Table of Contents

Capitulo 12. Santos y Primeros-bailadores 2
12.1 El ícono viviente 2
12.1.1 Estrategia externalista 5
10.1.2 Estrategia internalista 7
10.1.3 Animación 8
10.1.4 Marco espacial 9
10.1.5 Marco temporal 12
10.1.6 Revisión de las estrategias 15
10.2 Funciones icónicas complementarias 16
10.3 Conclusión 19

Capitulo 12. Santos y Primeros-bailadores

La interrelación de las acciones rituales de las cofradías con los grupos de baile en la feria de Cunén tiene como resultado una presentación dramática a gran escala y de larga duración. Ambos renuevan y rinden honor a los poderes espirituales que dominan sus vidas de manera colaborativa, con la ilusión de que estas elaboradas ofrendas, costosas a la vez en términos de tiempo y dinero, les sean retribuidas por el santo patrón a manera de beneficios de salud y prosperidad. En Cunén, tanto las cofradías como los grupos de baile son necesarios para realizar esta transformación, puesto que cumplen con funciones complementarias. No obstante, lo que me interesa en este análisis no son estas instituciones en sí, sino las entidades encarnados. Más específicamente, los miembros de las cofradías están al servicio de los santos encarnados en íconos, mientras que los bailadores por su parte encarnan a los primeros. A efectos de esta discusión, la entidad compuesta por el bailador y el primero al cual éste encarna a través del baile será llamada un "primero-bailador.

Tanto los íconos de los santos como los primeros-bailadores combinan poderes sagrados con formas materiales y antropomórficas para llevar a cabo sus funciones rituales. Por consiguiente, ambos comparten las características del *iconismo* según la definición y el análisis que propone Alfred Gell en el séptimo capítulo de su texto, publicado póstumo, a título *Art and Agency* (1998). Para Gell, la categoría de los íconos incluye tanto a esculturas de madera, como los santos de Cunén, como a individuos biológicamente vivos que encarnan de manera ritual a una entidad divina o sobrenatural a través de un vestuario y otros accesorios, tal y como los primeros-bailadores. Por lo tanto, para entender mejor sus funciones complementarias en el ritual de renovación de la fiesta patronal, resulta útil someter tanto a los íconos de los santos como a los primeros-bailadores a la metodología de análisis provista por Gell. Debido a su importante contribución en los rituales realizados durante la tarde-noche en los cuales participan los grupos de baile, los toritos de fuego también serán analizados en algunas secciones.

12.1 El ícono viviente

Gell consagra una considerable porción de su capítulo sobre los íconos y el *iconismo* al problema de cómo un ícono adquiere vida o llega a ser percibido como algo vivo. Gell postula dos estrategias a las cuales llama estrategia internalista y externalista. No obstante, Gell incorpora además distintos enfoques dentro de la estrategia internalista, de modo que yo prefiero reconsiderar su argumento en términos de cinco estrategias en vez de dos, por lo que he añadido algunas interpretaciones a sus argumentos sobre dichas estrategias. Cada una de estas cinco estrategias puede ser explicada y puesta en relación con los íconos de los santos y los primeros-bailadores con el fin de destacar similitudes y diferencias, y de este modo avanzar hacia un entendimiento de la naturaleza de su complementariedad y colaboración en el ritual anual de renovación de una comunidad como la de Cunén.

Antes de dar comienzo a ese análisis, es necesario hacer dos aclaraciones. Primeramente, se debe recordar que los santos costumbristas son de una naturaleza diferente a los santos católicos. En el catolicismo, el santo es una persona santa que ha fallecido y que reside ahora en el cielo. Cuando los devotos dirigen sus plegarias al ícono de la iglesia, ese ícono tiene la capacidad de transmitirle las plegarias al santo que se encuentra en el cielo. Este proceso puede ser explicado con la noción de la "personalidad distribuida" de Gell, según la cual cualquier imagen de una persona, cualquier objeto hecho o usado por la persona, o los restos de materias tales como pelo o pedazos de uñas de una persona, permanecen ligados a dicha persona. Puesto que el ícono representa una imagen del santo, éste permanece ligado al santo, lo cual quiere decir que por un lado el santo puede expresar su agencia a través del ícono, y por otro lado que los seres humanos vivos pueden afectar al santo a través del ícono. Gell nombra "agencia distribuida" al primero de estos procesos, de modo que el segundo, al cual Gell califica como "brujería inversa/volteada", podría también ser llamado agencia distribuida dentro de una relación agente-paciente. En ambos procesos una relación tríadica se aplica al santo católico, con el ícono como mediador entre los humanos dentro de una iglesia y un santo sobrenatural en el cielo.

El grupo de bailadores de la Conquista orando al ícono costumbrista de Santiago en la iglesia de Momostenango. 2009.

En cambio, los íconos de los santos costumbristas no son imágenes de los santos sino el santo o la santa misma. Por ejemplo, los momostecos saben que otras comunidades como Santiago Atitlán y Santiago Chimaltenango tienen un santo patrón llamado Santiago, pero cada uno de estos íconos es

un ser diferente y tendría que tener un nombre distinto. Por consiguiente, el patrón costumbrista de Momostenango es Santiago de los Caballeros y el de Santiago Atitlán es Santiago Apóstol. Por lo tanto, la relación de los devotos con lo sobrenatural es directa y diádica. La agencia en esta relación es recíproca. Cuando los devotos le hacen una ofrenda al santo, éstos se convierten en los agentes y el santo en el paciente. Las ofrendas de los devotos son visibles abiertamente y por lo tanto, éstas se hacen sobre el escenario. Cuando el santo les responde a los devotos con algún tipo de beneficio, el santo se convierte en el agente y los devotos son los pacientes. Esta respuesta tiene lugar fuera del alcance de la vista humana, es decir fuera del escenario. Es a través de todas estas características, incluyendo su importancia para una localidad en específico, que los íconos de los santos de la cofradía continúan con la función y las relaciones de los íconos indígenas y a menudo pre-hispánicos, tales como el ícono Pascual Abaj que se encuentra en la cima de una colina Chichicastenango.

En segundo lugar, resulta igualmente necesario reconocer que los primeros-bailadores son entidades duales. Por un lado, estas entidades encarnan completamente a un primero, es decir a un personaje del pasado, cuyos acciones realizan en el presente. A principios del siglo XVII, Thomas Gage reconoció que para los intérpretes indígenas, la obra no era simplemente una cuestión de actores representando un evento de un pasado lejano. En vez, los bailadores consideraban que estaban encarnando a los personajes de modo que vivían ellos mismos las historias que interpretaban. Por tanto, Gage (1928: 270-71) escribió que:

> La mayoría de los indios que bailan este baile son supersticiosos en relación a los que hacen, considerándolo como si efectivamente se estuviera actuando y representando lo que únicamente a través del baile es representado. Cuando viví entre ellos, era normal que aquel que fuera a interpretar a San Pedro o a San Juan Bautista en le baile viniera primero a confesarse, diciendo que deben que ser sagrados y puros como ese santo, al cual representan, y que deben prepararse para morir. De modo que de la misma manera, aquel que actuaba como Herodes o Herodias, y algunos de los soldados que en el baile tendrían que hablar y acusar a los santos, vendrían después a confesar ese pecado, deseando la absolución por el derramamiento de sangre.

Por otro lado, aunque el primero esta manifiestamente presente, el bailador que representa a ese primero no ha renunciado completamente a su propia identidad en el proceso de encarnación. La especialista en teatro Kirsten Hastrup (1998: 37-41) argumenta que los actores están siempre conscientes de su doble identidad como intérpretes y personajes interpretados a la vez. Por lo tanto, la entidad que vemos bailando a la vez es y no es un primero. Hastrup (1998: 37-41) continúa el argumento diciendo que los actores de teatro operan simultáneamente dentro de dos esferas de comportamiento moral: a la vez como un actor interesado en cumplir con las expectativas de una técnica adecuada; y como la encarnación de un personaje que vive a través de

una narrativa previamente ordenada.[1] Este contraste entre la singularidad o la unidad del ícono del santo y la dualidad del primero-bailador será considerado como un aspecto que contribuye a crear diferencias importantes en lo que respecta a las cinco estrategias por medio de las cuales se les da vida y se les llega a concebir como íconos, así como en términos de sus funciones contemporáneas dentro de los contextos rituales.

12.1.1 Estrategia externalista

Gell argumenta que aunque se considera que los íconos están vivos, éstos no están vivos de la misma manera que los seres humanos que interactúan con ellos. Cual es la diferencia? Gell (1998: 123) explica que la agencia de un ícono no se define en términos de los procesos de la vida biológica sino más bien a través de sus posiciones en las redes de relaciones sociales dentro de las cuales se encuentran. Por lo tanto, Gell defiende que aunque los íconos no están biológicamente vivos, éstos están socialmente activos. De hecho, la evidencia de su vida social proviene en parte de la ausencia de vida biológica. Puesto que poseen un cuerpo que no está biológicamente vivo, los íconos no son capaces de vestirse o alimentarse, y no se mueven en presencia de seres vivos biológicamente. En vez, éstos necesitan sirvientes y a otros devotos para que se encarguen de estas necesidades. Al hacerlo, los devotos nutren al ícono como si fuera un niño, o tal vez como a un invitado de honor o a un gobernante, insertando así al ícono dentro de una relación social. De este modo, los sirvientes le dan vida al cuerpo como una entidad social y no biológica. Además, puesto que estas acciones se enfocan en cuidar y atender al cuerpo del ícono, Gell nombra estrategia externalista a esta inserción en una red de relaciones sociales. En muchos casos la estrategia externalista también supone una distinción entre los devotos comunes y corrientes quienes traen ofrendas de comida o de vestimentas, y los religiosos especialistas quienes nutren al ídolo con estas ofrendas a través de la aplicación de protocolos rituales especiales y a menudo complejos.

Esta estrategia externalista se puede aplicar completamente a los santos costumbristas, a los cuales se debe vestir, alimentar con incienso, velas y licor, y desplazar en procesión. Los especialistas del ritual que visten y transportan a los santos, son los oficiales de la cofradía, llamados también cofrades. Los devotos traen las velas y puede que también donen artículos de ropa, especialmente pañuelos. Puede que estos pañuelos (en Momostenango por ejemplo) sean mantenidos

[1] Con respecto al comportamiento moral del actor, es bien sabido entre los costumbristas que una buena ejecución puede ser puesta en peligro por demasiada indulgencia en el alcohol durante la feria. En lo que a la encarnación del primero respecta, algunos tipos de comportamiento extraordinarios moralmente están permitidos. En el baile de la Conquista el sacerdote maya Ajitz actúa como una especie de embaucador y puede que haga cosas que en circunstancias cotidianas resultarían gravemente inapropiadas. En Momostenango hasta hace poco era costumbre que Ajitz presionara su muñeco contra el pecho de una mujer en el público como si lo estuviera amamantando. Esta acción en particular ha sido desaprobada por los evangelistas momostecos, quienes consideran que el costumbrismo en sí es inmoral.

cuidadosamente e inventariados como la propiedad personal del ícono (Cook 2000), lo cual es en sí otro concepto social enteramente. Puesto que los íconos de los santos son introducidos en las relaciones sociales, y puesto que no se ven limitados por las restricciones de la vida biológica, éstos se vuelven seres poderosos con una agencia extraordinaria que se expresa fuera del escenario y de maneras invisibles para sus devotos biológicamente vivos y por lo tanto más limitados.

Vistiendo a la Virgen de Candelaria en Cunén. 2010.

Los primeros-bailadores no tienen sirvientes que se encarguen de los rituales o devotos que los introduzcan en una red de relaciones sociales con los seres vivos. Por consiguiente, las prácticas externalistas se ven limitadas en este caso. Un ejemplo de esto seria la bienvenida de los vestuarios y las máscaras a la comunidad con bombas, lo cual indica que se les trata como si fueran invitados. Las máscaras y los vestuarios se organizan después frente a un altar (Cunén, San Cristóbal), siguiendo la misma organización espacial que la que sus personajes ocuparán en la pista de baile y en las procesiones. Esta acción es una pista de cómo el tipo de relación social dentro de la cual el primero es introducido resulta más prominente, tomando en cuenta que esta consiste en su propia comunidad. La composición y la forma de esta comunidad, o red social, que resulta evidente en los arreglos de estos altares, procesiones y presentaciones de baile, surge de la historia narrada en su baile, el cual habla de tiempos pasados cuando los primeros estaban biológicamente vivos y actuaban como una comunidad.

Los trajes dispuestos delante del altar en la misma configuración que los bailadores usarán en la representación. San Cristóbal, 2009.

Todas las demás estrategias para darle vida a un ícono surgen a partir de relaciones conceptuales entre el interior y el exterior, de modo que Gell las subsume dentro de una sola categoría que llama internalista. En el cuadro de este análisis dividiré estas estrategias en cuatro categorías basadas en las diferencias que existen en términos del proceso y del objetivo.

10.1.2 Estrategia internalista

La principal estrategia internalista de Gell supone un entendimiento de que el ícono tiene las facultades mentales de estar consciente y de tener la capacidad de comunicar, así como una voluntad e intenciones. Gell (1998: 132-33) señala que aunque una representación realista no es necesaria para que un ícono funcione, ésta puede facilitar la comunicación mental, puesto que el hecho de tener un cuerpo como el nuestro sugiere que se tiene una consciencia como la nuestra con la cual es posible comunicar directamente. Gell (1998: 120) se interesa particularmente en el contacto visual que un devoto establecería con un ícono en este caso. En los humanos biológicamente vivos, señala Gell, los ojos demuestran que dentro del cuerpo material se encuentra una mente inmaterial. Si esto es cierto para aquellos que están vivos biológicamente, entonces también es cierto para los íconos quienes están socialmente vivos y que tienen ojos igualmente. La relación del exterior con el interior corresponde por lo tanto a una relación de la materia con el espíritu o la mente (Gell 1998: 132-33). Además, como orificio al interior del cuerpo, los ojos pueden ser un portal hacia la mente, es decir hacia la consciencia del otro. Los ojos abiertos pueden por ende significar la presencia de una consciencia, mientras que los ojos cerrados una ausencia de ésta. Gell explica que cuando uno mira a los ojos de otro, se les ve mirándote y uno toma consciencia de la manera en la que éstos te ven, creando así una relación intersubjetiva. Esta relación intersubjetiva no sólo es posible entre dos personas biológicamente vivas sino también entre una persona y un ícono que esté igualmente provisto de ojos. El reconocimiento del hecho de que el cuerpo material del icono encierra su mente, y en algunos casos también el hacer contacto visual con éste, les permite a los devotos comunicar mentalmente con el ícono, conversar con él, haciéndole por ejemplo votos de servicio y pidiéndole recompensas. Por consiguiente, yo diría que si bien la estrategia externalista le da al ícono un cuerpo socialmente vivo, la estrategia internalista le proporciona una mente consciente.

Esta comunicación entre la consciencia del santo y la de su devoto es central para la interacción costumbrista con el ícono. Los santos reconocen y recompensan las plegarias y otros tipos de honores que se les ofrecen, y exigen que los costumbristas cumplan con los términos del pacto que han hecho. Por ejemplo, los hombres a menudo se comprometen con el santo patrón a bailar por un periodo de siete años a cambio de beneficios de salud y prosperidad para sí mismos y para sus familias. Muchos cumplen con este compromiso porque el santo los castigaría con enfermedad o miseria si no lograran cumplir el pacto que han hecho. No obstante, lo que me sorprendió después de haber leído el análisis de Gell sobre la importancia de los ojos para el reconocimiento de la consciencia del ícono son las pocas veces que he visto a los costumbristas hacer contacto visual con los ojos del santo. Es posible que los costumbristas reconozcan otras señales de la consciencia del santo, tales como la dicotomía interior-exterior, o puede que éstos estén reproduciendo siglos de un tipo de socialización impuesta por las minorías opresivas no-mayas en Guatemala, que insistieron en que los indígenas guatemaltecos mantuvieran sus ojos mirando hacia abajo frente a tales “superiores”.

Aunque el público reconoce que los primeros-bailadores tienen capacidades mentales que les permiten bailar y recitar textos, no se hace ningún intento de comunicar con ellos como con los íconos y no se les piden favores. [2]

10.1.3 Animación[3]

El *chuchkajaw* oficiando a la velada de los trajes en Joyabaj, 2012. Las máscaras están ordenadas en grupos en una mesa a la izquierda.

Gell señala que muchos íconos contienen una cavidad en la cual se coloca una substancia mágica a través del proceso de un ritual que le da vida al ícono mediante la acción de darle un corazón o un alma (Gell 1998 : 133 : 147). Gell nombra esta sustancia el *homunculus,* puesto que también es posible que se le dé forma humana. Si bien este principio queda claro, los términos "corazón" y "alma", así como el de *homunculus* resultan demasiado limitantes. Se podría por ejemplo hacer una comparación con la práctica pre-hispánica mesoamericana de darles vida a las construcciones encendiendo una hoguera en su interior, imitando así al fuego que anima al sol y que metafóricamente vivifica a todas las cosas vivas. Aunque probablemente no poseemos un vocabulario apropiado para expresar estos procesos relacionados entre ellos, lo que sí podemos hacer es sugerir que si bien la estrategia externalista le da un cuerpo al ícono, y la internalista una mente, la estrategia a través de la cual se anima al ícono le da lo que podríamos llamar un espíritu o una energía vital, además de introducir en le objeto una identidad especifica.

Francisco Rodolfo Hernández hace oraciones y bendiciones que unen el bailador con el Primero. San Cristóbal Totonicapán. 2012.

La excepción aparente que representa el primero que se le da a Ajitz en Momostenango se debe al hecho de que él es más que un primero-bailador ordinario, puesto que ha llegado a ser identificado con el ser sobrenatural prehispánico conocido como K'ak K'oxol (Relámpagos rojos).

[3] "Animación" en este contexto significa la estrategia para dar vida al ícono.

No poseo ninguna información sobre algún proceso de animación de un ícono de un santo en el contexto costumbrista. Este proceso podría haber sido llevado a cabo hace siglos, teniendo en cuenta la edad de estas esculturas. En cambio, la animación de un primero-bailador es un proceso reiterado y actual que forma una parte importante de las ceremonias de bienvenida en Momostenango y en Joyabaj. Este proceso se puede acompañar de una o varias máscaras colocadas sobre una mesa de ofrendas, y que a esto se sume un *chuchkajaw* recitando plegarias y echándoles después incienso a las máscaras. Mientras tanto, los bailadores pueden hacer ofrendas de velas, de licor, de incienso empacado y de otros materiales. Alternativamente, en San Cristóbal los bailadores se arrodillan entre los vestuarios ordenados para recibir una bendición del *chuchkajaw* mientras se invoca al espíritu del primero que encarnará diciendo su nombre para que éste se una a ellos. La prueba de que la máscara ha sido habitada o de que ha recibido el "alma" de un primero puede ser vista en el proceso que presencié en 2009, durante la ceremonia de bienvenida de Santiago Itzep en Momostenango. En esta ceremonia realizada por su abuelo, se les pidió a todos los invitados que pasaran al frente y que besaran la máscara, lo cual yo interpreto como una manera de rendirle honor a ésta y posiblemente también de recibir algún beneficio mediante el acto de honorarla. Una vez animada, y con el apoyo de un vestuario, la máscara y el vestuario pueden unirse a un bailador para convertirse en un primero-bailador.[4]

Besando la máscara : ceremonia para Santiago Itzep como bailador de Quirijol. Momostenango, 2009.

10.1.4 Marco espacial

Gell (1998: 136) expande aún más este concepto de la interioridad como prueba de una vida espiritual argumentando que a un ícono también se le da vida encerrándolo en una forma de mayor tamaño como un templo, de modo que el ícono cumpliría con la función del *homunculus* de dicho templo. Cuando Gell habla de estas relaciones entre el interior y el exterior, también señala que las capas que rodean al ícono pueden multiplicarse y presenta un complicado razonamiento alrededor de esta práctica, a partir del cual Gell extrae su teoría más completa del *iconismo*. Gell (1998: 148) escribe que:

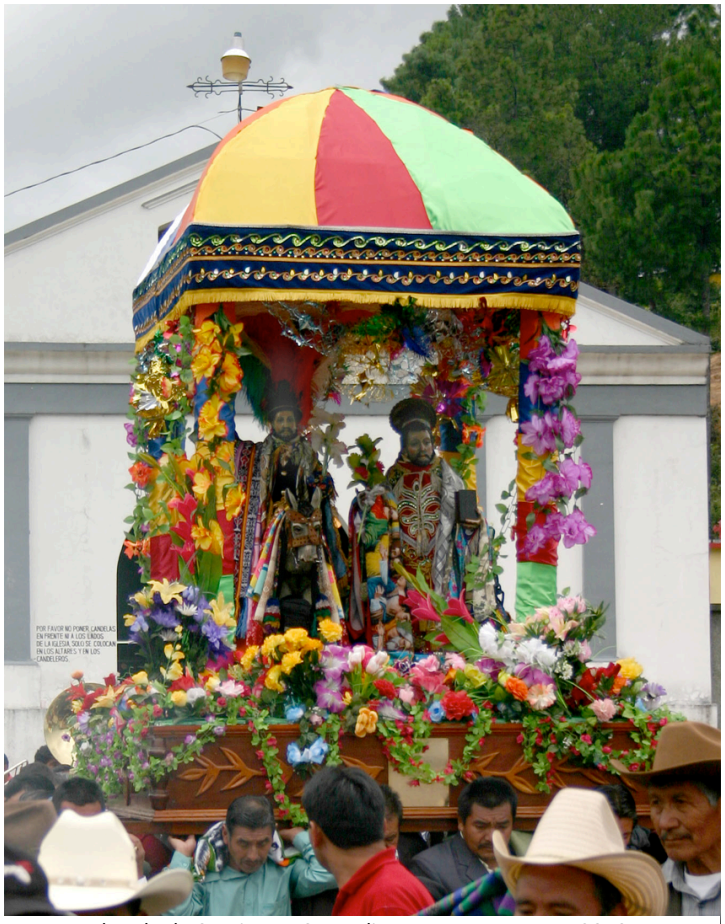
[4] Tampoco poseo información sobre si los gestos ritualizados acompañan también la unión de un bailador con el armazón del torito de fuego.

La animación de la imagen no es cuestión de encontrar el "centro sagrado" en absoluto. Lo que importa es únicamente la reduplicación de las pieles, hacia el exterior hacia el macrocosmos, y hacia el interior hacia el microcosmos, y el hecho de que todas estas pieles son estructuralmente homologas; no hay una superficie definitiva, no hay un interior definitivo, sino un incesante pasaje hacia adentro y hacia fuera, y que es aquí, en este vaivén, que se resuelve el misterio de la animación.

Cofadia San Juan Apóstol, Joyabaj, 2009.

A diferencia de Gell, yo percibo una diferencia significativa entre la estrategia internalista y esta estrategia a la que llamo estrategia del marco espacial. Anteriormente se señaló que para la estrategia internalista uno de los elementos cruciales es la presencia de orificios corporales tales como los ojos, los cuales permiten crear una percepción de la mente del ícono y promover una comunicación mental del devoto con éste. Estos procesos pueden ocurrir fácilmente sin la necesidad de un marco. Yo en cambio argumento que la función de las múltiples capas que enmarcan al ídolo consiste en elevar lo que se encuentra en el centro, construyendo su importancia y especialmente su importancia sagrada. Mientras más capas tenga el marco, más importante y sagrado se vuelve el ídolo, y más se le percibe como tal. Para que esta estrategia funcione, es

necesario socializar a los miembros de la comunidad y enseñarles a los niños desde una edad temprana a leer señales auditivas, olfativas y visuales presentes en las acciones que incluyen elementos que enmarcan al ícono y que apuntan hacia su poder espiritual sagrado. Este tipo de socialización, tal y como lo muestra Gell (1998: 96-97), es igualmente poderoso que el tipo opuesto de socialización que es prominente en el occidente contemporáneo, en la cual no se considera que las estatuas de las divinidades sean las divinidades mismas. De modo que a la producción de un cuerpo animado, de un alma y de una identidad espiritual, podríamos agregar la estrategia de la creación de un marco para construir la santidad y el poder espiritual del ícono.



El anda de Santiago y San Felipe, Momostenango, 2010.

Los íconos de la cofradía adorados por los costumbristas mayas en cualquier municipio están rodeados por múltiples capas densas que crean un marco alrededor de éstos. El marco comienza con sus vestimentas, talladas a la vez en un estilo europeo y a las cuales se suma una manera de vestir más local con múltiples pañuelos y capas. En la cofradía se les enmarca además dentro de una vitrina y este marco se ve aumentado aún más por las vitrinas de los santos auxiliares y los estandartes que se encuentran de ambos lados y por una mesa justo enfrente sobre la cual se colocan velas encendidas y flores, junto con manteles de plástico y tiras de plástico que cuelgan del techo. Cuando se les transporta, un anda extremadamente decorada con plumas, flores de verdad y de plástico, y otros materiales enmarca a los ídolos. Durante la procesión, al anda la enmarcan además los músicos que la acompañan y los y las oficiales de la cofradía que la rodean, así como los grupos de baile que la preceden con sus propios músicos. Tanto en las cofradías como en el anda para las procesiones, a los íconos también los enmarcan los gestos rituales que los deben acompañar, lo cuales incluyen el uso de incienso de resina de copal, rociarlos con desodorante en spray, encender velas, tocar música, bailar y rezar. Todos estos elementos que los enmarcan son interpretados como señales para diferenciar lo que se encuentra fuera del marco de lo que se encuentra dentro, lo cotidiano de lo extraordinario, la forma material de la espiritual. Además, el ser del santo, lo sagrado que posee y sus poderes espirituales se distribuyen hacia el exterior a través de los elementos del marco para el beneficio de los devotos. En Momostenango por ejemplo, los devotos

no sólo tocan el cuerpo de Santiago con afecto, sino también sus ropas, su caballo y el anda, los cuales representan conductos del flujo de sus poderes potencialmente benéficos hacia el exterior.

Las capas que conforman el marco también diferencian a los bailadores-primeros, caracterizándolos como algo extraordinario. Su apariencia visual es espectacular; con máscaras pintadas de madera, vestuarios multicolor de terciopelo adornados con espejos y lentejuelas que reflejan la luz del sol fenomenalmente, y con plumas de avestruz teñidas de colores brillantes que se elevan por encima del público y hacen que los bailadores puedan ser percibidos desde lejos. Estos seres resplandecientes se mueven únicamente bailando al son de una música cuyos instrumentos específicos dependen de la época de origen del baile, y hablan por lo general con una entonación casi musical. En los ejemplos que poseen un guion español, su lenguaje es extranjero y a menudo tan anticuado que se vuelve casi incomprensible. Éstos cargan además con accesorios como hachas, espadas, escudos o cetros que no se utilizan en la vida cotidiana. Asimismo, los primeros-bailadores representan dramas fundacionales. El baile de la Conquista por ejemplo, cuenta cómo los mayas k'iche' fueron vencidos durante la invasión española y cómo adoptaron el cristianismo. La apariencia extraordinaria, la música acompañada del baile, la identificación con un pasado histórico, y la responsabilidad en la fundación de instituciones representan marcos espirituales que diferencian a los primeros-bailadores de los humanos biológicamente vivos, así como de los ancestros pertenecientes a una estirpe. En comparación, el torito de fuego también presenta una apariencia visual extraordinaria en términos del armazón con múltiples capas, del baile y del deslumbrante espectáculo de fuegos artificiales que cada uno provee.

Rey K'iche con Alvarado. Joyabaj, 2012.

10.1.5 Marco temporal

Otro de los elementos de la extraordinaria naturaleza tanto de los santos de la cofradía como de los primeros enmascarados es el hecho de que únicamente se les ve en público en ocasiones especiales, cuando su presencia y sus acciones son necesarias para la realización de un ritual. Esta aparición restringida también pertenece al marco pero a uno de naturaleza temporal; una relación por lo general no señalada porque las teorías del proceso ritual tienen tendencia a formar un discurso distinto. Gell (1998: 109-14) toca la cuestión del proceso de creación de un marco

temporal al analizar a un ídolo tahitiano que normalmente es mantenido oculto dentro de un bulto, pero que se muestra al desenvolverlo para recibir ofrendas en el cuadro de un ritual, después de lo cual se le vuelve a envolver y a ocultar. A partir de este procedimiento, el cual resulta estructuralmente análogo a otros rituales centrados en bultos en otras partes del mundo, incluyendo al bulto sagrado de Martín de Santiago Atitlán (Christenson 2001: 24, 150-160), sería posible identificar un proceso que se repite y que consiste en la secuencia de las tres acciones de desenvolver el bulto, de la actividad centrada en la entidad espiritual revelada, y por ultimo, la de volver a envolver el bulto. Un proceso como este combina la construcción del marco espacial del bulto con el del marco temporal.

Este marco temporal puede ser comparado con el proceso ritual en tres etapas definido por Arnold van Gennep (1960) y Victor Turner (1972), el cual recibe el nombre de "rito de transformación"("rito de un antes y un después"). En su análisis, la primera etapa separa a los participantes, así como a los espectadores e incluso al cosmos, de las estructuras y actividades de la vida cotidiana, razón por la cual esta etapa es llamada etapa de separación. Este proceso introduce a la comunidad humana en el reino sagrado mediante la acción de traer lo sagrado dentro de ésta. En lo que respecta al bulto, esto se logra desenvolviéndolo y revelando sus contenidos sagrados. La segunda etapa, llamada etapa liminal, emplea a entidades sagradas—tales como los contenidos del bulto sagrado—para llevar a cabo la transformación en la cual se centra el ritual en especifico. La tercera etapa, llamada etapa de reintegración, reconstituye la sociedad y el cosmos. Puesto que la transformación se ha llevado a cabo, lo sagrado es enviado de vuelta a su reino espiritual, permitiéndoles a los participantes y a la sociedad regresar a sus comportamientos cotidianos. En el caso de un bulto esto es llevado a cabo envolviéndolo de nuevo. Yo argumento que incluso cuando las acciones de desenvolver y re-envolver no se indican, esta secuencia en tres etapas consiste intrínsecamente en una estrategia para establecer un marco. Las etapas de separación y de reintegración que atraen lo sagrado para después mandarlo de vuelta, constituyen los marcos temporales del ritual para el proceso central de transformación, ya que encierran de manera simétrica la etapa liminal de transformación con la presencia de entidades sagrados.

Un ciclo que correspondería con este modelo en el caso de un ícono de un santo costumbrista sería el de la renovación anual, la cual para el santo patrón y menudo también para otros santos de la cofradía es llevada a cabo durante el festival del santo patrón. La renovación como preparación para el año siguiente involucra a la vez una regeneración ritual del santo y una inducción del nuevo conjunto de oficiales. A lo largo de la mayor parte del año los íconos de la cofradía permanecen conceptualmente envueltos por densas capas de marcos dentro de la casa de la cofradía. Después, durante el festival del santo patrón, éstos son traídos por una procesión pública a la iglesia durante algunos días. Durante su periodo liminal lejos de la cofradía y de la esfera pública, los íconos pasan parte del tiempo residiendo en la iglesia, aunque también salen para realizar procesiones alrededor del centro urbano, visitando algunas veces el conjunto de las cuatro capillas "poza" como en Cunén.

Después, al final del festival, los santos son llevados al cuartel general de su nueva cofradía para ser envueltos conceptualmente por otro año. En Cunén esta relación se ve reforzada por la simetría temporal del periodo de un octavo que va del 1 de febrero, cuando los santos emergen de las cofradías y son llevados con una procesión a la iglesia, al 9 de febrero cuando son llevados al cuartel general de su nueva cofradía. Estas acciones se sitúan además entre dos ocasiones en las cuales los santos reciben bailes a la medianoche (el 31 de enero y el 9 de febrero). Otro elemento que enfatiza la simetría de estos eventos que enmarcan al ídolo es el hecho de que la mudanza de las cofradías se organiza de la de más bajo rango a la de más alto rango, mientras que su traslado a las nuevas cofradías se hace de la cofradía de más alto rango a la de más bajo.

La presencia de bailadores-primeros (así como la de los toritos de fuego) como entidades sagradas a lo largo de la feria de ocho—o quince—días es también un aspecto significativo de la manera en la que la feria se destaca como un periodo liminal. Como tal, uno esperaría que este periodo de transformación estuviera enmarcado por rituales de separación y de reintegración, cuando lo sagrado es traído a la comunidad para realizar una tarea, y cuando se le saca de la comunidad porque su misión ha sido completada. En lo que concierne al baile, el rito de separación que introduce lo sagrado en la comunidad involucra la unión de un bailador con la máscara y el vestuario que lo unirán y lo transformarán en un primero-bailador. Previamente a la feria, los vestuarios descansan doblados en las estanterías de la morería, mientras que las máscaras permanecen colgadas de unas vigas, a la vez en exposición y concebidas como mercancía. No obstante, cuando las máscaras y los vestuarios son traídos de la morería a la comunidad, lo cual a menudo implica varias horas de trayecto en autobús, se les recibe como invitados de honor con ruidosas bombas. A esto le sigue una ceremonia de bienvenida.

El úultimo ensayo como parte de la velada de los trajes. San Cristóbal, 2011.

Durante las ceremonias de bienvenida realizadas para los bailadores de manera individual en sus casas, como en Momostenango, el bailador y la máscara son consagrados, y el bailador interpreta su papel para su familia. La familia también puede beneficiar del contacto con lo sobrenatural besando la máscara que está ahora viva y que se ha vuelto sagrada. Durante las ceremonias de bienvenida realizadas por el grupo de baile en conjunto, los vestuarios (o solamente la máscaras) son colocadas frente al altar, algunas veces de acuerdo a la disposición espacial que los bailarines ocuparán en la pista de baile, que es también la disposición que mantienen durante

las procesiones. Tanto los vestuarios como los bailarines son consagrados, después de lo cual los bailarines se ponen parte del vestuario y bailan una cruzada alrededor de una disposición simbólica de hogueras como ofrendas que marcan las cuatro direcciones y el centro.

El rito final, es decir de reintegración, para los primeros-bailadores es conocido como la despedida. La despedida consiste por lo general en un baile en grupo que le sigue a la presentación final de la feria durante el cual todos los bailarines se saludan ritualmente y se dan las gracias unos a otros de manera simbólica en el curso de una coreografía sumamente elaborada. Después de la despedida y de la conclusión del festival, los vestuarios y las máscaras son "envueltos": es decir se devuelven a las estanterías y a las vigas de la morería mientras el bailador regresa también a su vida cotidiana, al mismo tiempo que los santos son "envueltos" en sus cofradías.[5]

10.1.6 Revisión de las estrategias

Al comparar a los santos y a los bailadores-primeros de acuerdo a estas cinco estrategias del iconismo, la similitud de sus marcos especiales y temporales dejan claro que ambas formas icónicas se consideran extraordinarias y que su presencia y acciones complementarias durante el festival del santo patrón son necesarias para transformar y renovar tanto al santo patrón como a la comunidad. El proceso de animación difiere. Los santos están presentes en la comunidad durante todo el año, aunque fuera de los festivales religiosos más importantes éstos se encuentran encerrados en cofradías, de modo que si un acto ritual de animación tuvo lugar, esto habría sucedido hace mucho tiempo. En cambio, los toritos de fuego y los primeros-bailadores honran a la comunidad únicamente durante los festivales y necesitan por lo tanto que se les anime cada vez mediante la encarnación. Por último, las estrategias externalista e internalista se aplican principalmente a los santos, cuyos cuerpos son nutridos y cuyas mentes comunican con los devotos. Ambos aspectos involucran relaciones de devoción directas entre humanos biológicamente vivos e íconos de santos. En cambio, los primeros-bailadores permanecen separados de tales relaciones íntimas con los seres humanos vivos, en parte debido a su existencia dual como bailador y primero a la vez. En vez, los primeros-bailadores forman su propia comunidad, una comunidad que existió en un pasado lejano y que resucita periódicamente en el cuadro de festivales. En este cuadro ritual, la presentación de su baile-drama sumerge a la comunidad en una era primordial de transformación en la cual los actos fundacionales de los primeros pueden ser realizados, experimentados, presenciados y reafirmados. Los toritos de fuego también forman una comunidad simbólica, aunque de una manera más abstracta.

---

[5] Un elemento que posiblemente sea importante para el marco temporal inherente a la estructura del rito de transformación sea el hecho de que los vestuarios son traídos de la morería en forma de bultos que deben ser desenvueltos para que el bailador se los ponga en la ceremonia de bienvenida de los trajes, para después ser envueltos de nuevo para devolverlos a la morería posteriormente a la despedida final.

10.2 Funciones icónicas complementarias

Estos contrastes nos permiten explorar una de las formas complementarias en las que los santos y los primeros-bailarines funcionan como íconos en su relación con la comunidad actual, tanto como individuos que como grupo.

Las relaciones entre los humanos vivos y los santos son íntimas y reciprocas. Los devotos comunican con los santos, hacen pactos y realizan sus ofrendas prometidas sobre el escenario. Durante tales acciones los devotos vivos son los agentes y el santo es el paciente. No obstante, fuera del escenario los santos expresan su agencia y cumplen con las relaciones de reciprocidad proporcionándoles el beneficio solicitado a sus devotos. Alternativamente, puede que los santos traigan algún tipo de castigo si los devotos no proveen la ofrenda prometida. Es posible que esta actividad recíproca tenga lugar durante todo el año puesto que los santos permanecen disponibles en cierto modo para comunicarse con ellos y hacerles ofrendas dentro del espacio privado de la cofradía.

En cambio, las relaciones entre los humanos vivos y los primeros-bailadores son más distantes; los primeros bailadores no tienen devotos. Además, mientras que los santos tienen el poder de beneficiar o perjudicar a la comunidad, y los ancestros pertenecientes a un linaje tienen capacidades similares de afectar a sus descendientes, los primeros-bailadores no tienen la capacidad de traer beneficios o de lastimar a individuos o a la comunidad. Esta incapacidad se debe en parte a que no poseen una existencia fuera del escenario, puesto que éstos no están presentes en la comunidad fuera de festivales especiales.[6]

Debido a su relación más distante con la comunidad, las relaciones reciprocas en las cuales están involucrados los primeros-bailadores no son con la comunidad viva sino con sus santos patrones. Esta relación surge también de la naturaleza dual de un primero-bailador que es bailador y primero a la vez. Los bailadores como individuos son devotos del santo patrón, ya sea durante el periodo

[6] Algunas excepciones a la ausencia de los Primeros-bailadores fuera de la feria incluyen a los personajes principales del baile de la Conquista—Rey K'iche', Tekum y Ajitz— quienes se han convertido en encantos: seres sobrenaturales ligados al terreno montañoso que habitan, fuera de las comunidades.

fuera de la feria cuando realizan sus actividades cotidianas, así como cuando ensayan el baile o durante la feria cuando se unen con un primero sin abandonar su identidad individual. Como individuos biológicamente vivos, los bailadores interactúan con los santos de la misma manera que las personas que no son bailadores, es decir comunicando mentalmente con el santo para establecer un contrato recíproco, ya sea en relación a alguna cuestión en específico, en cuyo caso se hacen las ofrendas de siempre, o comprometiéndose a bailar por un periodo de siete o nueve años a cambio de salud y prosperidad para sí mismos y sus familias, en cuyo caso la ofrenda consiste en su contribución al baile.

No obstante, al encarnar como primeros-bailadores, estas entidades duales operan en grupo. Como una comunidad simbólica, éstos le ofrecen al santo un espacio público que le rinde honor y que lo alegra. Los primeros-bailadores hacen esto sin una comunicación de devoción y en ausencia de una reciprocidad fuera del escenario. Por ejemplo, cuando los tres grupos de baile se combinan para realizar secuencias honorificas para las dos vírgenes en Cunén, las vírgenes hacen una reverencia con gracia para demostrar de manera evidente su apreciación y aceptación. De este modo, los primeros-bailadores ofrecen su baile no en beneficio de las familias de cada uno, sino en beneficio de toda la comunidad en conjunto.

Dentro del espacio y tiempo de la feria, el cual conforma su única existencia contemporánea, la relación de los bailadores-primeros con los santos es directa y la reciprocación de los santos se demuestra inmediatamente sobre el escenario. El flujo verdadero de beneficios por parte del santo para la comunidad se llevará a cabo fuera del escenario a lo largo del año, fuera del tiempo de la feria y sin la presencia de los primeros-bailadores. Por lo tanto, mientras que los bailadores como individuos pueden recibir tales beneficios a la vez como parte de la comunidad que como individuos que ofrecieron su tiempo, energía y fondos para participar en el baile, como grupo de primeros-bailadores (así como los toritos de fuego) éstos no ofrecen nada más que el baile y no reciben nada

más que la inclinación cortés de las vírgenes.[7] El espectáculo de los miembros de la comunidad de Cunén mirando a los primeros ofrecer su baile a los dos santos patrones y que estos santos se inclinen cortésmente para confirmar su agradecida recepción, sugiere por lo tanto que los primeros-bailadores son los mediadores en una relación tríadica entre los miembros de la comunidad y los santos. Incluso cuando un grupo de baile es invitado a presentarse en una residencia privada para el beneficio de una familia en particular, los primeros siguen haciendo una ofrenda a nombre de la familia que obtendrá la recompensa fuera del escenario cuando los primeros-bailadores ya no estén.

Yo argumento en específico que los primeros-bailadores (y los toritos de fuego) pueden ser considerados como una expresión de la comunidad en su acto de hacerle una ofrenda al santo.[8] En la terminología de Gell, los primeros-bailadores constituirían la personalidad distribuida de la comunidad, es decir una especie de imagen icónica de la comunidad que puede actuar en su nombre a través de lo que Gell llama agencia distribuida. Otros de los indicios de que los primeros-bailadores funcionan como la agencia distribuida de una comunidad incluyen su identidad como ancestros de la comunidad como un todo en vez de linajes específicos, y el hecho de que forman una comunidad virtual por sí mismos. La feria de San Cristóbal provee un ejemplo relacionado de un grupo de baile que representa la agencia distribuida de la comunidad, cuando los bailadores de la conquista se turnan para cargar el anda de Santiago Apóstol en la procesión de la cofradía a la iglesia, honorando así al santo y atendiéndolo. Tal y como durante las ocasiones de la vida cotidiana, este intercambio recíproco entre los santos y la comunidad, mediado por los primeros-bailadores, es iniciado a través de una ofrenda hecha al santo sobre el escenario, y será correspondida fuera del escenario y en el futuro mediante un flujo de beneficios por parte del santo. No obstante, la reciprocidad del santo se revierte a una relación diádica, evitando a los primeros-bailadores quienes ya no figuran después de que la feria se ha terminado.

Por lo tanto, yo sugiero que las ofrendas de la comunidad a sus santos patrones durante la fiesta patronal es transmitida a los santos por los primeros a través del medio de la danza. Esto permite que la agencia de la comunidad se exprese sobre el escenario durante un festival de renovación de la comunidad con reverencia y a gran escala. Más allá de esto, la convocación y el intercambio entre dos tipos de seres icónicos, primeros-bailadores y santos patrones, permite echar un vistazo a las acciones del santo que normalmente permanecen invisibles, fuera del escenario. Cuando los santos se inclinan para recibir la ofrenda, la comunidad recibe instantáneamente la prueba de que poseen la protección del santo y un flujo de beneficios para el año siguiente. La reverencia del santo indica

[7] Durante la segunda ofrenda hecha a las vírgenes durante la tarde/noche un torito de fuego fue presentado como una contribución por parte de cada uno de los tres grupos de baile, lo cual representa otra ofrenda pensada para beneficiar al municipio.

[8] Esta función de presentar una ofrenda en forma de una presentación a nombre de una comunidad es paralela entre los grupos de Cunén y los de Momostenango, cuyas ofrendas consisten en lanzar un tipo de cohete que hace ruido y que se amarra a un palo de bambú.

la existencia de una promesa de respuesta en el futuro en el flujo de beneficios para la comunidad, a la vez representando, renovando y dramatizando la relación recíproca entre la comunidad y el santo patrón. Este beneficio para la comunidad se distingue de los beneficios individuales que cada bailador acumula a cambio de los sacrificios de tiempo y dinero que implica la participación en un baile de festival.

10.3 Conclusión

Aunque este análisis se ha concentrado en la intensa, extensa y dramática interrelación entre los santos de las cofradías y los primeros-bailadores en Cunén, particularmente durante los bailes nocturnos que rinden honor a los santos en el atrio de la iglesia, éste plantea una pregunta con respecto a la medida en la cual la interpretación que aquí se presenta podría ser generalizada a otros bailes de festival de comunidades mayas en el contexto del costumbrismo guatemalteca. Mi convicción de que se puede generalizar de tal manera surge de las similitudes con las otras tres comunidades estudiadas. En todas estas comunidades, los primeros-bailadores son ancestros de la comunidad, limitados en lo que respecta a sus poderes sobrenaturales y su interacción con la comunidad, y con su existencia limitada al tiempo y espacio de la feria. En el contexto del festival, los primeros-bailadores forman una guardia de honor para los santos durante las procesiones públicas en todas las comunidades, y presentan sus bailes/dramas respectivos (o una selección de éstos) en la plaza de la iglesia, en el atrio de la iglesia y en las cofradías. Por lo tanto, mientras que en todas las comunidades los bailes/dramas de festival se justifican como ofrendas al santo, yo creo que el significado de este punto no se limita a los grandes sacrificios de cada bailador que implica la participación, sino que concierne también al grupo como un todo que colabora como una comunidad virtual a nombre de la comunidad viva con el fin de servir y complacer a un santo.

A través de estas acciones la existencia dual mencionada con respecto a los primeros-bailadores se podría entender como algo complejo y que se extiende a través del tiempo. Un bailador sigue siendo un individuo vivo y un miembro de un grupo de ancestros que forman una comunidad mientras participan como guardia de honor en la procesión de un santo y en la presentación de un baile/drama. A través de su participación, el bailador hace a la vez una ofrenda individual esperando beneficiarse y beneficiar a su familia, y también una ofrenda grupal que traerá beneficios a toda la comunidad. Además, el bailador no sólo está honorando y manteniendo prácticas establecidas por los ancestros de sus propios linajes quienes participaron en bailes hace mucho tiempo, sino que también actúa como un miembro del grupo que recrea tales eventos fundacionales tal y como se realizaron en el pasado por las comunidades de ancestros cuando estaban vivos. Estos eventos están pensados para mantener vivo, en funcionamiento y en equilibrio al mundo. Parece ser que esta dualidad habría fomentado el papel de los primero-bailadores como mediadores de la relaciones entre la comunidad viva como un todo y su santo patrón.

Una base histórica de la necesidad de una función como esta, es decir que involucre a ancestros de la comunidad y a su relación con un santo patrón de la comunidad, podría ser el proceso colonial temprano de "reducción" y "congregación". A través de este proceso, los frailes misionarios juntaron a varias pequeñas comunidades asociadas a un ancestro con una estirpe para formar una comunidad con un núcleo, y trabajaron para integrar a estas parcialidades asignándoles santos como patrones de la comunidad y cuatro patrones de barrio. Aunque es probable que en tiempos prehispánicos también existiera una dualidad paralela entre los ancestros de un linaje y los patrones de la comunidad, esto tomó una forma distinta bajo la "reducción" colonial temprana con una dualidad entre santos y ancestros, y dentro de la categoría más tardía (congragación) con una dualidad entre ancestros de un linaje y aquellos de la comunidad. A lo largo del siglo siguiente, la institucionalización de esta dualidad en el costumbrismo en pleno desarrollo muy probablemente condujo a la complementariedad de las cofradías y de los grupos de baile, tal y como se ve expresado a través de las acciones rituales complementarias de los santos y de los primeros-bailadores.