

NOTAS ETNOLÓGICAS PARA UNA TEORÍA DE LA DANZA TRADICIONAL GUATEMALTECA

Carlos René García Escobar

La Coreología, ciencia de la danza*

Para el estudio coreológico y etnológico de la danza tradicional guatemalteca se tiene como base fundamental la experiencia de campo del autor, quien ha participado como integrante directo de una de las danzas más populares en la tradición guatemalteca como lo es la llamada «De Toritos».

Esta danza es de origen ganadero que se ha practicado en la región mesoamericana por más de tres siglos y cuyo origen se encuentra en los albores de la colonia, con el establecimiento de una nueva forma de vida económica cultural que representó la llegada de distintas clases de ganado, entre ellos el taurino, provenientes de allende los mares, del viejo continente y, cuyos registros históricos están consignados en el Libro Viejo de la Fundación de Guatemala.

Esta experiencia ha constituido una investigación participante sin antecedentes para los estudios etnográficos de la región, que conllevó como resultado la confección de un **Atlas Danzario** que ha recogido un cuerpo de datos actualizado de la realidad danzaria del país. Ello significa también la estructuración de cuerpos coreográficos debidamente descritos y que corresponden a la mayor cantidad de las distintas danzas tradicionales que operan en Guatemala. De ahí que se está en la capacidad de distinguir las diferentes variantes coreográficas y que hayan producido como resultado el conocimiento de cuatro familias danzarias, las más populares, y de otros fenómenos danzarios particulares, todos en concreto, originados en las más profundas tradiciones pre y coloniales.

* Esta es parte de la tesis de Maestría en Antropología Social y Etnología que el autor presenta ante la Universidad de París VIII en este año 1999.

Todo esto ha redundado en determinado conocimiento de carácter científico en el sentido que las descripciones son lo más fieles a preliminares procesos de interpretación que permiten obtener las bases de análisis que se pretende con el presente estudio de tesis de maestría.

Es decir que se está en capacidad de afirmar que las danzas tradicionales guatemaltecas poseen las características siguientes siguiendo el esquema de Gertrude P. Kurath (Prokosh Kurath-fotocopias) quien, pioneramente, ha establecido pautas para la científización de la Coreología como «ciencia folklórica de la danza».

Tres niveles coreológicos

El nivel coreográfico

- a) **Nivel empírico y descriptivo** que trata de las formas visibles. Esto ha sido ya elaborado mediante una serie de investigaciones de campo durante más de diez años por lo que, se ha logrado descubrir primero empíricamente y después sistemáticamente, el procedimiento coreográfico de la mayoría de las danzas guatemaltecas.
- b) **El análisis de los rasgos estilísticos y de la estructura** lo cual también ha quedado consignado en lo relacionado a las cuatro danzas más populares y representativas del danzario del país sin excluir otras danzas no menos importantes.
- c) **El nivel de síntesis de los patrones**, el cual se logró al descubrir que aquellas cuatro danzas forman c/u una familia danzaria pues son el núcleo coreográfico del que se desprenden más danzas con contenido y formas similares.

El nivel interpretativo o evaluativo

Al respecto debe consignarse que en toda agrupación de danza tradicional existe una estructura de dominación y de control del grupo, es decir, de poder, que consiste en la conformación de los llamados «dueños y/o representantes» en el papel de personajes principales, o sea, personas que han heredado la **posesión** de una danza, esto significa: posesión de originales, instrumentos específicos y esencialmente del conocimiento. Todo ello es usufructuado para organizar y administrar la

agrupación con el objeto de realizar la representación de la danza para el día de la fiesta religiosa. Estas personas organizan tanto el culto religioso como el ritual danzario. Han heredado este conocimiento de sus parientes superiores y se sienten obligados en honor a su memoria a continuarlo ejerciendo el rito danzario con todo y sus implicaciones. Generalmente pueden ser de 1 a 4 personas o encargados principales. Ellos se encargan de hacer las nóminas de bailarines para consignarles sus personajes y dado el momento, sus atuendos. Para esto suelen convocar a las personas 1 x 1 con tiempo anticipado para invitarlas a participar en la danza y entregarles el texto que les corresponde recitar. También se encargan de convocar al intermediario espiritual (un rezador y activador de **la costumbre**) para que se encargue de conducir el rito o ceremonia religiosa. A su vez son los encargados de visitar la morería con el fin de hacer el trato de alquiler de los trajes y las máscaras debidamente seleccionados que se usarán en la ejecución de la danza.

Todo esto constituye un sistema de relaciones sociales que cohesionan a un grupo de personas con el mismo interés de devoción religiosa y cultural a través de la danza que representarán.

Así pues, bajo la dirección de aquellos líderes popularmente llamados **dueños y representantes**, hombres y mujeres (generalmente parejas) se reúnen en quehaceres distintos; ellos bailan y ritualizan la creencia (mito) religiosa y ellas los acompañan en la práctica de los servicios de apoyo alimenticio (confección de los alimentos).

Se conoce que las mujeres no participan en la coreografía danzaria sino es en los personajes llamados **malinches** de la danza La Conquista, o como la hija del rey moro en la de Moros y Cristianos o bien, como U Chuch Gug -la madre de los pajarillos verdes- en el Rabinal Achí cuando se trata del danzario maya. cuando se refiere a las danzas y bailes mestizos sí se encuentra mayor participación femenina como en la danza de Las Flores y en los convites modernos.

Las edades de los ejecutantes van desde los 5 o 6 años hasta más o menos los 60. Los ancianos prefieren los roles de Principales u organizadores por ser estos propios de su edad. Las mujeres mayas practicas de la danza siempre son niñas hasta los 12 o 13 años pues su virginidad asegura la limpidez con la que se debe comunicar con los ancestros y las deidades. En cuanto a las mujeres mestizas no existe diferencia etaria para la ejecución de sus danzas.

Por otro lado regularmente se encuentran familias extensas en el rol de Principales y ejecutantes.

En cuanto a las funciones sociales, económicas, religiosas, las creencias y la mitología, en primer lugar se destaca la estructura de poder. Quienes son de mayor edad, tienen mayor experiencia y por lo tanto ocupan no solo los puestos de mando en la estructura organizativa sino los personajes de la danza que representan los roles de poder, puesto que en la ejecución coreográfica, los de mayor experiencia representan los personajes más importantes ya que ellos dirigen también los pasos y vueltas de los de menor jerarquía, aunque existen las excepciones pues se toma en cuenta la habilidad en dirigir los movimientos coreográficos propios y de los demás y estas personas pueden ser algunos jóvenes. Esta estructura de poder generalmente se combina con aquellos cuyas posibilidades económicas para sufragar gastos son mejores. Puede haber Principales que ya no bailan pero sostienen la danza con sus aportes económicos y esto es válido en todo el ritual. Los gastos en que incurre la representación de una danza van desde la compra de candelas, incienso, flores, el alquiler de los trajes, máscaras y utilería, el pago de los músicos y los gastos de alimentación por cada ejecución que se realice. El grupo generalmente se ayuda con las cuotas que entregan los bailarores que corresponden en iguales proporciones al pago del alquiler del atuendo propio como de la correspondiente comida y cena.

Como ya se sabe, las danzas tradicionales guatemaltecas son profundamente religiosas. Su religiosidad consiste en fundamentar sus creencias y cosmovisión en una cosmogonía sincrética entre la religión de los antepasados y la religión cristiana católica. Por una parte se efectúan rituales y ceremonias en lugares abiertos en los cerros, tomados como lugares sagrados, en los altares de las cofradías y en los atrios de las iglesias y por la otra, existe un consenso implícito regularmente pero otras veces explícito entre el párroco y los cofrades para que todo el ritual se practique en la iglesia parroquial mientras la misa sea la ceremonia católica más importante y que las procesiones de la conmemoración religiosa sean acompañadas por una o varias danzas y bailes. Hasta hoy, las danzas tradicionales únicamente se practican con fines religiosos o, en el marco de la religiosidad de la comunidad. Cuando no es así, los practicantes saben que pierde su sentido de devoción al santo o santa patrona para lo cual se danza una o dos veces al año.

La persona encargada de las ceremonias religiosas es un anciano en el rol de intermediario principal ante la imagen sagrada del culto. Es quien sabe los ritos, los practica y quien está facultado por la comunidad para bendecir toda la

parafernalia de cualquier danza. Es el vaso comunicante entre lo sagrado y lo profano según Mircea Eliade y quien bendice las ofrendas, los trajes, las máscaras, la utilería, los enseres de la cofradía del baile y con él, se sacraliza todo el lugar y el tiempo en que se ejecuta la danza, pues es él también el que con sus propios ritos mágicos (rituales de pasaje) le imprime a la danza su carácter sagrado. Generalmente se trata de un cofrade que ha sido mayordomo de cofradía con anterioridad o bien ha merecido legitimidad aprendiendo dicho ministerio con otro rezador más viejo y por ello es aceptado como tal por la comunidad.

En el caso de las creencias se sabe que estas se fundamentan en la existencia de seres inmateriales que se ubican en los lugares sagrados como templos, capillas, cruces de caminos, cerros, quemaderos, pero sobretudo en la inmensidad del cielo, también en las montañas, ríos y lagos. Estos entes representan a los antepasados o a los abuelos ancestrales, a los difuntos, a los **creadores o formadores del mundo**, y en el marco de lo sincrético, al santoral de la iglesia católica. Además son los **dueños de los cerros** y en este sentido existe la creencia en el Dios-Mundo, quien representaría la deidad principal.

El intermediario principal se encarga de hacer la comunicación-vinculación entre la danza y sus contenidos materiales e inmateriales con las entidades sagradas. De acuerdo con Eliade, esta persona hace la unión entre lo sagrado y lo profano. Es decir sacraliza lo profano, lo terreno, lo material. Para el efecto utiliza oraciones y gestos, humo de incienso y bendiciones haciendo la señal cristiana de la cruz o solamente posando sus manos sobre los objetos. Las oraciones son evocaciones de nombres de los creadores del mundo, de los difuntos antepasados, de los nombres de los días, de las deidades católicas, de los distintos nombres de Dios. Se les evoca e invoca, se les pide tranquilidad y se les agradece así como también se les pide perdón si se les ha ofendido. Los mitos están relacionados con la creencia en los antepasados. Las historias antiguas de ellos conforman la cosmovisión del grupo y su cosmogonía. En Guatemala, en lo que se refiere a las danzas tradicionales los mitos que constituyen su sentido son de carácter religioso y se refieren generalmente a la vida del santo patrón, objeto de culto danzario pero en relación con la geografía y la historia social de la comunidad. En otro sentido existe un tipo de creencia llamado **nahualismo** que consiste en la dualidad del individuo, es decir se nace con un espíritu protector que es el otro yo, el cual está generalmente simbolizado por un animal o una planta. Cualquier cosa que le sucede a uno le sucede al otro y viceversa. Incluso hay quienes poseen la virtud de poder convertirse en su propio nahual, de modo que si éste es herido o maltrecho por la noche mientras guarda esta figura del nahual, al siguiente día aparece con las mismas

afecciones. Existen danzas nahualísticas como por ejemplo El Venado, en la cual existen personajes nahuales como el propio venado, el león, el tigre, los perros y los monos. Igualmente existe otra llamada de Los Animalitos en la cual encontramos nahuales como el toro, el león, la danta, el cochemonte, el conejo, la ardilla, el coyote, el mapache, el pizote, el jabalí, el zorrillo y el buey propios de la fauna natural del país.

Sin lugar a dudas, las danzas tradicionales en alto porcentaje, por su carácter público y popular se practican en ambientes abiertos como lo son los patios de las cofradías o de casas particulares, en los atrios de las iglesias y en las calles o caminos. El ambiente natural al aire libre es pues su escenario por lo que no existen complicaciones en la confección de escenarios artificiales. Los recursos económicos en este caso se utilizan para el pago del alquiler de los trajes, máscaras y utilería, de la música y los alimentos y bebidas sagradas como ya se dijo anteriormente.

Si partimos del hecho que Guatemala es un país multicultural, multilingüe y multiétnico, parecerá difícil o complicado un análisis danzario comparativo intercultural. Sin embargo el hecho concreto está en que de acuerdo con el proceso histórico existen algunas posibilidades de análisis comparativo si se toma en cuenta que en definitiva únicamente existen tres diferentes tipos de población tradicional, la indígena o maya contemporánea, la mestiza y la garífuna. Esto es que si pueden analizarse comparativamente sus danzas tradicionales puesto que en cada una de las tres poblaciones el comportamiento danzario es diferente y en ello redonda su identidad.

La interculturalidad es analizable desde un mejor punto de vista que es al interior de cada población. Por ejemplo:

Para la población indígena o maya:

Resulta adecuado el análisis coreográfico entre las danzas de una sola denominación partiendo de las similitudes y diferencias existentes en diferentes regiones en donde se practica la misma danza. El resultado de la investigación para el **Atlas Danzario** arrojó por ejemplo el conocimiento de cuatro familias danzarias importantes: Venados, Toritos, Moros y Cristianos, La Conquista.

Para la población mestiza:

Ocurre lo mismo pero con un número más reducido de danzas entre las cuales se encuentran las de Las Flores, de Diablos y La Conquista.

Para la población garífuna:

Casi no ocurriría a no ser que esta población también habita las regiones costeras del norte de Honduras y de Belice, por lo que danzas como La Chumba, La Punta o el Yancunú tendrán algunas diferencias perceptibles al conocedor acucioso.

Lo importante que debe notarse consiste en el análisis del comportamiento y de los sistemas de organización los cuales, entre las poblaciones maya y mestiza son sumamente similares, aunque las cosmovisiones se diferencien en buena medida y ya no se diga entre éstas y la población garífuna.

Por otro lado ¿Qué se entiende por interculturalidad? Si se explica por las relaciones culturales de tipo administrativo-político o comercial, dicho asunto no es parte esencial de este estudio, pero si se entiende como la **aceptación y fijación de rasgos culturales** entonces nos encontramos con el concepto tradicional de la **aculturación** lo cual puede entonces ser objeto de un análisis más profundo.

El estudio de una danza tradicional requiere de la intervención de especialistas en distintas ramas de la ciencia. Al coreólogo profesional le resulta imprescindible la participación del historiador para conocer el origen y los procesos de evolución de X danza en estudio. Del coreógrafo para el análisis de los movimientos danzarios y su parafernalia. Del químico biólogo para conocer la composición del fenómeno culinario. Del psicólogo para entender el comportamiento y sus causas de las personas. Del sociólogo para comprender cómo el macrosistema afecta al microsistema que en este caso es el grupo social que practica la danza. Del médico psicoterapeuta con el objeto de obtener datos sobre los beneficios terapéuticos de la danza a nivel colectivo e individual, y de otros especialistas más como musicólogos, dramaturgos, semiólogos, filósofos y artistas varios.

Las áreas geográficas han sido ya delimitadas en razón de áreas culturales, pero también pueden serlo en razón de grupos lingüísticos o étnicos. En todo caso no varía el desenvolvimiento del análisis. Los estilos, de suyo, corresponden a los procesos de origen y evolución de la danza en el área donde sea practicada. Son

sobretudo visibles en lo coreográfico y en las ceremonias del ritual religioso.

Las danzas tradicionales guatemaltecas en su conjunto son un libro abierto de historia social y antropológica. En ellas puede observarse hacia sus distintos orígenes y remontarse hacia épocas pretéritas que alcanzan los lindes del mito y de la leyenda. El punto culminante para partir hacia el pasado, en el caso guatemalteco, es el año de 1524, año de la invasión hispano europea. A partir de aquí se transculturarán los procesos históricos españoles a través de formalidades e informalidades. Se trata de un complicado mestizaje peninsular con fuerte influencia árabe haciendo su aparición e implantándose definitivamente provocando nuevos mestizajes como resultado de la colonización del continente.

En sentido contrario los habitantes antiguos del continente hubieron de transformar, generaciones después de 1524, muchas de sus costumbres por nuevas, aunque no olvidaron del todo las inclitas tradiciones, las que por último, permanecieron, es cierto, pero sin escaparse de algunas interpolaciones culturales que el mismo proceso histórico de colonización les imprimió. Se conoce que las danzas más antiguas y milenarias son **El Palo Volador, El Rabinal Achí, El Venado, La Culebra y La Paach o Del Maíz**, las cuales se remontan hasta entre mil y dos mil años atrás o más. La más joven de ellas sería el **Rabinal Achí** que se remonta hasta los siglos XIV o XV de nuestra era.

Aun más antiguas pueden ser las de los esclavos africanos cuyo estudio es más difícil debido a la incomunicación que, estoy seguro, ha afectado las relaciones interculturales con el grupo dominante y otros similares.

En cinco siglos se realizaron cambios e interpolaciones. No existe duda al respecto. En todas las danzas de hoy hay acumulados retazos de tiempos diferentes, de orígenes distintos y de evolución. Tales tiempos acumulados residen en los elementos coreográficos, trajes, máscaras, utilitería, música e instrumentos musicales, en los textos que se recitan (originales), en el ceremonial religioso y en el sistema de organización. De ahí que por el natural proceso de difusión cultural, se encuentren en distintas regiones geográficas sino los mismos, parecidos elementos danzarios. Es por ello que para Guatemala, se descubrieron, en el **Atlas Danzario** están consignadas, las ya referidas «familias danzarias», concepto que se acuña para emparentar un número determinado de danzas con el mismo o parecido nombre y con los mismos o similares contenidos, pero cuyos procesos de evolución se juntan en un mismo origen o motivo esencial. Así se hallaron cuatro familias danzarias que son **El Venado, Toritos, Moros y Cristianos y La Con-**

quista. Esto tampoco significa que otras danzas de carácter individual carezcan de la misma importancia. Lo que es suficientemente cierto es que elementos culturales históricos hispano europeos, africanos y amerindios subsisten en todas las danzas tradicionales con preponderancia de unos sobre otros, incluido el ritual sacralizador.

El nivel del estudio psicológico, de las emociones, los valores, las actitudes.

Ya sabemos que la danza, como movimiento de imitación de la naturaleza, universalmente hablando, explica la necesidad inconsciente del ser humano de ejercer la locomoción libremente y con afán estético expresar sus emociones y sus ideas por medio de ella. Todo esto adquiere valor cuando existe o se realizan estos movimientos ante un receptor a quien se le comunican o transmiten tales emociones e ideas. Es decir que se actúa frente a otro que a su vez actúa como receptor. Partiendo de que el movimiento es inherente a la naturaleza como la naturaleza a él, debemos percatarnos que el movimiento del cuerpo humano le es inherente como tal, como naturaleza humana, por lo que como resultado final tenemos que el movimiento danzario se convierte en necesidad inconsciente y cuando se realiza, en catarsis. Si esta es compartida entonces se cumplen los roles humanos de la socialización y el intercambio individual o personal de sentimientos o emociones e ideas. Se puede compartir con un espectador, pasivo receptor, o se comparte con compañeros de los mismos movimientos danzarios puesto que la articulación de los movimientos a ello conduce. En este sentido los movimientos coreográficos de hoy han venido siendo los mismos de hace siglos y siglos, hasta resolver matemáticamente el movimiento coreográfico en el cual difícilmente alguien se pierde en la danza. En ese mismo sentido, la articulación de los movimientos es un reflejo de la articulación del universo cosmovisionado, de cómo se articula la cosmovisión del grupo humano que practica la danza. Y ello tiene que ver con los contenidos históricos y textuales de la misma. Contenidos guerreros, de caza de animales, de siembra y cosecha de alimentos, de fertilidad, de petición de lluvia, de cortejo amoroso o de psicoterapia curativa entre muchos otros, determinan los movimientos axiales de una danza en particular.

A su vez, las danzas funcionan como elementos socialmente cohesionadores puesto que existe un sentido de compartir emociones y sentimientos que solo se cumple en el momento de articular los movimientos corporales propios con los de los demás, quienes a su vez, tanto como actúan de receptores, también lo hacen como emisores de sus propias emociones al compartir los mismos movimientos entre sí. Tampoco se trata de una competencia sobre quien lo hace mejor, sino que siendo

los movimientos los mismos, cada cual conlleva un estilo propio de desarrollarlos. Las emociones están fundamentadas en saberse «antiguo bailaror», «haber heredado de los mayores de la familia el derecho a dirigir y administrar un grupo de danza mediante la obtención de objetos heredados» o bien haber heredado del mandato paterno, derechos que a su vez se han ganado por haber bailado durante muchos años y por lo tanto haber acompañado a los mayores de la familia en estos menesteres. Se trata de la emoción de gozar este prestigio social y de compartirla con los demás. Otro tipo de emociones es el de considerarse invisible puesto que los espectadores ven al personaje en el que la persona se ha convertido pero no ven a la persona ni se sabe quien es. Se trata entonces de la sensación de ser otro y de ser invisible a los demás. Viejos y ancestrales deseos que acompañan al ser humano desde la antigüedad. Existen también otras emociones de orden más íntimo como son las de estar cumpliendo con una devoción, con un deber religioso, moral y ético, ya que el cumplimiento religioso es un deber puesto que como todo deber religioso se cumple con el **sacrificio** que consiste en desprenderse de una cantidad económica para colaborar en los sufragios de los gastos de mantenimiento de la danza (alquiler de trajes, alimentación, enseres de la ceremonia religiosa) pues en honor del santo o santa patrona y en soportar varias horas de danza bajo el sol en forma continuada. Este último sacrificio puede convertirse en gusto también aunque ello no elimina el cansancio natural de varias horas de baile. Cumpliendo con este deber también se cumple con la familia que lo acompaña al bailaror en la devoción.

Es muy difícil observar diferencias de orden personal y en consecuencia actitudes violentas durante la ejecución de una danza tradicional. Indudablemente el hecho que todo el rito tenga carácter religioso y que en la iniciación de los ensayos el mediador espiritual invoque y pida porque todo ocurra sin novedades nefastas, actúa como fórmula mágica para que el cuerpo de involucrados en el fenómeno se sientan solidariamente confortados en la seguridad de que ni por asomo aparecerán los pleitos, ya que la bendición sagrada ejerce el poder de evitarlo y, además debe respetarse, por lo que las relaciones ocurren cordialmente, en plan festivo y con mutuo respeto.

El nivel integrativo usando análisis estilístico para la iluminación de los problemas etnológicos y el desarrollo de teorías

De acuerdo con una observación general de las danzas tradicionales es posible afirmar que hay una variedad de estilos y de dinámicas de movimientos, y que estos responden fielmente a los contenidos de las danzas. Debe hacerse notar

que las danzas tradicionales guatemaltecas de índole mayance no permiten que las mujeres participen como integrantes directos del grupo como sí ocurre en las danzas tradicionales de los mestizos y garifunas. Se ha dicho que las mujeres no deben participar del fenómeno danzario sino solo aquellas cuya edad oscila entre los 5 y los 12 años. Esto se debe, según se dice, a que para el culto a los antepasados es necesaria la pureza de la niña virgen puesto que ello significa la blancura o pureza que les es grata a los dioses, de modo que estas niñas son las que hacen los papeles de **malinches** en La Conquista, o **señoritas** en las danzas **De Toritos**, **la hija del rey moro** en la de **Moros y Cristianos** y **U Chuch Gug** (la madre de los pajarillos verdes) en el **Rabinal Achí**. Sin embargo algunos cronistas del siglo XVI como **Sahagún** y **Landa** consignaron la existencia de danzas exclusivas de mujeres en esos tiempos y en los anteriores. En la actualidad, las mujeres mayas adultas bailan pero en las cofradías, los sones correspondientes a la amenización del santo patrón o patrona. Es decir bailes que no son tan estructurados como la danza que en esos momentos está ejecutándose en el patio. Entre los mestizos la participación de la mujer es general aunque la moral religiosa no les permite dejar que sus mujeres e hijas se acostumbren a estos «vivios mundanos» según una moral religiosa heredada de la época victoriana de finales del siglo XIX y principios del XX.

En segundo lugar, ya se ha dicho que los estilos de las danzas varían según los temas de las danzas. En las guerreras se baila con música de marchas militares y en plan de combate. (La Conquista y Moros y Cristianos). En las danzas cazadoras como las del Venado y la de Los Animalitos, los movimientos son más bien hieráticos, respetuosos y corteses. En las ganaderas la dinámica es más alegre o festiva como en las danzas De Toritos y El Costeño. En las agrarias se combinan movimientos festivos con hieráticos igual que en las danzas pastoriles. A su vez, a excepción de El Rabinal Achí, el resto de danzas del país practica un sistema de pareamiento de los ejecutantes, situados en dos filas paralelas, unos frente a los otros, formación conocida como **contradanza**. Esta es la estructura base y el puesto de cada personaje es inamovible, por lo que aunque los bailarores se salgan del esquema y libremente deambulen fuera del contexto coreográfico, siempre volverán a su puesto y no se perderán.

Este estilo ha sido conformado por una combinación de teatro y danza heredado de fuentes eclesiásticas (teatro religioso), la milicia (teatro guerrero) y la corte (teatro cortesano y bailes de salón). El patrón, simétricamente diseñado, ha permanecido prácticamente desde cuando se impuso, desde el siglo XVI hasta la fecha. Ha sido aprehendido por todas las generaciones por la fuerza de la vía oral, la imita-

ción y el ejemplo.

En general puede decirse que a partir del patrón coreográfico básico, se siguen escenas o frases coreográficas que la historia del texto u «original» determina. Estas son denominadas **culebrinas**, o en **fila india**, **encadenados** o **enlazados**, **rondas** o **ruedas**, las cuales se interrelacionan con el texto oral y la música.

El ritmo de la danza es determinado por la música. En este caso los músicos interpretan los llamados **sones**, de paso doble, o **marchas** como en las danzas guerreras. En cambio el tiempo es determinado por la frase coreográfica, es decir, cuando el movimiento termina, la música también y, movimiento y música empiezan sincronicamente.

Además debe notarse que cuando los bailarores dan vuelta sobre sí mismos o bien combinando la vuelta con otro compañero siempre se la da hacia el lado izquierdo, es decir, contra el movimiento de las manecillas del reloj.

Las Relaciones Humanas

En la coreografía de las danzas tradicionales guatemaltecas se puede distinguir una estructura escalonada de jerarquías. Los jefes de grupo representan los personajes más importantes o con poder. De ellos dependen en escala de mayor a menor rango el resto de los personajes. Los jefes de grupo guían las frases coreográficas y los subjefes se les alinean, o bien, los inicios de las escenas corresponden a los jefes de grupo y así sucesivamente.

Como ya se dijo antes, estas danzas son practicadas por miembros de un solo sexo, el masculino y los personajes femeninos son representados también por varones aunque, se reitera, las mujeres que participan serán señoritas hasta los 11 o 12 de años de edad. Esto es así desde la antigüedad dado el carácter sagrado de las danzas y también porque el carácter histórico de danzas como Moros y Cristianos y La Conquista así lo determinaron. De igual manera sucede con El Rabinal Achí. Solo hasta en los últimos años (1994) se han visto niñas representar a **Las Guadalupe** o **Adelitas**, en la danza de **Mexicanos** en Totonicapán. Sin embargo la jefa de grupo es un varón disfrazado de mexicana.

En lo que se refiere a danzas de mestizos tanto en Baja Verapaz como en el Oriente del país, la danza de **Las Flores**, llamada también **Palo de Cintas** o **Palo de**

Mayo, está constituida en su totalidad por miembros del sexo femenino.

Las Funciones

Si las danzas tradicionales guatemaltecas funcionaron en siglos pasados de acuerdo con los temas históricos que representan, eso es ahora asunto de un pasado remoto ya que está demostrado que en el fondo, con ellas se perseguía evangelizar o catequizar, o afianzar en su Fe católica a las comunidades dominadas, pues todas las danzas, a excepción del Rabinal Achí, tratan el tema religioso cristiano en sus fases de saludos laudatorios, agradecimientos y peticiones de gracias o de perdón, así como de conversión al cristianismo como en el caso de las danzas de Moros y Cristianos y de La Conquista, en cuyos originales y coreografía, se finaliza con el bautismo de los vencidos moros o indios respectivamente.

Sin embargo, con el tiempo tales objetivos y funciones se fueron perdiendo quedando relegadas al texto y contenido coreográficos. En su lugar adquirió fuerza el ritual religioso que funciona como comunicación con los antepasados, sincretizado con el culto al santoral cristiano. Es decir, a los patrones cristianos de las fiestas religiosas bajo cuya advocación se fundaron las parroquias de los pueblos y las cofradías.

Actualmente entonces, sabemos que la función primordial de las danzas tradicionales de Guatemala consiste en rendir culto tanto a los abuelos ancestrales como a los santos patrones de las parroquias y cofradías en sus fiestas titulares, y no otra. Así lo demuestran los rituales de iniciación, de fiesta y de despedida que se practican en un lapso que va de uno a dos meses.

Por otro lado no debe olvidarse que en los contenidos de ciertas danzas existen motivos esenciales como el ancestral culto nahualístico a la fauna regional en danzas como El Venado, La Culebra y Los Animalitos, en las que permanecen personajes de animales, objetos de antiguos cultos ceremoniales, entre los que pueden distinguirse nahuales de importancia como la culebra, el venado, los tigres y los micos o monos.

Estudios Interculturales

La coreografía comparativa

A partir de que sabemos que las danzas tradicionales tienen patrones coreográficos generales en todo el país, como los pareamientos en filas opuestas, frases coreográficas como las rondas, las culebrinas y los encadenados, o las elípticas que se desarrollan en los traslados procesionales, es factible observar las diferencias entre unas y otras.

Por ejemplo, las danzas de La Conquista guardan frases coreográficas en escuadra o triangulares y/o diagonales debido a que se trata de una danza militar igual que en los desafíos de las de Moros y Cristianos. Las danzas de Venados y de Toritos guardan los patrones mencionados más arriba, de orden festivo, combinándolos con frases coreográficas de orden hierático. En cambio El Rabinal Achí presenta patrones coreográficos diferentes. Estos son circulatorios rondando contra el movimiento del reloj. Además la danza es una representación hierática de un juicio frente al gran señor, el **Ajaw** y su corte de doncellas y guerreros. Juegos danza como El Palo Volador y el Palo de Cintas presentan coreografías diferentes ya que se baila alrededor del asta. Las coreografías garinagu presentan a los bailarines frente a los garaones (tambores). (Véanse los diagramas del Atlas que corresponden a las culebrinas y los encadenados. También los mapas para delimitar lugares donde se practican dichas coreografías).

El lenguaje del cuerpo

Generalmente se baila con el cuerpo erguido a excepción de los venados y los toros. Los pasos suelen ser dobles, en algunos casos levantando la rodilla como los españoles de La Conquista, o toda la pierna como los moros de la de Moros y Cristianos. Usualmente se lleva en la mano derecha un chinchín, o un hacha y en la izquierda un platillo resonador o bien se la pone en la cintura. Levantar los brazos sobre los hombros y hacia adelante se usa cuando se dice algún texto, o cuando se emite un prolongado grito como en el Rabinal Achí.

No existen pasos acrobáticos ni saltos exagerados. En general, los movimientos del cuerpo en las danzas tradicionales de Guatemala tienen carácter festivo moderado y se nota en todas el hieratismo de su condición religiosa.

Difusión

En cuanto a los viajes de las danzas ya hemos demostrado como en Guatemala se formaron familias danzarias. Debemos acotar que actualmente existe una fuerte migración poblacional hacia el departamento de Petén y a la república de Belice, de ahí que danzas guatemaltecas han hecho sus aparición en dichos lugares. Se sabe que en tiempos coloniales las nuevas danzas transculturadas por los misioneros católicos españoles también aparecieron en toda Centroamérica y en Panamá, aunque con nombres diferentes y parecidos. Por ejemplo el culto danzario y festivo al toro está en toda Iberoamérica. Las danzas de moros y cristianos aparecen desde México hasta el norte de Suramérica. La Conquista aparece en toda Mesoamérica. Los Diablos se conocen en Centroamérica, Panamá, Colombia, Venezuela y El Caribe. El Palo Volador se practica en varios estados centrales de México y en Guatemala. El único que ha quedado propio de un lugar sin difundirse es El Rabinal Achí, en el municipio de Rabinal, Baja Verapaz, Guatemala. Aunque como **Danza del Tun** pudo escenificarse en el pasado colonial del siglo XVI en otros lugares como en la Costa Sur de Guatemala ya que debido a la prohibición que sufrió en el año de 1625 entró a la clandestinidad por casi dos siglos y medio.

La transculturación

A las danzas ya existentes en el nuevo mundo vinieron a agregarse y a fundirse con las anteriores, formas nuevas desde el siglo XVI. Como se sabe, el motivo principal de estos cambios lo propulsó la misión evangelizadora de la Iglesia Católica. Los misioneros venidos al descubierto continente habían estado en contacto con el teatro español, con los romances y las leyendas medievales de las gestas de reconquista de España contra el dominio árabe. En su afán catequizador no escatimaron esfuerzos en hacer conversiones a la fe cristiana por los medios a su alcance. El siglo XVII fue testigo de estos procesos de transculturación. Así también se presentaron las formas culturales de los esclavos africanos que dada su condición social en América, no solo trasladaron su cultura sino en simbiosis con las nuevas tierras, produjeron una nueva e influenciaron grandes regiones de América como todo el Caribe y el barlovento continental con todo y los avatares y vicisitudes de su esclavitud. Muy al interior de Guatemala su presencia se manifiesta en la danza de Toritos en su condición social de esclavos capataces, en escala socioeconómica superior a los indios, representados estos en la danza por los vaqueros (nuevo tipo de servidumbre). Esto en el marco simbólico de esta danza pues se trata de los esclavos africanos que habitaron la región central del

departamento de Guatemala. Su presencia real empero es la de los negros coloniales históricos que se refugiaron en la Costa Norte de Centroamérica, Izabal, en el caso guatemalteco, que dos siglos después recibió la inmigración de negros arawacos provenientes de las islas del Caribe con quienes fundió su existencia para dar paso a la nueva etnia garífuna, la cual desde 1799 habita las costas norte de Guatemala, Honduras y Belice.

Es decir que la transculturación danzaria en Guatemala se produjo por los procesos de colonización y evangelización de los nativos continentales. Esta es la base del origen de muchas danzas tradicionales en Guatemala.

Procesos de cambio

Es interesante darse cuenta que las coreografías iniciales persisten hasta la fecha. Que si alguna danza ha desaparecido solo se debe al no paso de la tradición por razones externas y ajenas más fuertes que lo religioso. Esta pérdida es de tal modo generacional que la memoria colectiva termina por ya no registrarla. Esto sucedió según se puede observar con las danzas mencionadas en el Popol Vuh. Actualmente parecen haber desaparecido la danza de **Las Canastas** y la de **Las Guacamayas**.

En 1996, ningún elemento de orden dancístico de la modernidad y postmodernidad a nivel coreográfico ha penetrado las danzas tradicionales ni les ha afectado en su esencia. Lo evidente es que muchas de ellas han perdido sus textos y coreográficamente se han simplificado. Esto se debe a que los antiguos maestros conocedores desaparecieron sin dejar su herencia bien cimentada y también al analfabetismo imperante que provoca el desinterés por conocer los legados escritos, u originales, los que se han perdido ya sea por venta al turismo o quema de los mismos por conversión a los nuevos fundamentalismos. Los procesos económicos son claramente determinantes, sin embargo, la fuerza de la devoción religiosa permite que el sacrificio que representan los gastos de todos modos se realice, aunque en algunos casos la pobreza de los organizadores limite totalmente estas posibilidades. Los cambios que de hecho se han dado se refieren a las actitudes de los bailarines jóvenes y novatos frente a la práctica danzaria pues el deporte, el cine, la televisión y las Disco-Dance les presenta otros atractivos más inmediatos y quizá menos onerosos. Ya no digamos la fuerte presencia de ideas religiosas sectarias y fundamentalistas de origen norteamericano en su mayoría que desvirtúan en todo, la práctica danzaria y sus ritos seculares.

Aspectos psicológicos

Si bien es cierto que el estudio de la personalidad en el individuo que practica danzas tradicionales aun está por hacerse, en el primer apartado ya hemos avanzado algunos criterios sobretodo en cuanto a lo de las emociones, aunque ha de agregarse que las emociones, siendo compartidas por los ejecutantes deben entonces también ser estudiadas en los espectadores. Estos, los conocedores, esperan las escenas de mayor emotividad para divertirse, especialmente con los chistes o gracias de los cómicos que intervienen en ellas como **gracejos** es decir, los **bufones rituales**, imprescindibles en esta clase de ritos religioso danzarios.

Actitudes

En cuanto a las actitudes se ha observado que siempre existe una actitud vigilante por parte de los dueños organizadores de la danza sobre sus bailarines, cuidando que no pierdan su paso, proveyéndoles bebida cuando han terminado una faena danzaria, arreglándoles el traje cuando por los movimientos se les desarregla, cuidando que los músicos se mantengan en buenas condiciones y observando que, en cuanto al alcoholismo de los participantes se guarde la compostura correspondiente. Se le guarda respeto a aquel que ha bailado porque ha cumplido con la tarea de agradar al santo patrón de la fiesta y por lo tanto a sus compañeros y a la comunidad. El cumplimiento supone pagar las cuotas económicas, bailar la jornada respectiva y guardar el respeto y la compostura debidas.

Al terminar la época de la danza (actualmente uno o dos meses) todo el grupo se reúne para la última **bailada** en la Casa de la Cofradía del Baile y, cuando finaliza la última jornada todos se abrazan y se dan las gracias. Antes se ha bailado en el atrio de la iglesia por última vez y se ha practicado el rito ceremonial de despedida y agradecimiento del baile. La última jornada se realiza pues, en la Cofradía, donde con anterioridad se han realizado las sesiones y los ensayos previos a la fiesta. La reunión final se hace para ir a la Morería a entregar los trajes allí alquilados. Al regresar a la comunidad se acostumbra beber un último trago y despedirse cordialmente. Al año siguiente, el rito completo se repetirá una vez más.

Si todo sale bien como se espera, esta circunstancia muy bien puede tratarse como una manera psicoterapéutica de resolver la vida cotidiana. Dadas las circunstancias psicosociales del comportamiento y actitudes de los involucrados, siem-

pre todo sale bien, aunque se ha observado que generalmente los organizadores resultan perdiendo más de lo que invirtieron en la danza. Sin embargo, aunque cuesta aceptarlo, de todos modos están siempre dispuestos para responsabilizarse una vez más en el asunto.

Conviene ahora exponer la reflexión necesaria, de orden etnológico que nos lleve a determinar con un mejor conocimiento el hecho danzario guatemalteco en el orden de lo que pensamos ha de ser la cultura nacional guatemalteca en términos danzarios.

Para principiar conviene decir que el comportamiento danzario guatemalteco ofrece distintos modos de visualización.

El primero de ellos es el de orden tradicional estudiado en esta tesis y creemos, suficientemente descrito en sus micro y macro detalles. El segundo ha de ser esa manifestación tan folklorizada y llevada a símbolo nacional como lo es el **son** de pareja que se baila con ritmo y música indianizados por músicos mestizos a lo largo de la mitad del siglo XX. Y otro más es la proliferación masiva de ritmos y músicas bailables de orden extranjero que los medios de comunicación han difundido a todo lo largo del territorio nacional consistentes en ritmos de rock and roll estadounidenses, y los afrocaribeños como el mambo, el cha cha cha, el merengue, la cumbia, la salsa, el reggae y últimamente el llamado rap. El primer problema con el que nos encontramos consiste en determinar el grado de influencia beneficiosa o dañina que los ritmos bailables extranjeros ejercen sobre la población guatemalteca en detrimento o acrecentamiento de su identidad cultural como guatemaltecos.

Obviamente empieza uno por plantearse qué es la guatemalidad, en qué consiste esa identidad, qué significa para los guatemaltecos haber nacido en este determinado territorio.

Es entonces cuando aparece la respuesta histórica en primer lugar. Una historia que se complica en el proceso de colonización durante las primeras décadas a partir del año 1524. El surgimiento de nuevos poblados y de nuevos grupos humanos con rasgos físicos diferentes de los que se mezclaron en dicho proceso, producto mestizo que se adjudicó en primer lugar su ambivalencia étnica y su búsqueda de una identidad inmediatamente concreta. Grupo humano que sufrió la discriminación étnica, social, económica, política y cultural de los grupos afectados por el fuerte choque de civilizaciones en el momento de su encontronazo, como lo dijo Cardoza y Aragón. Y como se lo expuso el Obispo Marroquín al Rey en una de

sus cartas: «Han aparecido nuevas gentes que ni los indios ni los españoles quieren».

Severo Martínez Peláez hace una certera descripción de estos grupos en su desarrollo socioeconómico a través de los siglos de la colonia, lo que indica un severo arraigamiento de costumbres y cosmovisiones que los peculiarizan hasta el presente. Es decir, se trata de un grupo que aprendió a sobrevivir discriminando a su vez a los demás y que decididamente se volcó contra los indios en una especie de querer-sin querer que ha sido su característica ambivalente e identificatoria hasta ahora.

Debe remarcarse que la identidad física es el primer elemento que le sirve al ser humano para distinguirse a sí mismo de los demás. En el caso de la sociedad guatemalteca este asunto se complicó con el devenir de distintos grupos humanos diferentes entre sí por razón de rasgos físicos, idiomas y costumbres propios que los hizo identificarse entre sí de los demás, además, como lo afirma Cabarrús, por sus diferentes procesos históricos.

Tomando en cuenta estas premisas, es de suyo considerable el hecho que los fenómenos culturales de los guatemaltecos se van a diferenciar a partir de sus raigambres tradicionales frente a las innovaciones que ejercen sobre la conciencia las penetraciones culturales extranjeras.

Este fenómeno principia desde la época de los inicios de la colonización. Un orden de vida nuevo comenzó entonces, al cual la resistencia cultural indígena cedió en ciertos aspectos, aquellos que mejor le convinieron en su desarrollo y organización internas y, aquellos otros que le fueron siempre factor de identidad milenaria permanecieron si no ocultos del todo, si mezclados con las nuevas creencias formando nuevas formas de ver el mundo y la vida. En este decurso de situaciones también los mestizos, denominados finalmente «ladinos», conformaron trabajosamente, por razones de la falta de una identidad milenaria que les sirviera de soporte subyacente, una identidad específica dotada de cosmovisiones nuevas y particularmente propias, aunque enraizadas en un fuerte sentimiento religioso cristiano católico, por haber sido el grupo que mejor asimiló esta imposición religiosa de los misioneros y evangelistas españoles.

Por eso es que el ser guatemalteco se finca en un sentimiento territorial en primer lugar, pero luego en una forma de ver la existencia que lo identifica con un grupo determinado de los que se conformaron nuevamente a partir del proceso colonial.

Ante esta situación, los dirigentes y funcionarios de la nueva y naciente República de Guatemala durante el siglo pasado se dieron a la tarea de tratar de formar o construir, o bien fundar una nación con identidad aunque la estuvieran construyendo a favor de sus intereses ideológicos y de clase social a la que pertenecieron siempre. No sabían sin embargo, que tratar de aglutinar un pueblo multicultural, multiétnico y multilingüe en un bloque de símbolos homogenizantes no daría resultado si se trataba de aglutinar a un pueblo expoliado en todos sus ordenes y con rechazos de clase arraigados silenciosamente desde la época colonial.

De ahí que, llegado el siglo XX con sus innovaciones tecnológicas e inmateriales, produjera en el pueblo de Guatemala un sentimiento falso, quizás, de progreso, modernización y de avances frente al consenso de las naciones occidentales - europeas - consideradas por nuestros coterráneos como los países prodigiosamente avanzados en el mundo. Aunque no les faltaba razón, las imposibilidades económicas, políticas y sociales de nuestros pueblos no produjeron sino un deseo de imitación proverbial que llevó a los guatemaltecos a imitar el pensamiento occidental hasta las consecuencias hoy conocidas, tanto culturales como económicas y políticas. Esto quiere decir hacia un proceso todavía vigente de intento de construcción de una nueva nación, con identidad propia, pues hasta aquí ha sido imposible arraigarla. Todo el proceso histórico aquí mostrado lo evidencia.

Que no existan entonces arraigos de identidad con un pasado tradicional también es falso, porque allí están precisamente los procesos de las danzas, las músicas, las artesanías, las costumbres, las artes populares y rituales tradicionales en fin, que demuestran que sí existe una identidad con el pasado que sustente nuestra cultura nacional. ¿Cual es entonces el problema de nuestra nacionalidad? ¿Por que no terminamos de aceptarla?

Como ya se dijo, existe una fuerte influencia extranjera en el sentido de creer que lo mejor para este país en formación son los avances tecnológicos y modernizantes de esos países que aprovecharon materias primas de los países colonizados para desarrollarse a sí mismos y porque sus modos de concepción filosófica del mundo y de la vida milenarios parecen mejor acertados o mas avanzados que los de nuestros pueblos que fueron llamados por ellos mismos como «primitivos» desde que los encontraron históricamente en el siglo XVI y desde cuando empezaron a conocerlos como diferentes durante el siglo XIX ya que habían destruido o desarticulado sus elementos culturales de mayor raigambre. Fue esta falta de respeto cultural la que provocó al destruir los elementos culturales propios e imponer nue-

vas formas de vida en los habitantes nativos, esos sentimientos de admiración por lo nuevo y de imitación de elementos culturales externos.

Los procesos de clase surgidos en la colonización produjeron distintos sentimientos en los que los dominantes fueron los de la clase dominante, españoles peninsulares y criollos, según lo demuestra Martínez Peláez, pues su ideología se impuso siempre y, dado que se trata de una ideología del todo europeizante hasta hace poco y norteamericanizante ahora, pues no cabe duda que si los medios de comunicación están en su posesión y a su servicio, la influencia directa sobre la población no solo es dominante también sino masificadora y homogenizante. Y, si esta condición ha existido desde los inicios de la colonización europea es posible entonces explicarse que la sociedad guatemalteca, aun en sus multifacetas, resulta endeble ante la penetración extranjerizante de elementos tanto europeos como norteamericanos y aun, nipones en el sentido comercial.

Las premisas culturales aquí expuestas no deben tomarse como una justificación del ser de ser de los guatemaltecos sino deben pensarse como un resultado de la colonización, del poder del occidentalismo y de la fuerza del imperialismo, en este caso capitalista, representado en todos los países occidentalizados, especialmente Los Estados Unidos. Por lo tanto, el problema de repensar que puede estar sucediendo con la pretendida construcción de una nación guatemalteca se complica una vez mas si se piensa en desidentificarse con lo extranjero creando una nueva identificación con lo propio.

En los inicios del siglo XXI debemos realmente repensarlo. ¿Aceptaremos nuevamente imposiciones novedosas contra nuestras todavía presentes tradiciones? ¿Cuales serán nuestra elecciones para identificarnos como guatemaltecos si queremos tener una nación propia y original?

El siguiente problema en este sentido es el de que las tradiciones populares, en nuestro caso las danzas y su música, así como todo lo que a ellas concierne, son patrimonio de particulares, es decir de familias y de grupos de personas que, por voluntad propia y sentimientos religiosos arraigados en estos sentidos hacen vigentes sus tradiciones y costumbres pero, se encuentran desvalidos frente a la potencia de la presencia de las influencias externas de los medios y de una juventud a la que se le dificulta comprender estos procesos, por los fuertes ataques ideológico-religiosos de denominaciones fundamentalistas y por la inflación económica que todo lo encarece. Por otro lado el Estado hace muy poco por comprender la necesidad de defender estas instancias, pues muchos de sus funciona-

rios las piensan obsoletas y otros se aprovechan de ellas como «folklore» explotable, para la favorecer el turismo y la obtención de divisas.

Un tercer problema consiste en tratar de comprender su simbología. Si nos atenemos a las premisas históricas explicadas arriba, es obvio que nadie está en capacidad, ni los mismos productores portadores de estas tradiciones, de comprender los profundos procesos simbólicos que en el fondo, impulsan el accionar tradicional en este sentido. Porque las corrientes antropológicas de la religión explican procesos de simbolismo y ritualización basadas en otras latitudes de la tierra y nadie hasta ahora, ha creado un sistema para comprender el proceso simbólico y religioso de las costumbres ceremoniales, ritos religiosos, que llevan a los portadores de las tradiciones danzarias y artístico populares guatemaltecos o regionales a realizarlas en los tiempos y lugares que la misma tradición ha precisado.

Si pensamos en que la simbolización antigua fue destruida por la invasión europea, que hubo una mezcla final de elementos culturales, que apareció una sincretismo religiosa, y que sus resultantes son las que conocemos ahora, aun con su diversidad y complicados procesos, el intento que hacemos con las descripciones exhaustivas de esta tesis, empieza a constituirse en un intento de sistematización del fenómeno y solo a partir de ello podemos intentar interpretar ciertos símbolos que, sin lugar a dudas están presentes en sus manifestaciones como elementos o factores de identidad y como productores de sentidos de pertenencia.

La clasificación ya hecha de las danzas tradicionales de todo el país es por supuesto una clasificación simbólica, puesto que los elementos que son su esencia simbólica están representados por los estilos de sus danzas, las formas de sus trajes y máscaras, las escenas representadas, los textos recitados cuando los hay, los instrumentos musicales y sus formas de musicalización, su parafernalia en general y en particular, etc. más sus ritos religiosos específicos en distintos lugares y tiempos y los mitos en los que se basan.

Si bien es cierto, podemos aplicar reglas generales de interpretación de los fenómenos semiológicamente de acuerdo con los postulados generales de la Iconología e Iconografía, también lo es que corremos el riesgo de equivocarnos en cuanto a la interpretación de esos mismos fenómenos que los mismos portadores tradicionales les adjudican al respecto. Lo que esto nos indica es lo mucho que hace falta en la investigación antropológica hermenéutica para intentar desmenuzar y explicar semióticamente la intrincada trama de una realidad dejada de menos por cuatro siglos e iniciado su estudio hace unos cien años. Claro, los grandes

cronistas españoles, en su mayoría clérigos o misioneros realizaron una buena labor en los inicios de la colonización, a pesar que bajo su lupa cristiano católica medieval interpretaron los fenómenos socioreligiosos, sociopolíticos y culturales que resultaban como resabios de un esplendoroso pasado civilizatorio. Lo que resulta cierto ahora, al menos en nuestra región es que, todas las interpretaciones que se pretendan hacer en la actualidad, continuarán relacionándose con la religión hebraica impuesta, dado el sincretismo religioso producido colonialmente y que formo esa raigambre que es ahora insoslayable en toda investigación cultural sobre la realidad de los fenómenos culturales de los grupos humanos diferenciados de la cultura hegemónica.

La Etnohistoria y la Arqueología continúan ofreciendo datos incontables al respecto. Sin embargo, estamos convencidos que los avances arqueológicos interpretativos los ha proveído una buena interpretación iconográfica, producto de las lógicas que las imágenes provocan puesto que estamos tratando de humanos, y es en este sentido en el que, dadas las coincidencias sociohumanas en todas las épocas y lugares en la Historia, que podemos encontrar similitudes y diferencias susceptibles de ser comparadas a la luz de un sistema etnológico y polisémico de interpretación.

Sin dejar de lado las sospechas sobre las posibilidades de yerro, ofrecemos ahora un intento de interpretación simbólica del fenómeno danzario, a la luz de distintas disciplinas antropológicas y sociológicas como la Etnología, la Etnografía, la Etnohistoria, la Arqueología, la Iconología, la Iconografía, la Semiología o Semiótica y la Historia.

Algunas reglas del juego son necesarias. Se tratará de exponer únicamente la interpretación de los fenómenos, pues no creemos necesario exponer un tratado de lo que son las disciplinas mencionadas ya que se supone, los lectores para esta tesis están tan bien versados en ello como intentamos estarlo nosotros.

Soslayando el hecho real de que los guatemaltecos somos una sociedad que baila, aunque canta escasamente, empezamos por tratar la danza tradicional, que es la que nos importa esencialmente, por cada uno de sus componentes. Sus mitos importantes, su nahualismo, sus ceremonias rituales, su coreografía y música, sus iconos y su calendario específico.

Vale decir que las interpretaciones sobre fenómenos telúricos y cósmicos como el sol, la luna, las estrellas, las montañas, los lagos y otros por el estilo, son de generales conocidas y corresponden, si se trata de tiempos antiguos pre alvaradianos,

al proceso civilizatorio mesoamericano que, es de suyo, de amplio espectro. La Arqueología mesoamericana ha abundado en ello. Interesan más en este sentido, los detalles locales que a su vez, son los que la investigación ha arrojado a través de todos estos años de estudio. Si se trata de los tiempos hispanoamericanos, republicanos y del siglo XX, ya sabemos que mucho de sus contenidos tienen que ver con el Judeocristianismo de honda raigambre en estas regiones.

Se deja sentado que la sustentación de lo que sigue depende de las crónicas coloniales, de las lógicas interpretativas de una arqueología exenta de errores de imaginación, de las luces de la Semiología, pero sobretodo de la investigación de campo.

¿Cuales son los mitos danzarios en Guatemala?

Vamos a partir del hecho innegable, de acuerdo con varios autores, que en el mito funciona esencialmente -en formula sine qua non- el lenguaje. El lenguaje es pues aquí ya no solo una palabra, o un verbo, o un enunciado, sino que compleja y particularmente conforma un texto. Un texto que transmite un mensaje, o sea en el que encontramos en este caso el signo significativo que transmite ese mensaje por medio de símbolos, a un receptor cuya tarea es la de al recibirlo, codificarlo de acuerdo con la simbolización transmitida para luego reproducirlo. Asunto este que se desenvuelve en el inconsciente colectivo de los pueblos y que yace en su memoria también colectiva.

Por lo tanto hallamos los mitos en los lenguajes de las danzas. Ahora bien ¿Cuáles son estos lenguajes? Pues no solamente lo constituyen los textos escritos que aún se encuentran en muchas de ellas, sino también todos los elementos materiales y abstractos que constituyen su coreografía. Pero que sobretodo reúnen una serie de características y funciones que los mitólogos le han adjudicado al mito, como explicación de ese mensaje subyacente en sus imágenes y representaciones. Estas serían las de las explicaciones de los orígenes de los fenómenos, como expresión simbólica, expresión del inconsciente, cohesionador social, legitimador de instituciones y prácticas sociales, su vinculación con los rituales y su estructuración binaria de elementos.

Para el efecto existe un grupo de cinco danzas, puede haber alguna más, pero estas son las mas importantes y conocidas. Están constituidas por mitos formadores que les sirven de sustentación simbólica y cuyos textos de algunas se perdieron

en el tiempo no así en otras, en los que continúa su vigencia. Estas danzas son: La Paach o del Maiz, La Culebra, El Palo Volador, El Venado y el Rabinal Achi.

La Paach o Del Maíz

Se trata del origen del maiz, como sustento vegetal cotidiano milenario desde la civilización antigua mesoamericana y prealvaradiana hasta la fecha. Las leyendas de su origen son muchas pero la mayoría coinciden en haberse originado en un lugar llamado Paxil localizado en el noroccidente de la República de Guatemala. La danza en si es un ritual de gratitud porque sus beneficios se producen a raíz de haberse encontrado en el sembradio al momento de su cosecha una mazorca «cuache», «triache» o «tetrache», la cual se vincula con una imagen católica del Niño Dios y luego se la procesiona en la comunidad con músicas de marimba y bailes especiales. Tradición que se practica originalmente en el departamento de San Marcos. No se le conocen textos sino oraciones religiosas.

La Culebra

Danza-clandestina por cuya circunstancia es muy poco conocida aunque suele relacionarse con ciertos convites con trajes raídos y asiales. Como su nombre lo indica, se trata del culto a Gucumatz, la serpiente emplumada, mito de origen de la población K'iche'. Según se sabe es un culto a la fertilidad de la tierra durante el cual se capturan ofidios reales los cuales se usan entre la ropa o se guardan en un canasto durante el baile. Al finalizar el rito se devuelven a sus lugares de origen. Se conoce muy poco de esta danza porque según parece durante la misma se escenifican actos eróticosociales con la tierra o entre los bailadores, los cuales resultan ofensivos a espectadores ajenos al grupo, ya sea «ladinos» o de otras comunidades. No se conocen textos.

El Palo Volador

Conocido como Palo de Los Voladores o bien, ya colonialmente como de San Miguelito. El objeto principal es un mastil de alrededor de 40 mts. de largo que se siembra en el centro de la plaza y del cual de su extremo superior saltan al aire sujetados por una fuerte cuerda de fibra de maguey dos danzantes voladores hasta llegar al suelo acompañados por música de marimba. Se trata de un fuerte mito de la fertilidad de la madre tierra con una serie de fuertes tabúes pues, no se permite a las mujeres verlo antes de ser colocado en la plaza y se exige abstinencia

sexual de los ejecutantes antes y después de la ejecución de su ritual. Sus textos se han perdido e incluso ha sufrido algunas interpolaciones religiosas como la de representar sus bailarines a moros y cristianos, estos últimos con alas de ángeles representando a San Miguel Arcángel.

El Venado

Sustento carnívoro importantísimo desde tiempos milenarios. Su culto es el del antiguo rito de la caza de venados. Existen sus textos por los cuales se sabe que el ritual de la caza sigue vigente danzariamente con sus pasos previos y finales, entre los que se cuentan la pedida de permiso al nahual del cerro para proceder a su caza, entre otros. La danza es hierática como las anteriores y, en ella participan personajes animales que constituyen nahuales importantes en la cosmovisión antigua y contemporánea: leones y jaguares, perros, monos y por supuesto, los venados.

Rabinal Achí o Danza del Tun

Es la más reciente de todas las danzas prehispánicas. Según su texto los hechos narrados ocurrieron hacia el siglo XIV de nuestra era, o sea en tiempos del postclásico tardío.

Sus personajes se han convertido en el mito de origen de la población de Rabinal, del departamento de Baja Verapaz.

Guarda nitidamente todos sus elementos simbólicos y su texto se mantiene impecable en el idioma Achí, aparte de estar fijado en caracteres del idioma español. Debido a su prohibición en el año de 1625 entró a la clandestinidad y todavía en 1855 se mantenía su tradición ceremonial y danzaria cuando lo vio el abate francés Du Bourbourg y lo ofreció al mundo académico de entonces, circunstancia que lo ha casi convertido en patrimonio de la humanidad.

Como se nota, estas son danzas plenamente mitológicas. Sus mitos se hunden históricamente en el pasado precolombino de la región y en la conciencia colectiva de los pueblos que las originaron en el marco profundamente religioso, de sus cosmogonías y cosmovisiones.

Los ritos, en los cuales se concretan sus ceremonias y actos religiosos como danzarios, son homogéneos en todas las danzas tradicionales y están descritos

en la parte etnográfica de esta tesis. (El Atlas Danzario de Guatemala). No obstante, se hace necesario reflexionar sobre dichos rituales pues pensamos, conforman la parte imprescindible de su sustentación mitológica.

No obstante, continuamos presentando más mitos danzarios guatemaltecos dejando por el momento el análisis de sus ritos para el final de esta parte.

En el orden histórico, cuyo hilo nos está conduciendo adecuadamente para el análisis danzario regional, es necesario indicar que uno de los mitos homogeneizantes de la espiritualidad de los grupos mayances descendientes del proceso civilizatorio mesoamericano y que se manifiesta en la gran mayoría de las danzas tradicionales indígenas es su Nahualismo.

Sobre el vocablo nahual se sabe que le anteceden términos como nahuatl, nanahuatl, gentilicios para los nativos mexicanos de tiempos de la invasión española y, nahualli, más antiguo aun, que significa misterio, oculto, de donde provienen dichos términos y su generico nahualismo, el cual se refiere a acciones mágicas de los antiguos habitantes de Mesoamérica y por las que ciertos encantadores solían tener un animal por protector y en ciertos momentos transformarse en su figura. Se conoce que los animales más relacionados con el nahualismo son verbi gratia, el gavián, la lechuza, el quetzal, la culebra, el león, el tigre o jaguar, el venado, el mono, el murciélago, el toro, el zorro, el perro, la iguana, el coche monte y muchos otros propios de la fauna local.

Fueron los cronistas coloniales Bernardino de Sahagún, Thomas Gage y Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán entre otros, quienes dieron cuenta de la presencia de estas creencias entre los nativos mesoamericanos. Creencias que persisten a la fecha y que forman parte de todo un marco de cosmovisión magicoreligiosa propio de los hoy descendientes de los habitantes originarios de Mesoamérica.

Dichos nahuales han sido asimilados por la tradición popular para ser representados como personajes de las danzas que aquí se presentan como nahualísticas, es decir aquellas cuyos personajes son fáunicos entre los humanos.

Nótese que los nahuales monos aparecen en la mayoría de las danzas en calidad de bufones rituales o gracejos, puesto que este es su cometido el cual ya está determinado en el Popol Vuh cuando los hermanos mayores de los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué se quedan en las copas de los árboles por haber hecho reír exageradamente a Ixmucané su abuela. En Totonicapán, aparecen como grupo

danzario que incluso tiene su danza específica, la de los monos, en la gran danza del Venado.

Otra danza nahualística es la de Los Animalitos en la que como humano solo aparece el cazador. Su texto narrativo a través de la misma es enteramente colonial pues consiste en el culto que los animales deben ofrendar a la deidad cristiana católica, generalmente la Virgen María.

Como un mito nahualístico nuevo, surgido en las haciendas españolas y sus alrededores del valle central de Guatemala y difundido en todo el país, es el del toro. Este animal era prohibido para los conglomerados mayas al principio de la Colonia. Entonces se creó una danza dedicada a imitar y/o satirizar las corridas de toros a las que solo los españoles tenían derecho. Así apareció en el espectro danzario colonial la Danza de Los Toritos, en la que efectivamente, se reproduce el sistema social de clase colonial, en el marco de un rito de alabanza a una deidad cristiana, representando una corrida de toros en términos dancísticos.

Pero la danza nahualística de mayor importancia porque en ella se refleja con toda efectividad el cruento choque de las culturas española e indígena, reconstruyendo un mito que pasa a ser legendario desde la llamada Conquista de Guatemala, es la danza de La Conquista. En ella, según lo narran sus textos originales, un quetzal revolotea sobre el cuerpo de Tecún Umán, líder y capitán guerrero de los K'iches' y luego se posa sobre su cadáver cuando ya ha sido muerto por Pedro de Alvarado. Esta leyenda mitológica fue asumida por los intelectuales mestizos de finales del siglo XIX y es elevada a términos de símbolo de nacionalidad, construyendo un mito nuevo para los guatemaltecos, cuando, en honor a la verdad histórica, tendría que serlo exclusivamente del grupo K'iche'. Aquí volvemos a la premisa arriba indicada, cuando afirmamos que se han creado mitos para los mestizos en aras de una identidad que aún está por construirse de todos modos. En este sentido, Asturias y los Medios de Comunicación, han contribuido en gran manera a su masiva difusión. El quetzal, si ya era un nahual representativo del mito de la serpiente voladora, en este momento se renueva y se convierte finalmente en uno de los nahuales y mitos más representativos de la nacionalidad guatemalteca, junto con el venado y el jaguar.

Mitos danzarios nuevos

En comparación con la mitología milenaria continental mesoamericana, los españoles a través de la colonización, implantaron un orden mitológico de orden

judeocristiano que vino a determinar y casi a homogenizar la cosmogonía habitual de los habitantes originarios mesoamericanos. La religión cristiana católica trastocó ciertas creencias y transformó otras, aunque no logró penetrar directamente en la conciencia de los vencidos, para convertirlos plenamente a los nuevos y transplantados dioses.

La prueba está en que cinco siglos después, aun se encuentran resabios resistentes cultural y religiosamente en los conglomerados mayas, abogando actualmente por su derecho a ejercer su religión o lo que ellos llaman «espiritualidad maya» e, incluso, estudiando arduamente por su rescate histórico para las futuras generaciones de mayas. También se demuestra esta afirmación cuando en las danzas tradicionales se efectúan paralelamente a los ritos católicos populares otros ritos propiamente mayas dentro y fuera de las mismas cofradías y de las iglesias.

El ejemplo más claro y contundente de la penetración ideológica religiosa española en los inicios coloniales, es la danza de moros y cristianos, abundantemente difundida en la región y en otras regiones del continente.

Esta danza representa las luchas militares y religiosas en los siglos medievales, en que los peninsulares continuamente se enfrentaron contra el dominio musulmán que dominaba el sur de Europa desde el siglo VIII de nuestra era.

Es hasta la segunda mitad del siglo XV cuando los aragoneses unidos a los castellanos van a vencer finalmente ese dominio y se convertirán desde entonces en la poderosa nación de la cristiandad. Habían sucedido ocho siglos de dominación musulmana difíciles de borrar en la conciencia de los peninsulares. Es entonces cuando, tomando en cuenta las innumerables batallas contra los musulmanes, la leyenda y la tradición romancera al respecto, los españoles harán renacer en un nuevo continente las hazañas y heroísmos de figuras antiquísimas, protagonistas de esas batallas medievales. Las figuras más representativas son las del emperador Carlo Magno, sus pares y las de sus oponentes los árabes, entre ellos Fierabrás.

El nuevo mito es sencillo. Después de disputas y batallas los cristianos (españoles) vencen a los moros (los árabes) y los cristianizan bautizándolos en la escena final. Todos los textos originales van hacia ese cometido a través de leves variantes. Por supuesto, dichas danzas, que ahora son arcaicas y desaparecidas en la España misma, solo pudieron aparecer en España hacia principios del siglo XVII cuando, la conciencia colectiva de los descendientes de los árabes vencidos había medrado en sus diferencias sociopolíticas culturales con los castellanos.

Así es como Carlo Magno, los Pares de Francia, Roldán, son figuras nuevas en el imaginario de los habitantes nativos de estas tierras. Estas danzas se difundieron ampliamente en toda la región como se demuestra en el Atlas Danzario y encajaron perfectamente en los grupos mestizos necesitados de asideros de identidad cultural.

Con el esquema de Moros y Cristianos, se conformó la coreografía de la danza de La Conquista en la cual, ahora los cristianos son los españoles y los moros los indígenas. Se sabe que esto causó ciertos resentimientos indígenas pues estos se identificaron más con los «moros» que con los cristianos ya que estos últimos representaban a los españoles.

Aun hoy, en dichas danzas, las personas que representan a los «moros» tratan de ser más agresivas contra los «cristianos» dada la identificación señalada.

A medida que la evangelización cristiana se arraigó más y más, los mitos cristianos se afianzaron a través de estas manifestaciones artísticas populares que han sido siempre las danzas tradicionales. De esa cuenta aparecieron danzas plenamente cosmogónicas cristianas como las de Los Diablos y representaciones teatrales como las loas y los autosacramentales de cuyo sentido religioso obvia comentar.

Es en este momento de la evangelización, cuando el sincretismo religioso se forma en las danzas hoy tradicionales. Aparecen las interpolaciones no solo parafernáticas, sino coreográficas y coreológicas, ya sea en la ejecución coreográfica propiamente como en las ceremonias de los ritos de paso del fenómeno danzario total.

Esto quiere decir claramente, que en la esfera del mito, también aparecen los cambios de conceptualización cosmogónicos y cosmovisionales. Lo cual también se demuestra con el tipo de oraciones de los intermediarios espirituales quienes en sus contenidos mezclan las deidades cristianas con los nombres de sus abuelos, de los ancestros y de los nombres de los días del calendario maya.

Y es aquí donde cabe la reflexión que hemos dejado para el final de esta parte.

Si bien todas las danzas tradicionales guatemaltecas poseen su propia coreografía, homogenizada o similar en todas ellas, lo que las sustenta en su mayoría son sus ceremonias rituales de paso. La primera visita al altar de la cofradía del baile,

compuesto por iconos religiosos cristiano católicos y familiares y luego la primera visita a la iglesia en donde se encuentra el penate principal, el Santo Patrono o Patrona de la festividad a celebrar. Este es el ritual de iniciación. Luego vendrán la bendición de los trajes, de los ejecutantes, del baile mismo como ensayo previo, de la víspera, del día festivo que es el momento más sagrado, de las siguientes ejecuciones danzarias, de la última bailada, la de la despedida y de la última visita a la iglesia y al altar de la cofradía para agradecerlo todo y despedirse de todo, esperando encontrarse al año siguiente para continuar con el baile.

Estas son ceremonias que se practican por una sola persona en medio del bullicio general. Muy pocos ponen atención a la misma o participan. Generalmente son los principales del baile. A estas alturas del siglo, ya muy pocos se deciden por seguir los pasos del intermediario espiritual, y cuando este falta, quien lo sustituye, a veces no ha tenido los contactos místicos con el que se requieren generalmente para efectuar este tipo de actos religiosos. Sin embargo, el hecho concreto continúa. Es lo que le da sentido religioso, de «costumbre», de espiritualidad en el mejor de los casos. Los elementos materiales son el altar doméstico de la cofradía con todo y sus iconos, las flores, las candelas, el incensario para los zahumerios, la bebida sagrada y la limosna o sea, pequeños aportes económicos para la cofradía. Con todo ello se efectúa la comunicación espiritual cosmogónica y también social, con la comunidad del baile. El sentido religioso que todo esto tiene es lo que inconscientemente produce ciertas interdicciones y tabúes que no se deben romper, como por ejemplo, en ciertos casos la observancia rígida de la abstinencia sexual, o ejecutar la danza con todo y su parafernalia y coreografía antes de la víspera y del día principal de la fiesta. Romper con estas prohibiciones puede traer consecuencias negativas como enfermedades mortales de alguno de los miembros o familiares de quienes están involucrados en el baile, malas cosechas, calamidades comunales, etc. Es en estas cosas donde está la fuerza de la tradición porque precisamente, la devoción y el cumplimiento con la costumbre del baile, como dejaron dicho los abuelos, son los elementos vitales de su persistencia desde las generaciones pasadas hasta la actualidad. Todo esto lo deben aprender los jóvenes y los niños y mantenerlo como una costumbre familiar, de los abuelos. Por eso se hacen los sacrificios que implican los gastos económicos y los usos de tiempo para la organización general. Porque se tiene una deuda con los de antes, hayan o no hayan sido familiares.

El problema que se plantea ahora es que la realidad contemporánea tantas veces mencionada en este estudio está socavando las bases éticas y morales que

subyacen y sostienen la persistencia de las danzas tradicionales en todo lo que significa su ejecución generacionalmente acostumbrada.

Cierta juventud, no toda, se desinteresa de estos menesteres artístico populares debido a su aculturación tendiente a vivir y desarrollarse en otros ambientes dominados por la penetración cultural contemporánea.

Aquella juventud que se interesa, ha heredado de inmediato la tarea de rescatar con sus recursos lo que ha quedado de las costumbres de sus ancestros, realizándola a la luz de proyecciones de indole política y desarrollista todavía pensando en los viejos prejuicios de que lo que es de los de más arriba en la escala social es lo mejor.

El otro problema que se plantea ahora es que mucha juventud ha vivido en el extranjero en términos de exilio, de emigrados de guerra y ahora, en calidad de retornados o de emigrados internos, intentar reconstituir la identidad perdida resulta más difícil que antes. Se conocen casos, sin embargo, como el de una comunidad que entera emigró a San Luis Petén, y ahora están rescatando en sus



Volador. Danza El Palo Volador en Joyabaj, El Quiché, 1999
(Foto del Autor)

autenticidades la danza del Venado. Han solicitado ayuda a instancias superiores y ya lo están logrando.

Insistimos en que las penetraciones evangélico fundamentalistas, de los medios de comunicación, de las ONG's desarrollistas y del turismo tan mal orientado, son los peligros que las tradiciones danzarias, específicamente, afrontan desde hace varios años.

Pregunta final: ¿Se están transformando o extinguiendo las tradiciones y sus mitos danzarios?

Respuesta preclusiva: No, mientras los grupos que practican las danzas tradicionales sepan mantenerse en su costumbre, con conciencia plena del valor de la tradición que practican, dispuestos a realizar los sacrificios y entregas que la situación exige y conociendo los peligros que afrontan diariamente como portadores auténticos de tradiciones conspicuas.

BIBLIOGRAFIA

Acha, Juan.
1979

ARTE Y SOCIEDAD. Latinoamérica. El producto artístico y su estructura. Fondo de Cultura Económica. México.

Acosta González, Manuel.
1991

La danza de las cintas en Guímar. En *El Día* Culturales La Prensa, 23 de Junio. Las Islas Canarias. P. 54/XII.

Alcina Franch, José.
1982

Arte y antropología. Alianza Editorial, Madrid.

Alvarez, Luis X.
1986

Signos Estéticos y Teoría. Crítica de las ciencias del arte. Anthropos Editorial del Hombre. Barcelona, España.

- Arriola Santizo, Silverio.
Datos históricos de Salcajá. En Revista *Horizontes* de la Casa de la Cultura de Salcajá, Año 8 No.20 Diciembre. (Sobre las zarabandas).
- Augé, Marc.
1987
Símbolo, Función e Historia. Interrogantes de la antropología. Edit. Grijalbo. México.
- 1993**
Los <<No lugares>> espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Editorial Gedisa, Barcelona, España.
- Bandler, Richard & John Grinder.
1980
La estructura de la magia. Lenguaje y Terapia. Vol 1. 4a. ed. Edit. Cuatro Vientos. Chile.
- Bode, Barbara.
1961
The Dance of the Conquest of Guatemala. Tulane University, New Orleans.
- Bonfiglioli Ugolini, Carlo.
1993
Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara: entre la Pasión de Cristo, la Transgresión Cómico-Sexual y las Danzas de Conquista. Tesis de Licenciatura en Etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. I.N.H.A.-S.E.P. México, D.F.
- Brisset Martin, Demetrio E.
1988
Representaciones rituales hispánicas de conquista. Tesis de doctorado en CC de la Información por la U. Complutense

- de Madrid. Facsímil autorizado por la U. Complutense en 1988.
- Bromley, Yu.
1986
Etnografía Teórica. Editorial Nauka, Moscú.
- Cassirer, Ernst.
1973
Mito y lenguaje. Ediciones Nueva Visión SAIC. Argentina
- Castiglioni, Arturo.
1993
Encantamiento y Magia. 3a. reimpresión en español. Fondo de Cultura Económica. México.
- Cea, José Roberto.
1993
Teatro en y de una Comarca Centroamericana. Canoa Editores. San Salvador, El Salvador, C.A.
- Comstock, Tamara. Ed.
1972
New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance—The American Indian. In *CORD (Committee on Research in Dance) Research Annual VI.* The proceedings of the third conference on research in dance, March 26th- April 2nd. (Varios autores) University of Arizona. pp. 1-153.
- El Güegüense.
1992
Coloquio Nacional, 29-31 de Enero de 1992. Instituto Nicaragüense de Cultura. Managua, Nicaragua.

- Florescano, Enrique.
1995
El legado político de los pueblos mesoamericanos. En *Nexos* No. 212, Agosto. México. pp. 47-53.
- Frischmann, Donald H.
1994
New Mayan Theatre in Chiapas: Anthropology, Literacy, and Social Drama. In *NEGOTIATING PERFORMANCE. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America.* Diana Taylor and Juan Villegas, editors. Duke University Press, Durham and London. pp. 214-238.
- García-Ruiz, Jesús.
1992
Historias de Nuestra Historia. IRIPAZ Ediciones, Guatemala.
- Gombrich, E. H.
1983
Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento. Alianza Editorial. Madrid.
- Giedion, Sigfried.
1985
El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio. Versión española de Ma. Luisa Balseiro. Alianza Editorial. Madrid.
- Hadjinicolau, Nicos.
1981
La producción artística frente a sus significados. Siglo XXI Editores. México.
- Hernández Sum, Lisbeth.
1995
Wajshaquib'Batz' la cultura maya a través de la danza. En *Semanario El Regional* del 18 al 24 de Agosto. P. 14.

- Kaeppler, Adrienne L.
1998
Cultural Analysis, Linguistic Analogies, and the Study of Dance in Anthropological Perspective. Smithsonian Institution (Fotocopia sin datos de edición)
- Lopez Austin, Alfredo.
1998
Los mitos del tlacuache. UNAM. Instituto de Investigaciones Antropológicas. Mexico. 514 pp.
- López Hernández, Freddy Estuardo.
1994
La Iconografía en la Danza Ancestral, Cunén-Quiché. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Escuela de CCCC de la universidad de San Carlos de Guatemala.
- Martí, Samuel.
1961
Canto, danza y música precortesianos. Fondo de Cultura Económica. México.
- Needham, Rodney.
1979
Symbolic Classification. Sta. Mónica, California.
- Panofsky, Erwin.
1983
El significado en las artes visuales. Versión castellana de Nicanor Ancochea. Alianza Editorial. Madrid.
- Pellecer de Farrington, Ma. del Carmen.
1994
¿Hacia dónde va la danza? En *Culturales Desfile de Prensa Libre* del 30 de marzo, p. 30.

- Poroj, Fernando.
1994 **El renacimiento de la tradición.** En Revista *Domingo* de Prensa Libre, No. 684, 15 de mayo. pp. 8-11. (Sobre la danza de moros y cristianos en San Gabriel, Suchitepéquez).
- Prokosh Kurath, Gertrude.
9.Drama, Dance, and Music. In *Social Anthropology* (Fotocopia sin año y No. de edición) pp. 158-190.
- Reifler Bricker, Victoria.
1989 **El Cristo Indígena, el Rey Nativo.** *El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas.* Fondo de Cultura Económica. México.
- Sten, María.
1990 **Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica.** Edit. Joaquín Mortiz. México.
- Stewart, R. J.
1989 **The elements of CREATION MITH.** Elements Books Limited, Longmead, Shaftesbury, Dorset. England.
- Taracena, Arturo.
1983 **La marimba, espejo de una sociedad.** En Revista *Araucaria* No. 22. Madrid, España.
- Todorov, Tzvetan.
1992 **La Conquista de América. El problema del otro.** 4a. ed. Siglo XXI Editores. México.

- Warman, Arturo.
1972 **La Danza de Moros y Cristianos.** Sep-Setentas. México.
- Williams, Drid.
Semasiology. A Semantic Anthropological View of Human Movements and Actions. In *Semantic Anthropology* Edited by David Parkin of School of Oriental and African Studies, University of London, UK. (Fotocopia sin año y No. de edición) pp. 161-183.