démosle lo que le toca.*

Semiológicamente, se puede decir que el aspecto político dentro del argumento connota muchas conclusiones. Sin embargo, la primera se sustenta en que la mejor manera de gobernar un pueblo radica en ser justo y equitativo, sin que antes esté la ambición sino más bien se practique una auténtica democracia, donde tanto gobernantes como gobernados gocen de los mismos derechos y tengan las mismas obligaciones como ciudadanos, pues la soberanía radica en el mismo pueblo.

### Aspecto religioso

Analizar detenidamente el aspecto religioso en el relato de la danza conlleva indudablemente a sumergirnos dentro de las páginas de las antiguas leyendas del pueblo quiché, y extraer de ellas todo un mundo mitológico donde se refleja la cosmovisión que tiene hoy en día el aborigen de Cunén, Quiché.

El diálogo en la danza manifiesta diferentes matices religiosos, pero al analizarlo estructuralmente se puede observar que todos ellos coinciden en la religión

maya y que únicamente se amurallan bajo el manto de ritos católicos, correspondiendo toda la trama del parlamento al culto dirigido al dios Gucumatz.

Sin embargo, en los distintos diálogos que se dan en la danza, la atención se centra en elementos netamente de la religión maya, los que van en reconocer diferentes principios que van ligados a su propia concepción del mundo y a la misma naturaleza, como reconocer montes y valles, y también a su gran señor.

Algo muy importante es reconocer que en el diálogo surge el nahualismo o sea la creencia dentro de su religión de un animal o planta que identifica y protege al individuo o bien lo castiga si no cumple con él. Así por ejemplo cada nombre de los 12 personajes que conforman la danza tiene un significado que va de acuerdo a elementos que van ligados a su propia cosmovisión. *Ya'b* significa el enfermo; *Puupuchi'*, el cachetón; *Q'anja' xe rey*, el palúdico; *Kuta'm*, el tronco; *Jumc'r*, la corteza; *Kiaq plux*, la ceniza evaporada; *Masati'*, la piña; *K'anti'*, la culebra cantil; *Kik*, el gavilán; *K'am*, el bejuco; *Xukurib*, el soberbio; *Q'omar'r*, el podrido.

De acuerdo a lo anterior se puede deducir la importancia que el nahualismo juega en la danza, lo que va apegado a los principios de la religión maya, donde se manifiesta que depende del día que nazca la persona, así será su protector. Todo esto nos lleva a la conclusión que el aborigen de hoy siguen practicando los ritos de sus antepasados bajo el manto de la religión católica, para así desviar la atención de todos aquellos que conciben hoy

en día a estos acontecimientos como ritos paganos.

Sin embargo, en el argumento hay también palabras que connotan dentro de la religión católica un tipo de salutación a Dios. Así, por ejemplo, *Señor, señor* es la exaltación a Jesús, mientras que en la religión maya va ligada ya sea al sacerdote o bien refiriéndose a un dios particular o persona de mucho respeto dentro de la comunidad.

También ocurre que dentro del grupo de los *Aj Pa'tz* éste lo conforman 12 muchachos, los que dentro del catolicismo se refiere al número de apóstoles, mientras que en las antiguas leyendas de los quichés, cada uno de ellos representa a diferentes tribus de las que vinieron desde Tulán.

El conjunto de todos estos elementos, al principio, pareciera confundir. Sin embargo, el análisis cuidadoso de cada parte del relato hace que surjan muchas connotaciones, las que van desde concebirla como un testimonio vivo de la misma cultura quiché, o bien se interprete el diálogo como una alabanza a Jesús Sacramentado.

Fuera del parlamento en sí, al inicio de la danza se recurre a una ceremonia religiosa, la cual se identifica con la religión católica, pues las oraciones que en ella se recitan van dirigidas a diferentes imágenes que posee la iglesia. Sin embargo no olvidan los principios de la cosmovisión maya pues ruegan en cada punto cardinal por la paz y concordia de este mundo.

Sin embargo, pareciera ser hoy en día que el significado del diálogo no tuviera

importancia entre los participantes de la danza y solamente se repite porque así se les enseñó, tomándolo únicamente como leyendas de sus antepasados, pero ante todo esto se debe agregar que la influencia que sostiene la Acción Católica sobre estas personas hace que se conciba bajo otro punto de vista y no desde el de la religión maya.

Pese a lo anterior, ni persona del lugar ni investigadores se han preocupado de registrar ese diálogo y con muchas dificultades hoy queda registrada para que en el futuro sirva como fuente antropológica o comunicacional para desarrollar nuevas investigaciones (véase apéndice).

## Recapitulación

En este último capítulo se pudo hacer un recorrido semiológico del papel que ha jugado dentro de la danza el parlamento. Se intentó analizarlo desde dos corrientes diferentes, tanto dentro de la concepción que del mundo se tiene dentro de los quichés, como también desde el perfil que encierra la religión católica.

Se empezó entonces por analizar el papel que ha jugado dentro de la historia guatemalteca la comunicación oral, la cual se ha convertido en el factor más importante para que hoy en día puedan prevalecer las distintas leyendas y tradiciones del pueblo de Guatemala, así como poder comprender el porqué de tales manifestaciones.

Sin embargo, el estudio que se emprendió en la tradición oral en la danza de los *Aj Pa'tz* conlleva todo un análisis

semiológico, pues como relato únicamente lo tenía registrado la persona encargada de la danza, por lo que la investigación se orientó a descubrir nuevas fuentes, pero éstas no se pudieron lograr.

Algo importante dentro del estudio del diálogo de los *Aj Pa'tz* se enmarca en los diferentes puntos de análisis que conlleva el relato, los cuales se tomaron desde el punto de vista social, político y religioso, partiendo desde la cosmovisión quiché.

En el aspecto social, se hace un recorrido dentro del diálogo y se puede observar cómo éste refleja plenamente la estructura social que guardaba la etnia quiché durante el período prehispánico, así como también la sublevación de masas que ocurre, debido a la avaricia que se encuentra en el gran señor por querer controlar y tener todo lo que se encuentre a su alrededor. El choque entre los súbditos del gran señor es otra cosa que se destaca donde tiene mayor interés el aspecto socioeconómico que prevalece dentro de cada una de las clases sociales que conforman el resto de la población.

Posteriormente, al analizar el aspecto político, se hace énfasis detenidamente en las distintas actitudes que enmarcan al *señor abuelo* para lograr que los 12 varones puedan concederle todo beneficio económico, sin importar el esfuerzo que se realice por lograr obtener los tributos deseados. En este mismo ángulo de estudio se incorporan elementos que tratan de ayudar, en mejor forma, para entender las distintas interpretaciones del abuelo, así como también de tributarios y esclavo.

Mientras que en el último aspecto, el religioso, el análisis trató de descubrir los elementos propios que posee el diálogo, el cual va íntimamente ligados a los principios de la religión maya, y el cual viene a contribuir a ver en esta danza una leyenda que se circunscribe en la vida histórica de los quichés.

Al unir el análisis de los tres aspectos, se trató de buscar en el relato ese soporte semiológico de la imagen de la danza y así poderla comprender de mejor manera y verificar qué elementos distintos a la cultura maya quiché se le han incorporado, así como también descubrir el verdadero mensaje que transmite.

## Conclusiones

El presente trabajo de investigación trata de enfocar en forma semiológica el estudio de la danza, partiendo de la premisa que todo hecho cultural es comunicación, por lo que el mismo encierra un significado y por ende para encontrarlo se tienen que decodificar los distintos signos que la rodean y así poder encontrar en éstos la relación que guardan con la propia historia y vida de un pueblo.

El intento de analizar semiológicamente la danza fue difícil, pues los distintos estudios que existen únicamente se quedan en el plano descriptivo, lo que conlleva la carencia de bibliografía sobre esta disciplina, por lo que condujo a trazar un nuevo enfoque de análisis, el cual está basado en ver a la danza como un hecho comunicacional y no folklórico. Todo ello hizo que se estudiara detenidamente cada signo y encontrar la relación que guarda con los distintos elementos de la historia de los quichés y así comprender de mejor forma el mensaje que nos quisieron dejar en la danza de los *Aj Pa'tz*.

La semiología, como ciencia que estudia los signos en el seno de la sociedad, no ha podido aprovecharse en Guatemala para analizar la cultura como un hecho comunicacional y encontrar en ella los diversos mensajes que se esconden detrás de cada signo que la conforma, y así comprender de mejor forma lo que realmente significa un hecho cultural, y no darse por satisfecho con la simple descripción de esos mismos acontecimientos.

Uno de los objetivos para analizar semiológicamente la danza fue el de poder encontrar en cada signo que la conforman la relación que guarda su significado con la vida actual del indígena quiché y establecer de esa manera la afinidad que aún se conserva en lo concerniente a su propia mitología como auténtica manifestación de esa herencia ancestral que aún perdura, reflejada en su propia concepción del mundo.

Dentro del trabajo se plantea también la tesis de ubicar a Hacavitz Chipal dentro de antiguos terrenos de la jurisdicción de Cunén, tomando como base el análisis morfológico del *Popol Vuh* y al mismo tiempo sirviendo como auxiliar la comunicación oral, lo que condujo un desafío a las teorías de grandes antropólogos y arqueólogos, que han situado a este sitio dentro de otro territorio, lo que hace que los mismos carezcan de elementos lógicos de convencimiento.

Cunén, al igual que otros pueblos de Guatemala, está marcado con el sello indeleble del período colonial, el cual condujo a este pueblo a ser uno de los pioneros en la siembra del trigo, como también a la fabricación de sus propios molinos hidráulicos, por lo que el conquistador calificó a estas tierras como unas de las más fructíferas para la siembra de este producto.

El aspecto histórico de la danza hizo que se fueran descubriendo nuevas fuentes de investigación, las cuales condujeron a hechos relacionados con la propia historia social del pueblo quiché, los cuales se obtuvieron a través de la aplicación del método semiológico, tanto en la literatura oral como escrita, y así obtener de esa manera algunos rasgos pertinentes a los *Aj Pa'tz* como danza ancestral.

Al analizar trabajos sobre danzas ancestrales se encontró que los *Aj Pa'tz* es sinónimo del baile del tun, conteniendo ciertas variantes como se presenta actualmente, pero coincidiendo en algunos elementos relacionados a la propia historia oral de ambas, como también en su trama, lo que hace afirmar nuevamente que los *Aj Pa'tz* no es simplemente una danza, sino más bien un medio de comunicación para comprender el pasado.

Una de las satisfacciones de aplicar el análisis semiológico en la danza fue el de poder encontrar en cada signo que conforman la misma uno o dos significantes relacionados a lo social, político, religioso, lo que conllevó a ver reflejada en ella la propia cosmovisión del *Popol Vuh*, como además todo un procedimiento de comunicación para dar a conocer un mensaje de su propia etnia.

El aspecto iconográfico en la danza fue encontrar la relación de semejanza que guarda ésta con la realidad; es decir, poder comprender en esa representación los hechos que sucedieron dentro de aquel período, pero al mismo tiempo ir descubriendo el proceso de comunicación que se desarrolla, para luego encontrar en un solo enunciado el verdadero significado de la propia danza.

Durante los últimos años en que se ha presentado la danza de los *Aj Pa'tz*, la organización de esta actividad conlleva por parte de sus integrantes un profundo amor a esta tradición, no importándoles las constantes críticas de que son objeto por parte de grupos interesados porque desaparezca, sino más bien reiteran su interés de luchar porque la misma se siga cultivando, con el único objetivo de que la juventud de hoy se sienta orgullosa de su propia cultura y no deje morir una de las más antiguas costumbres del pueblo cunenense.

Sin embargo, el interés por parte del profesional indígena dentro del propio contexto de la danza ha sido nulo, debido a su propia deculturización, lo que ha marcado en él su indiferencia en esta actividad, únicamente por sentirse en un mejor status social del que integra los *Aj Pa'tz*, lo que conduce todo esto a que la niñez no valore este tipo de costumbres, y se pierdan en el abismo únicamente porque no se sienta orgullosa de su propia cultura.

Mientras tanto, en el sector ladino esta danza no pasa de ser un hecho folklórico más de la cultura de Cunén, lo cual también ha provocado la ausencia de participación de este sector, debido a los choques raciales, donde se argumenta que los *Aj Pa'tz* únicamente son una actividad para el indígena, por el mismo hecho de ser una tradición de los antiguos mayas.

Las entrevistas y encuestas fueron factores que contribuyeron mucho al presente estudio, principalmente en todo aquello que se mantenía hasta hoy desconocido permitiendo, de esta manera, contar con nuevas fuentes de investigación, las cuales nos condujeron a un conocimiento más profundo sobre el significado de los *Aj Pa'tz*, así como al análisis morfológico del relato de esta danza, el cual ha permanecido gracias a esa misma comunicación oral.

El análisis morfológico del relato llevó a la conclusión que en el seno del mismo existe muy poca influencia española, por lo que su trama está centrada en la misma mitología quiché que encierra el *Popol Vuh*, apoyándose en el mismo idioma *k'iche'*, por lo que se concluyó que dicho argumento está muy lejos de contener influencias extranjeras, por la misma razón que el mismo únicamente es comentado por los miembros de la danza en el día de su presentación.

Sin duda alguna, el interés de mantener viva esta tradición se debe exclusivamente al entusiasmo demostrado por don Andrés Hernández, quien a través de los años de participar en ella, ha librado muchos obstáculos para que la misma no muera y perdure hasta nuestros días como fiel testimonio de sentirse orgulloso por su cultura.

Pero a pesar de la época obscurantista que sufrió el Occidente del país, Cunén fue uno de los pocos pueblos que pudo mantener vivas sus tradiciones para lo cual recurrió a sus propias estrategias para poder así desviar la atención de aquellos que miraban en esos grupos culturales un atentado a sus intereses.



## Recomendaciones

El presente trabajo trata de enfocar el estudio de la danza en el campo semiológico, donde presenta el significado de la misma desde varios puntos de vista y obtener de todos ellos un solo mensaje, el cual debe e ir unido al marco sociocultural en que se establece dicha danza.

Si la cultura se toma como un hecho comunicacional es necesario que la danza se estudie desde el punto de vista semiológico, para poder encontrar en cada uno de los elementos que la componen el significado que les rodea y que a través de la decodificación de cada uno de sus signos se puede obtener el valor histórico que encierra la misma.

Ante la falta de estudios semiológicos en la danza, es necesario que los estudiantes de Ciencias de la Comunicación emprendan nuevos estudios relacionados con la cultura guatemalteca, ya que solamente de esa forma se podrá comprender mejor el verdadero significado que encierran cada uno de ellos.

Es necesario que el Congreso de la República declare área protegida al centro arqueológico de Hacavitz Chipal, primera ciudad del reino quiché, y de esta forma evitar el saqueo de piezas arqueológica. Esto vendría a coadyuvar no solamente en la protección del patrimonio cultural guatemalteco, sino además dejar abierta la brecha para que se realicen estudios arqueológicos en el futuro, los cuales vendrían a ayudar a profundizar sobre la vida de los antiguos quichés.

Es indispensable que el gobierno de la República, a través del Ministerio de Educación, trate de incluir en el pensum de estudios, tanto de primaria, básicos y diversificados, elementos que ayuden al estudiante a conocer de mejor forma los elementos socioculturales de Guatemala, para que de esa forma se puedan apreciar mejor y sentirse orgullosos de ser guatemaltecos.

Es necesario que tanto indígenas como ladinos del área de Cunén, Quiché, valoren cada día más el verdadero sentido que encierra la danza de los *Aj Pa'tz*, y de esta forma las nuevas generaciones traten de conservarla y no catalogarla únicamente como hechos folklóricos, sino más bien como herencia de nuestros antepasados mayas quichés.

Es indispensable que tanto autoridades municipales como profesionales indígenas se conviertan en fieles guardianes de la danza de los *Aj Pa'tz*, para que no muera con

el paso del tiempo, sino más bien se trate de rescatarla a través de talleres difundidos a la población, haciéndose énfasis en el valor histórico que para Cunén representa la danza.

Para que esta danza sea conocida en toda Guatemala, es necesario que tanto el Ministerio de Cultura como el Instituto Guatemalteco de Turismo, INGUAT, traten de realizar festivales de danzas de origen prehispánico, para que el guatemalteco las pueda identificar y de esto surja nuevos estudios para enriquecer la poca bibliografía que al respecto se tiene.

Para que el estudio semiológico de la danza de los *Aj Pa'tz* sirva de incentivo a los estudiantes de Ciencias de la Comunicación, para entablar nuevas investigaciones a cerca de la cultura guatemalteca, es necesario fomentar en esa unidad académica talleres semiológicos orientados a nuestro patrimonio cultural.

## Orientación de Lecturas Adicionales

Uno de los aspectos más difíciles dentro del estudio semiológico de la danza fue la bibliografía, ya que casi no existen en nuestro medio trabajos específicos sobre el tema. Sin embargo, se realizaron estudios comparativos, por lo que es conveniente hacer mención de algunos de ellos, para que puedan servirle al lector que quiera ahondar en este tema.

Para entender mejor la época prehispánica quiché y los distintos sitios donde estuvieron ubicados, así como también analizar sus costumbres y vida social, se encuentra la traducción de Adrián Recinos que hace del *Popol Vuh*, donde explica a pie de página la ubicación actual de diferentes centros antropológicos que se hace mención, así como también la traducción de distintos nombres que en esta obra se encuentran.

El análisis que realiza el antropólogo Robert Carmack de los quichés está plasmado en diferentes trabajos. Uno de ellos, *Historia Social de los Quichés*, se enmarca dentro de los aspectos de la conquista, rebeliones, así como también la vida social y religiosa de este pueblo. Otro de ellos, *Formación del Reino Quiché*, trata la manera de explicar el recorrido que realizaron los quichés desde que partieron del oriente hasta lograr ubicarse dentro del territorio de Gumarcah. Uno de los principales trabajos de Carmack *Evolución del Reino Quiché*, analiza detenidamente la vida de las principales generaciones de ese reino, así como también ubica el lugar donde estuvo instalada la primera ciudad de los quichés; también estudia los cambios culturales que han sufrido varias comunidades y la resistencia que han mantenido ante el proceso de deculturización.

Otro de los documentos, *El Título de los Señores de Totonicapán*, traducido por Robert Carmack y James Modloch, es una exposición de la vida social del pueblo quiché, poco después de la conquista, en el cual se puede analizar sus costumbres y los sitios donde se ubicaron los quichés, lo que comparado a lo que dice el *Popol Vuh*, hay cierta similitud; igualmente se puede realizar un estudio de la influencia que ha sufrido el grupo quiché en cuanto a términos nahoas.

Para poder ubicar a Cunén, Quiché en el período colonial, recobra importancia el trabajo de George Lovell, *Conquista y Cambio Cultural*, donde analiza detenidamente la vida en la Sierra de los Cuchumatanes durante el período de 1500 a 1821, así como aspectos geográficos.

En la obra *Relación Descriptiva de la Verapaz*, de Martín Alfonso de la Tovilla se narran las batallas emprendidas por los españoles en el área que va desde Sacapulas hasta la Verapaz, por erradicar las costumbres de los aborígenes e imponer la religión católica; asimismo se da a conocer cómo fue que Cunén se convirtió en uno de los pueblos más productivos de trigo.

Los cuatro volúmenes de la obra *Historia General de las Indias Occidentales y Particular de la Gobernación de Chiapas y Guatemala*, de Antonio Remesal, analiza diversos aspectos de la vida social del curato de Santo Domingo Sacapulas, así como la forma en que se logró evangelizar esa región, entre otros aspectos.

El estudio de María Sten, *Ponte a Bailar Tú que Reinas - Antropología de la Danza Prehispánica*, analiza detenidamente el papel que jugó la danza prehispánica durante el tiempo de la colonia y cómo fue que el conquistador logró que las mismas sirvieran para alcanzar los objetivos de ese acontecimiento.

Otro de los trabajos importantes para conocer la historia de la danza de los *Aj Pa'rz* es el realizado por Italo Amílcar Morales Hidalgo, *El Baile del Tun en el Departamento de Suchitepéquez*, donde realiza un análisis antropológico del mismo. Este estudio es de sumo interés ya que el baile del tun es un sinónimo de los *Aj Pa'rz* y de allí que se derive como danza prehispánica. También del mismo autor, *Breve estudio sobre el Baile del Tun en San Bernardino Suchitepéquez desde sus Orígenes hasta Nuestros Días*, hace una recopilación histórica sobre esta danza y analiza los cambios que se han dado dentro del mismo a consecuencia de la deculturización que sufren los pueblos hoy en día.

Dentro del campo semiológico vale la pena mencionar el trabajo de Carlos Humberto Interiano, *Semiología y Comunicación*, donde da a conocer en una forma sencilla los principales elementos que intervienen en esta ciencia, además de ejemplificar cada uno de ellos con términos de nuestra propia cultura. Analiza igualmente la comunicación desde diferentes puntos de vista, como también el proceso que lleva desde el emisor hasta el receptor.

En la obra, la *Semiología*, de Pierce Guirauld se analiza detenidamente en qué consiste esta ciencia, que elementos intervienen en ella y la importancia de su conocimiento por la sociedad, así también se hace un recorrido histórico hasta poder convertirse en la ciencia que estudia los signos en el seno de la sociedad y la diferencia que existe entre ésta y lo que constituye la semiótica.

Umberto Eco, en su *Tratado de Semiología*, analiza diferentes acontecimientos de la vida social de un pueblo por medio de los mismos elementos que proporciona la semiología y establece así el significado que cada uno de ellos guarda. Define además con suma precisión cada uno de los conceptos que intervienen en esa ciencia, dándole mayor énfasis a lo referente al signo. Siempre del mismo autor es importante mencionar la obra, *La estructura Ausente*, donde, de un modo fácil, hace diferenciar la fun-

ción que cada elemento posee dentro del campo semiológico; analiza también más profundamente el campo de la semiología.

Finalmente, dentro del campo de la comunicación oral, es necesario mencionar el trabajo de Claudia Dary, *Estudio Antropológico de la literatura oral en el Oriente de Guatemala*, donde analiza cómo a través de la comunicación oral han persistido varios relatos entre ellos se encuentran cuentos, leyendas y chistes, y gracias ella los mismos aún perduran.

## Apéndice: El Relato en la danza de los Aj'Patz

- Ya'b            Señor, señor, señor, venimos con usted señor de los señores, señor que manda más. Aquí estamos los 12 varones, los 12 muchachos. Señor que te gusta mandar, sin importar del estado de tu salud que te encontrarás. Venimos a saber tu mandato, porque te gusta mandar, y aquí estamos presentes los 12 jóvenes, y en este momento venimos a entregarte los 12 muchachos para que tú, señor, puedas disponer de ellos.
- Powpuchi'    Ya estamos nuevamente aquí, señor de los señores a escuchar tu mandato. Venimos los 12 varones, los 12 muchachos. Aquí estamos, señor, que te gusta mandar. Estás muy anciano, pero te gusta mandar, lo respetamos porque es nuestro señor.
- Ya'b            Ahora nos toca distribuir, según sus puestos: A la Ya'b, el enfermo; a la Powpuchi', el cachetón; a la Q'anja' Xe Rey, el palúdico; a la Kuta'm, el tronco; a la Jume't, la corteza; a la K'antí', la culebra cantil; a la Xik, el gavilán; a la K'am, el bejuco; a la Xuturib, el soberbio, y a la Q'oma'r, el podrido.
- Ya'b            Nos mandaron y aquí estamos, señor de los señores, aquí estamos los 12 varones, los 12 muchachos. Venimos de las montañas, montes y valles a oír, a escuchar a nuestro señor mandón, que a todos manda, nuestro señor anciano, está enfermo, pero todavía manda. Señor, te escucharemos, tú mandas, diga y te obedeceremos.
- Mam            Los abrazo, los vestiré, los alimentaré, los quiero, los protejo, los cuidaré. Todo esto nace dentro del pensamiento y dentro del vientre del gran señor. Y ahora veremos a nuestro perro, el cazador, que nadie puede con él, por su valor, por su agilidad, por su coraje.
- Mam            A disfrutar, pues, con el venado, a gozar, porque no somos eternos. Estamos para morir, disfruten y gocen ahora mismo. Si Dios quiere estaremos otra vez con ustedes en esta misma hora, en esta misma fecha, si es que el venado no nos mata.

- Mam ¿Qué les pasa? Los he encontrado ebrios, cantando y tocando sus instrumentos jocosamente.
- Ya'b Juntémonos y quemémosle el bigote.
- Mam Contrólense y oigan al gran señor que está silbando allá lo lejos.
- Mam Estuve corriendo de cerro en cerro y con mi escopeta maté el venado.
- Puwpuchi? No fuistes tú el que mató el venado, fue don Pancho Galicia. Tú ya no puedes hacer eso. No es posible que nos engañe. Y ahora debemos de agarrarlo para que deje esa maña de engañar. Agárrenlo...
- Mam Cambiaré de lugar para que los muchachos vayan en mi búsqueda. Llegarán al lugar donde estaba y no me encontrarán y se confundirán y reclamarán unos a otros por el engaño.
- Ya'b No fuistes tú quien mató el venado. Fue don Benigno Galicia que dio muerte al venado. Y para que no escape nuevamente nos dividiremos en dos grupos para agarrarlo y reclamarle el por que hizo que camináramos mucho y por qué nos engaña.
- Mam Miren mi escopeta y huelan que todavía se siente olor a pólvora.
- Ya'b No se siente nada. Que la huela él para ver si se siente.
- Mam Me ahogo por la pólvora.
- Todos los Démosle aire, golpéncle la nuca, la cabeza, espalda y hasta las nalgas.  
muchachos Así talvés se le quita.
- Mam Vengan todos. Vamos al naranjo a recoger el venado. Vengan es para nosotros. Vamos a recogerlo porque el soberbio necesita que le den su ración. No sólo que estuvo con nosotros y se muere si no aprovecha su ración. Démosle lo que le toca.
- Xuturib Un ración, un ración, un ración.
- Mam Tu ración serán los cachos.
- Xuturib No me gustan los cachos, por lo que no se come nada.
- Xuturib Un ración, un ración, un ración.
- Mam Tu ración será la vesícula, las patas, la gordura.
- Xuturib No me gusta la gordura.
- Mam Sólo porque estás enfermo, ya no tienes labios de tanto llorar, te daremos por ración a tu mujer y tus hijos, y así serán libres.

## Bibliografía

### Anales

- 1936 *Anales de los Cakchiqueles*. Introducción de J. Antonio Villacorta. Guatemala: Tipografía Nacional.

### Armas, Judith

- 1991 *Observaciones sobre el Arte Coreográfico en las Danzas Tradicionales*. Guatemala: CEFOL.

### Armas Lara, Marcial

- 1964 *El Renacimiento en la Danza en Guatemala*. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra.

### Barthes, Rolando

- 1971 *Elementos de Semiología*. Madrid: Talleres Gráficos.

### Bossuz, Ennio María, editor

- 1990 *Un Manuscrito K'ekché del Siglo XVI*. Guatemala: Serviprensa.

### Burgos, Elizabeth

- 1986 *Me Llamo Rigoberta Menchú y así me Nació la Conciencia*. México: Siglo XXI.

### Cabezas, Horacio

- 1989 *Sugerencias para la Presentación de Trabajos Académicos*. Guatemala: ECC-USAC.

### Carmack, Robert

- 1979a *Evolución del Reino Quiché*. Guatemala: Editorial Piedra Santa.

- 1979b *Historia Social de los Quichés*. Guatemala: SISG.

### Carmack, Robert [Fox, Juan; Stewart, Rosalío]

- 1975 *La Formación del Reino Quiché*. Guatemala: Instituto de Antropología e Historia.

### Carmack, Robert [Mandloch, James]

- 1983 'Introducción'. *Título de los Señores de Totonicapán*. México: UNAM.

### Carmack, Robert [Morales Santos, Francisco]

- 1983 *Nuevas Perspectivas sobre el Popol Vuh*. Guatemala: Editorial-Piedra Santa.

### Castañeda, Gabriel Angel

- 1983 'Cunén'. *Diario de Centro América*. Guatemala: 14 de diciembre.

## Crónicas

- 1984 *Crónicas Indígenas de Guatemala*. Guatemala: Academia de Geografía e Historia de Guatemala.

## Chinchilla Aguilar, Ernesto

- 1963 *La Danza del Sacrificio y Otros Estudios*. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra.

## Danzas

- 1971 *Danzas Folklóricas de Guatemala*. Guatemala: Dirección General de Bellas Artes.

## Dary, Claudia

- 1986 *Estudio Antropológico de la Literatura Oral en Prosa del Oriente de Guatemala*. Guatemala: USAC.

## Diccionario

- 1976 *Diccionario Geográfico de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.  
1982 *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.

## Eco, Umberto

- 1980 *La Estructura Ausente*. México: Nueva Imagen.  
1976 *Signo*. Barcelona: Labor.  
1978 *Tratado de Semiótica General*. México: Nueva Imagen.

## Fox, Juan

- 1975 [Carmack, Robert; -, Stewart, Rosalío]

## Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio de

- 1933 *Recordación Florida*. Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala.

## Gage, Thomas

- 1946 *Viajes por la Nueva España y Guatemala*. Guatemala: Academia de Geografía e Historia de Guatemala.

## García Escobar, Carlos

- 1989a *Breves Notas sobre las Danzas Tradicionales de Guatemala*. Guatemala: CEFOL.  
1989b *Detrás de la Máscara*. Guatemala: CEFOL.  
1989c *Origen y Evolución de la Danza Tradicional Guatemalteca*. Guatemala: CEFOL.

## Garroni, Emilio

- 1979 *Reconocimiento de la Semiótica*. México: Conceptos.

## Gavarrete, Juan

- 1980 *Anales para la Historia de Guatemala, 1497-1811*. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra.

## Girard, Raphael

- 1977 *Origen y Desarrollo de las Civilizaciones Antiguas de América*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Greimas, A. J.  
1980 *Semiótica y Ciencias Sociales*. Madrid: Fragua.
- Guiraud, Pierre  
1976 *La Semiología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gutiérrez López, Gilberto  
1975 *Estructura de Lenguaje y Conocimiento; sobre la Epistemología de la Semiótica*. Madrid: Fragua.
- Gutiérrez, Tonatihu  
1976 *Historia General del Arte Mexicano. Danzas y Bailes Populares*. México: Hermes.
- Interiano, Carlos Humberto  
1991 *Semiología y Comunicación*. Guatemala: Superación.
- Juarros, Domingo  
1981 *Compendio de la Historia del Reino de Guatemala*. Guatemala: Editorial Piedra Santa.
- Lara Figueroa, Celso  
1977 *Contribución del Folklore al Estudio de la Historia*. Guatemala: USAC.
- Lovell, George  
1990 *Conquista y Cambio Cultural*. Antigua Guatemala: CIRMA.
- Luján Muñoz, Luis [Toledo Palomo, Ricardo]  
1986 *Jicaras y Guacales en la Cultura Mesoamericana*. Guatemala: Papiro.
- Magariños de Morentin, Juan Angel  
1975 *Curso de Semiología Estructural*. Buenos Aires: ILAF.
- Malberg, Bertil  
1977 *Teoría de los Signos*. México: Siglo XXI.
- Mandloch, James  
1983 [Carmack, Robert; -]
- Martínez Peláez, Severo  
1976 *La Patria del Criollo*. San José: EDUCA.
- Montoya de Arce, Matilde  
1963 *Estudio sobre Cuatro Manuscritos del Baile de la Conquista*. Guatemala: USAC.
- Morales Hidalgo, Italo Amílcar  
1978 *Breve Estudio sobre el Baile del Tun en San Bernardino Suchitepéquez desde sus Orígenes hasta Nuestros Días*. Guatemala: Academia de Geografía e Historia de Guatemala.

- 1988 *El Baile del Tun en el Departamento de Suchitepéquez*. Guatemala: Academia de Geografía e Historia de Guatemala.
- Morales Santos, Francisco  
1983 [Carmack, Robert; -]
- Morley, Sylvanus G.  
1947 *La Civilización Maya*. México: FCE.
- Morogas S., Miguel  
1976 *Semiótica y Comunicación de Masas*. Barcelona: Península.
- Palacios, Enrique Juan  
1933 *El Calendario y los Jeroglíficos Cronológicos Mayas*. México: Editorial Cultura.
- Piel, Jean  
1989 *Sajcabajá: Muerte y Resurrección de un Pueblo de Guatemala, 1500-1970*. Guatemala: SISG.
- Pierce Sanders, Charles  
1974 *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Polos  
1990 *Polos de Desarrollo*. México: Centro de Estudios Integrados.
- Popol Vuh  
1988 *Popol Vuh*. Introducción de Adrián Recinos. Guatemala: Editorial Piedra Santa.
- Propp, Vladimir  
1977 *Morfología del Cuento*. Madrid: Fundamentos.  
1979 *Las Transformaciones del Cuento Maravilloso*. México: Letra Cierta.
- Ramos Smith, Mayra  
1990 *La Danza en México durante la Época Colonial*. México: Alianza.
- Remesal, Antonio de  
1966 *Historia General de las Indias Occidentales y Particular de la Gobernación de Chiapas y Guatemala*. 4 tomos. Guatemala: Editorial José de Pinceda Ibarra.
- Sachs, Curt  
1943 *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Centurión.
- Sten, María  
1990 *Ponte a Bailar Tú que Reinas. Antropología de la Danza Prehispánica*. México: Planeta
- Stewart, Rosalío  
1975 [Carmack, Robert; Fox, Juan; -]
- Título  
1968 *Título de Sacapulas*. Introducción de Mario Crespo. Guatemala: USAC.

- 1983 *Título de los Señores de Totonicapán*. Introducción de Robert Carmack y James Mandloch. México: UNAM.
- Tovilla, Martín Alfonso de la  
1960 *Relaciones Histórico Descriptivas de la Verapaz, El Manchén y Lacandón en Guatemala*. Guatemala: Editorial Universitaria
- Toledo Palomo, Ricardo  
1965 *Los Bailes del Tun en los siglos XVI y XVII*. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra.
- 1986 [Luján Muñoz, Luis; -]
- Vansina, Jan  
1966 *La Tradición Oral*. Barcelona: Labor.
- Velásquez Nimatuj, Irma Alicia  
1992 *Distintas Formas de Comunicación Social en el Kiche' Occidental*. Guatemala: Escuela de Ciencias de la Comunicación Social, USAC.
- Villacorta, Antonio  
1930 *Arqueología Guatemalteca*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Warman, Arturo  
1972 *La Danza de Moros y Cristianos*. México: Secretaría de Educación Pública.

# Indice

## A

Aj Pa'tz 22, 24  
 Arbenz, Jacobo 13  
 Arévalo, Juan José 13  
 Armas, Judith 27  
 atrio 28

## B

bailadores 25  
 baile del cux 19  
 baile del puhuy 19  
 Barrios, Justo Rufino 12  
 bizcochos 11

## C

C'ocaib 4  
 C'ok'awib 4  
 C'onaché 4  
 C'onaché 4  
 cacao 42  
 Caquixay 7  
 Carmack, Robert 6, 12, 40  
 Castañeda, 4  
 Castellanos, Francisco 9  
 CEIDEC 13  
 Chiapas 11  
 chilate 26  
 Chinchilla Aguilar, Ernesto 23  
 Chipal 5  
 Chiúl 3  
 Chixoy 5, 6, 12  
 CIA 13  
 cofradías 26, 28  
 Corpus Christi 21, 22

Costa Sur 14, 40, 42  
 Cuchumatanes 3, 6, 7, 8, 9, 11  
 cueva del conejo 8  
 Cuileco 12  
 Cunct 4  
 Cunén 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12,  
 13, 14, 15, 22

## D

danzas folklóricas 22  
 Danzas prehispánicas 17  
 Decreto 900 13  
 diálogos 27

## E

Eco, Humberto 34  
 esclavo 41  
 esclavos 40, 41  
 España 20  
 estratificación social 40

## F

flautas 19  
 Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio de  
 9, 28

## G

Gage, Thomas 11, 21, 26  
 García Escobar, 21  
 Girard, Raphael 8  
 Golfo de México 6  
 guerrilleros 14  
 Gumarcah 7, 8, 40  
 Gutiérrez, 17

**H**

Hacavitz 4, 6, 8  
 Hacavitz Chipal 4, 14  
 Hernández, Andrés 22  
 hornos 11  
 Huehuetenango 12  
 Hunahpú 19, 24  
 hunahpú-qoy 19  
 Hunbatz 19  
 Hunchoén 19

**I**

iconografía 37  
 Ilocab 41  
 independencia 12  
 Interiano, Carlos 34  
 Ixbalanqué 19, 24

**J**

Jocotenango 10

**L**

La Hacienda 3  
 Las Casas, Bartolomé 9  
 Las Doncellas 7  
 Las Grutas 5  
 levantamientos indígenas 12  
 libreto de jornaleros 13  
 López de Cerrato, Alonso 10  
 Los Cimientos 7  
 Lovell, George 6, 10

**M**

Martínez Peláez, Severo 13  
 máscara 28  
 Mayén, 23  
 Mazatenango 42  
 Memorial de Sololá 19, 31  
 molinos 11  
 Montoya, Matilde 20  
 Morales, Italo 17  
 moros y cristianos 21  
 música 26

**N**

Nabej Jucham 29  
 nahoa 4  
 Nebaj 4

**O**

Olmos, Pedro de 9

**P**

Pardo, Joaquín 23  
 Patrullas de Autodefensa Civil 14, 23  
 Piel, Jean 11  
 Popol Vuh 4, 6, 7, 8, 15, 19, 24, 31,  
 41, 42  
 prisioneros de guerra 11

**Q**

Q'uiq'ab 42  
 Quiché Achi 8  
 Quik'ab 40

**R**

Rabinal 6  
 Ramírez Quiñónez, Pedro 10  
 Remesal, Antonio de 10  
 ritmo 30

**S**

Sacapulas 4, 5, 8, 9, 10, 12, 15  
 sacrificio humano 24  
 Sajcabajá 4, 10  
 sal 10, 11, 42  
 salinas 11  
 San Bernardino Suchitepéquez 24  
 San Juan Corzal 4, 5, 10  
 Santa Cruz del Quiché 3, 6, 11  
 Santa Rosa Chujuyup 6, 8  
 Saussure, Ferdinand de 33  
 Semiología 33  
 Señores 41  
 Sten, Mari 18

**T**

Tam 28, 41  
 tambor 19  
 tantuques 22  
 Tish Pú 40  
 Tohil 8  
 Totonicapán 4, 11  
 tributarios 40  
 tributo 12  
 trigo 11  
 tun 17, 28  
 tz'i' 30, 41

**U**

Ubico, Jorge 12  
 URNG 13

Uspantán 4, 9, 10, 15  
 Usumacinta 6

**V**

vasijas mayas 18  
 Velásquez, 5  
 venado 29, 42  
 Villacañas, 11  
 Villacorta, José 8

**W**

Warmar, Arturo 21

**X**

xecas 3  
 Xibalbá 19, 24

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
 Biblioteca Central

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
 Biblioteca Central