



Aproximación hermenéutica a las danzas tradicionales guatemaltecas

Avance semiológico en sus originales

CARLOS RENÉ GARCÍA ESCOBAR



INTRODUCCIÓN

Para contextualizar en este análisis teórico breve a través de los contenidos de los *originales* (textos), los elementos histórico socioculturales que ocurren en las ejecuciones dramáticas de las danzas tradicionales de Guatemala, creo imprescindible orientarse en el curso de dos vertientes de pensamiento analítico producidas en el transcurso del siglo pasado. Por un lado las resultantes de los procesos de la hermenéutica, ampliamente discutidos durante la segunda mitad del siglo pasado en los que destacan antropólogos, filósofos, psicólogos y comunicólogos de la talla de Mircea Eliade, Paul Ricoeur, Hans-Georg Gadamer, Jürgen Habermas, Karl Gustav Jung y Humberto Eco. Por el otro, el dialogismo, postulado por el filólogo ruso Mijail Bajtin.

LA HERMENÉUTICA CONTEMPORÁNEA

Según Humberto Eco (1992:5) citado por Mariflor Aguilar Rivero (1998:19-20), el término proviene del mito griego de Hermes, una divinidad destinada a ser la mensajera de los dioses y a su vez volátil y ubicua. Lo que significa la habilidad de movilizarse libremente y en este sentido se trasladó a la posibilidad de remover el sentido de los textos y de las palabras. H. G. Gadamer (Aguilar Rivero, 1998: *ibid*), describe la hermenéutica en tres momentos históricos: desde la antigüedad se especializó en la filología resolviendo los problemas del lenguaje textual (vocabulario y gramática); luego como exégesis bíblica resolviendo los problemas de la interpretación de los textos sagrados y también en la interpretación de las leyes; modernamente se encontró con el problema durante el siglo XVIII de que la interpretación de los textos sagrados trascendió lo dogmático por lo que se empezó a contextualizarlos históricamente, de este modo la problemática hermenéutica redundó entonces en interpretar la historia. Hablando del lenguaje en términos lingüísticos y siguiendo a Gadamer para los objetivos del presente análisis, se afirma que la comprensión hermenéutica correcta reúne las opiniones previas acerca del texto a interpretar que han sido convalidadas por la distancia en el tiempo, mediante la formulación de preguntas adecuadas que al plantearse como auténtica apertura hacen posible que se escuche la voz de la tradición. (Aguilar Rivero, 1998: 159-160) y (Mendoza, Edgar:1992,84).

Ricoeur, (Lojo, 1997: 46-47) como filósofo del mito, aduce que, si bien ya no vivimos

inmersos en la conciencia mitológica, si bien se ha roto la sincronía mítica, el mito sobrevive diacrónicamente, de algún modo, en nuestra cultura, en nuestra literatura, a través de sus *símbolos* ya que, a estas alturas del proceso histórico, es evidente que por más retorno al mito que se quiera proclamar, resulta imposible la recuperación de lo mítico como conciencia mitológica y sistema integral de pensamiento.

En todo caso creo que nuevos mitos se han formado modernamente por la fuerza penetrante de los mass media contemporáneos. Esto, empero, es ya objeto de análisis en otros lados. Es admisible, eso sí, (Lojo, 1997: 47) que ciertos "reservorios de sentido" articulados en el mundo mítico –en el modo mítico de comprensión de lo real- esto es los *símbolos*, continúen (transformados, diversamente matizados) produciendo sentido en la literatura. (en los *originales* aquí en cuestión, diríase). En este sentido concordamos con las ideas de lo arquetípico en Karl Gustav Jung (Jacobi, 1983:37-113) para quien los arquetipos simbólicos son las marcas ancestrales de las experiencias humanas básicas por lo que es difícil que un símbolo no esté vinculado de uno u otro modo con ellos. Para Eliade (1972:25-56) la revelación de lo sagrado (*hierofanías*) es lo más importante en la manifestación de los símbolos. "su aporte más brillante es quizá la exposición del sistema significativo complejo de cada simbolismo, que supone y revela la correspondencia entre los diversos niveles de la realidad cósmica y las modalidades de la existencia humana, y manifiesta así la secreta unidad del cosmos y de la vida". (Lojo, 1997: 52). En relación a la

documentación objeto de nuestro análisis, Eliade, (1972:*ibid*) refiriéndose a la gran cantidad de documentos arqueológicos, paleontológicos, antropológicos y culturales pasados y presentes obtenidos por la humanidad y que le han permitido reconstruir el pasado histórico cultural del Hombre, afirma que tales documentos históricos son esencialmente religiosos aunque cada dato contenga una significación particular por cada cultura y momento histórico del que ha sido obtenido. Por otro lado, debe tomarse en cuenta que el estudio de los datos implica también que los mismos proporcionan ideas fundamentadas de situaciones históricas distintas y de comportamientos religiosos cuyas estructuras responden a sus propios desarrollos. Asunto que pretendo desarrollar en esta exposición.

EL DIALOGISMO

"Toda la epistemología de Bajtín se basa en una particular filosofía del lenguaje, que a su vez se construye alrededor de un principio que permea todo su pensamiento, el *dialogismo*. El objeto privilegiado de sus reflexiones es el *enunciado*, entendido como el resultado del intercambio comunicativo, proceso dialógico que involucra tanto al hablante como al oyente". (Romani, 1993:13). Como vemos, el objeto importante aquí es el uso intercomunicativo del lenguaje en los textos y su lingüística en toda su dimensión social. Existe para él una compleja y fluida intercomunicación de los sujetos interlocutores que se manifiesta en la concreción discursiva de los enunciados emitidos.

Entre otras características, nos interesa principalmente aquella que se relaciona

con los enunciados emitidos en el pasado que trataron el mismo objeto y con los enunciados futuros cuya respuesta anticipa, lo cual es conocido como *intertextualidad* de acuerdo con Julia Kristeva (1978). Dice Bajtín (1979:357-358): "No puede haber un enunciado aislado. Un enunciado siempre presupone otro enunciado que le antecede y otros enunciados que le siguen. Ni un solo enunciado puede ser primero o último. El enunciado sólo representa un eslabón en la cadena y no puede ser estudiado fuera de esta cadena".

Por lo mismo entonces los enunciados no son indiferentes entre sí sino que son reflejos unos de otros por medio de sus propios discursos. Además están emitidos para ser recibidos por otros, es decir se efectúa siempre una comunicación social inmediata o mediata según el momento de la emisión/recepción y su discurso está orientado siempre a sus destinatarios, por lo cual se crea un espacio mutuamente compartido entre emisor y receptor. Todo esto se basa principalmente en la conocida premisa antropológica del conocimiento de sí mismo por el conocimiento de los otros y vrs. El discurso se basa esencialmente en que es producido en un momento histórico y en un contexto social determinado por lo cual es de carácter temático, es decir transmisor de símbolos, a lo que su enunciación responde formalmente en los órdenes del lenguaje o sea, de los signos. Por ello es que Bajtín considera varios tipos de enunciados identificables en el vivir social en tanto es un producto social orientado hacia un horizonte semántico e ideológico. De aquí que aplica el concepto de género al discurso y propone los géneros discursivos como reflejo de la heterogeneidad de la vida social

dividiéndolos en primarios y secundarios. Los géneros primarios son los simples, los de la vida cotidiana y los secundarios son los complejos, cuya estructura se complejiza a través de la creatividad de los individuos en su interactuar personal y colectivo, a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, surgentes en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. que en su proceso de formación absorben y reelaboran diversos géneros primarios constituidos en la comunicación discursiva inmediata. (Bajtín, 1979:250) y (Mendoza, Edgar:1992,88).

Precisamente es en ambos sentidos esbozados aquí, por los que se enfocan las reflexiones a partir de los originales en mención y por lo que proponemos una aproximación hermenéutica de las danzas tradicionales que se practican en Guatemala en los inicios del siglo XXI. Veamos.

APROXIMACIONES HERMENÉUTICAS

Del corpus de *originales* que el Área de Coreología Tradicional y Popular del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala posee y de los que ya ha publicado reseñas y un índice en números anteriores de esta revista, se utilizarán para el análisis antropológico semiótico a continuación, solamente dieciseis de ellos. Estos *originales* representan una parte del corpus total de las danzas tradicionales guatemaltecas.

El caso es que constituyen también parte de lo recopilado por el autor en muchos años de investigación danzaría a lo largo del país. Se tomarán como referencia otras danzas cuyos *originales* no se tienen, pero que están documentados en la bibliografía respectiva (como las danzas de *El Venado*) y otras que no los tienen porque han desaparecido totalmente (como las de *El Palo Volador*, *La Culebra* y las garinagú) o bien, jamás los han tenido (como las de *Las Guacamayas o del Ma'Moon* y de *Los Pascarines*). Además debe tomarse en cuenta que algunos *originales* de corte prehispánico como los del *Rabinal Achí* se excluyen del análisis porque, o se han estudiado ya exhaustivamente por muchos autores o, porque tampoco pertenecen a la índole histórico social que les compete a los aquí anotados.

EL CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL Y CULTURAL

Desde 1524, el territorio que ahora casi cinco siglos después constituye la República de Guatemala en Centroamérica, sufre una reconstitución social y cultural de forma por demás violenta que significa la implantación de un nuevo régimen de vida política y social que redundó en emergentes cambios impuestos, aceptados con dificultad por la población en esos momentos originaria territorialmente. Los documentos de la época hablan de una invasión de extranjeros españoles que supuestamente conquistan estas tierras en nombre de su rey y de su religión. El hecho implica el reordenamiento de las redes sociales político administrativas, económicas, artístico culturales y religiosas. El régimen anterior, el

prehispánico, fue relegado a segundos y terceros términos aunque aprovechado en lo que de aprovechable tenía para los intereses del dominio español. La cultura de la Edad Media europea se estableció con sus caracteres y al hacerlo en estas tierras, adquirió características propias en el marco de la colonización. Así, históricamente, le imprimió a la América "conquistada y colonizada" sus improntas específicas hispano, anglo, lusitano y francoamericanas respectivamente.

Todo ello trajo consigo una mezcla ineludible de caracteres europeo medievales, africanos y mesoamericanos propiamente. En el transcurso de varias décadas se empezó a hablar en estas tierras novohispanas *la castilla* por los colonizados y con ello un nuevo discurso se inició con todas las dificultades y errores de interpretación que el habla de otro idioma conlleva. Empezó una nueva y azarosa vida social y cultural. Las generaciones que sucedieron a las del encuentro inicial, fueron permeando en sí mismas conceptos diferentes y heredaron recuerdos de lo acontecido, así como asimilaron otros y nuevos conocimientos que fueron fusionando con los de la antañez milenaria de sus ancestros de sangre mesoamericana. (Luján Muñoz, 1987:196-202). Originalmente, tres ancestros se entremezclaron en el horizonte histórico, el mesoamericano, el hispanoeuropeo y el africano. Independientemente de la violencia con que esto se produjo, motivo de análisis para otro momento, una cultura y un arte nuevo aparecieron, originando distintas visiones de las mismas o similares inquietudes espirituales. Nuevos ritos y costumbres basados en tradiciones

diferentes respondieron a las mismas inquietudes espirituales religiosas propias del género humano. Todo ello a pesar de las diferencias sociales y de clase que eran el resultado directo del nuevo orden impuesto. De acuerdo con los estudios de Severo Martínez Peláez, (Martínez Peláez, 1973) españoles peninsulares (funcionarios la mayor parte), criollos (hijos de españoles nacidos en Mesoamérica), mestizos, (producto biológico de todas las mezclas), indios y negros, formaban una abigarrada red social de enlaces de parentesco que produjeron el complejo social biológico que conforma el mestizaje actual. De igual manera sucedió en otras partes de la América romance, no así en la América del Norte donde, como sabemos, los colonizadores anglosajones no se mezclaron con la población natural de ese hemisferio.

El caso es que asistimos entonces a nuevas formas de visión de la vida ocurridas desde las décadas que procedieron a los años de la invasión española. En relación con el Arte, diré que en lo que compete al análisis aquí en cuestión, el teatro y la danza no escaparon de los procesos de permanencia de antiguos valores, imposición y aceptación de extraños y conformación de nuevos, surgentes por necesidad de una presencia cotidiana de ritos, costumbres y tradiciones que tienen que ver con la concepción del mundo y de la vida en constante contacto con los arcanos de la vida espiritual individual y colectiva y en donde la evangelización cristiano católica ejerció una determinante influencia.

Los *originales* de danzas tradicionales que a continuación veremos nos muestran con creces lo hasta aquí afirmado.

DE LOS ORIGINALES

Como ya se ha dicho en otros lugares (García Escobar, 1989, 1990, 1996, 1998, 2004) "los originales de danzas son textos escritos en idioma español, anónimamente en sus formas originales en los siglos pasados, pero que con el paso de los años han sido copiados por otras manos a veces anónimas y otras con autoría de maestros de danza populares que heredaron los textos y los conservaron copiándolos, debido a su normal deterioro por su uso continuado. Dichos textos corresponden a historias que se narran dramáticamente con acompañamiento de danza y música, acompañados de toda una parafernalia específica relacionada con la historia misma. Es decir que, indumentaria y utilería, música e instrumentación musical, así como los movimientos coreográficos, se entrelazan armoniosamente para ritualizar danzariamente el culto en su fiesta de un santo patrón de la Iglesia Cristiano Católica, tal como aproximadamente se sabe que se hizo en el pasado prehispánico mesoamericano celebrando otras deidades. Muchos originales se han perdido por distintas razones, entre ellas el comercio turístico, la actual evangelización fundamentalista cristiano evangélica y de otras denominaciones que los sataniza y, el desinterés provocado por influencias de los medios de comunicación masiva globalizantes en pro del consumo de productos enajenantes de distinta índole".

"Dichas copias están escritas en español muchas veces incorrecto, convirtiéndose así en dialecto del idioma debido a los giros gramaticales resultantes ya que, como la gran mayoría de los practicantes bailadores son analfabetas, se ven

precisados a aprenderlos de memoria, lo que da como resultado esta particularidad. En algunos casos es posible encontrar palabras antiguas hoy en desuso y solo en un caso hemos conocido originales en idioma mayance, como los que corresponden al drama danzario Rabinal Achí, texto fijado en idioma Achí en 1850 en Rabinal, B.V., por Bartolo Sis. En otros casos, los originales se han perdido y por lo tanto las danzas se representan únicamente en sus movimientos permitiendo abstraer y colegir la historia que ha quedado oculta en tales representaciones danzarias. (Tal el caso de danzas como La culebra, El Palo Volador y Las Guacamayas). A su vez, las morerías de Totonicapán solían alquilar junto con los trajes y las máscaras, originales de las danzas que se iban a representar. Muchos bailareros convertidos en "autores" tomaron copia de estos originales alquilados y de esta forma es que existen en otras regiones del país...

Debe tomarse en cuenta que estamos tratando productos literarios tradicionales que se enmarcan en el fenómeno de la oralidad con rasgos de textualidad ya que, los originales son textos escritos para guiar las historias que se cuentan en una danza, en dos niveles concatenados: el del relato argumental propiamente, procedente de historias puramente orales antiquísimas y, el de la forma coreográfica que las desarrolla en la escena de la representación danzaria, pero que han sido aprendidas de memoria y así han sido transmitidos generacionalmente desde los siglos coloniales. El ciclo se complementa cuando cada vez que se reescriben o copian, la fijación de los "textos orales" en textos escritos sufre alteraciones morfológicas

que empero, no transforman los contenidos originales. Incluso, ha habido escritores populares que han recreado estas historias reelaborando textos en nuevas variantes y creando nuevos, tal el caso del autor popular don Félix Chanquín Pirir (+) quien, llegó a producir más de treinta textos originales nuevos en este sentido. (García Escobar: 1993). Al iniciar el presente siglo logramos reencontrar y paleografiar nuevamente un auténtico original que se guarda en el AGCA titulado "La Conversión de San Pablo" (García Escobar, 2005) y que probablemente sea el más antiguo que se conoce pues está fechado en 1772, 78 años antes de que se fijara por primera vez el del Rabinal Achí.

Todos los originales de las danzas tradicionales de Guatemala cuentan una historia determinada. Estas historias son producto de la síntesis de antiguas leyendas o hechos relevantes acaecidos en el pasado histórico de las comunidades locales y/o de la humanidad. Así, se cuentan hechos como los de Carlo Magno, que corresponden a los romances españoles medievales relacionados con las luchas de reconquista entre españoles y árabes, o del Rey Fernando de Aragón, conocidas popularmente desde finales del siglo XVI como "bailes de moros y cristianos", el juicio y sentencia de Quiché Achí, los juegos laudatorios de las corridas de toros en honor a algún santo patrón o patrona, la caza de venados, la conquista de Guatemala, el rito-juego-danza de los voladores, el culto a la culebra, el culto al maíz, las visitas anuales de los gigantes y otros que introducen personajes bíblicos como diablos, ángeles, etc. sin desestimar la importante presencia nahualística de los animales. (García Escobar, 1996).

CONSIDERACIONES MORFOLINGÜÍSTICAS Y DRAMÁTICAS

Lo primero que salta a la vista es precisamente una forma diferente del lenguaje totalmente anticonvencional que, al analizarse resalta lo siguiente (García Escobar: 1998:49):

a. Morfosintaxis

Existe una especial construcción de las oraciones y de las frases. La conjugación no responde al paradigma lingüístico oficial. Además, el texto es un *continuum* con ausencia de puntuación correcta.

b. Semántica

Las palabras son usadas con significado no necesariamente oficial y diccionario y, así como hay grupos de palabras y vocablos comunes a la comunidad, también hay la presencia de palabras ajenas al contexto guatemalteco contemporáneo, resabio de la histórica influencia española en nuestro medio.

c. Fonología

Los textos están escritos y copiados para ser recitados y la pronunciación es dialectal, lo que lo convierte en un subdialecto. Se trata de un hecho sonoro con la consiguiente deformación de palabras propias del contexto popular local y de su analfabetismo prevalente.

d. Métrica

Fueron escritos originalmente en coplas o cantares octoslabos que con el tiempo han variado su exacta

metrificación o rima, lo cual se colige aunque se encuentren originales escritos en prosa, debido a la sonoridad pausada de sus recitados.

En cuanto a sus formas teatrales se puede acotar lo siguiente:

e. dramática

Los textos están escritos en forma dramática y de contradanza ya que luego del título se presentan los listados de los personajes en orden jerárquico de superior a inferior y en dos filas opuestas según el contenido temático ya sea bélico, de divertimento o por género. Enseguida se indican los movimientos de los ejecutantes de la danza y el ordenamiento de las coplas es en unos casos, según el orden de participación de cada personaje y en otros se han copiado en conjunto las coplas que les corresponden a cada uno. Esto se debe a que cuando se ensaya se le entrega a cada persona las coplas que debe aprenderse para recitarlas de memoria según le toque intervenir. De ahí que los *originales* funcionan como libretos de teatro.

La escenografía es abierta, es decir los escenarios son los atrios de las iglesias, las plazas, las calles y los patios de cofradías o de casas particulares. Los trajes, máscaras y utilería, corresponden según la temática de la danza y por lo tanto según sus personajes. (García Escobar, 1987, 1989, 1990, 1996). En general, las danzas siempre terminan en un final laudatorio a la divinidad del culto por el cual se ejecutan.

Informados ahora sobre en qué consisten los originales de las danzas tradicionales guatemaltecas procedamos a una visión analítica sobre sus contenidos. Los 16 originales que tenemos entre manos pueden sistematizarse para una mejor comprensión en:

- a. Temas antropológicos (grandes marcos de referencia)
- b. Los hechos históricos: historias reales, mitos y leyendas
- c. Personajes

Sin embargo, es conveniente antes saber cuáles son y para ello los clasificaremos por ciclos de *tema antropológico* de la siguiente manera:

1. Ciclo de Danzas de Moros y Cristianos

Baile de Fierabrás
El Rey Asarín
Baile de Moros y Cristianos de Siria y España
Historia de Moros y Cristianos y una princesa llamada Colinda
Baile de Moros y Cristianos Carlo Magno y Napoleón. (Bendición a los cristianos y castigo a los judíos).
Baile de Moros y Cristianos Hernán Cortez en pro de la paz
Baile de los tiempos de David de israelitas contra los filisteos
Baile de Historia de Moros Celin Rogel

2. Ciclo de Danzas de La Conquista

Baile de La Conquista
Baile de La Conquista

3. Ciclo de Danzas Ganaderas

Bailes De Toritos
Baile El Costeño
Baile De Mexicanos
Baile El Africano

4. Ciclo de Danzas Napoleónicas

Historia del Baile de la última guerra del Insigne Napoleón y última de su vida, por el Rey Almirante de Inglaterra.

5. Ciclo de Danzas de Animales

El león como rey de los animales

A continuación se propone una interpretación por cada ciclo tomando como base los originales, así sistematizados, acompañados de un cuadro sinóptico ilustrativo sobre los elementos constitutivos que forman el motivo principal de las danzas y sus personajes relevantes.

CICLO DE MOROS Y CRISTIANOS

Se refiere a un corpus danzario existente en las áreas mesoamericana y del Caribe relacionado en sus orígenes con los romances españoles que relatan las luchas de la reconquista de los territorios españoles peninsulares del dominio que sobre ellos tenían los árabes desde el año 711 D.C. Remontándonos hasta esos siglos medievales nos percatamos de que se trata de la lucha por la posesión de la fe cristiana o musulmana según el caso, que existió siempre entre la nueva religión surgida por las enseñanzas evangélicas de Jesucristo frente a otras ya existentes como la judeo hebrea y luego la islámica

o musulmana propalada por los árabes unos cinco siglos después del surgimiento del cristianismo. El primer rey cristiano católico que comandó campañas bélicas en su contra fue el galo franco romano Carlos El Grande, conocido como Carlomagno. Fallecido en el año 814 D.C., había sido coronado emperador por el Papa León III en el año 800. Sus hazañas se difundieron oralmente y luego con amplitud con la invención de la imprenta, lo que indica una fuerte tradición permanente en toda la Europa medieval.

En el área mediterránea y en el centro de Europa, los árabes mantuvieron una lucha denodada contra el cristianismo invadiendo y posesionándose de sus territorios los cuales mantuvieron en su poder por ocho siglos. Las cruzadas en los siglos XI al XIII testimonian este afán cristiano europeo por reconquistar los santos lugares caídos en posesión de los árabes.

Cuando los españoles se encuentran en tierras americanas ya en el siglo XVI, sabiéndose finalmente vencedores de los árabes desde 1492, hallan que se trata de un terreno fértil para establecer su religión victoriosa. Así es como implantan su tradición religiosa por medio de las guerras de invasión, sintiéndose nuevamente como en sus tierras peninsulares reconquistadas. En el proceso de evangelización la manera más puntual de realizarlo es estructurando danzas y teatro popular que rememoraban aquellas andanzas romanceras vigentes en su tradición peninsular como las del Cid Campeador, Carlo Magno y Fernando de Aragón, en su calidad de héroes legendarios para la difusión del cristianismo. La figura e ícono de Santiago Apóstol Conquistador es emblemática en este sentido.

Con el paso de los siglos, al repetirse oralmente los textos y refijarse en las copias subsiguientes, se dieron lugar las confusiones propias del desconocimiento histórico de los orígenes legendarios de los personajes y de los hechos. Los argumentos antiarabescos o antimusulmanes persistieron como lo son el reclamo de bienes poseídos por éstos en invasiones y saqueos, o la presencia de la hija del rey moro que es la primera en convertirse al cristianismo. Pero también se dio lugar a la mezcla de personajes sumamente distantes en el tiempo histórico como lo son Carlo Magno y Napoleón, o el rey moro Cosem y don Hernán Cortez, etc.

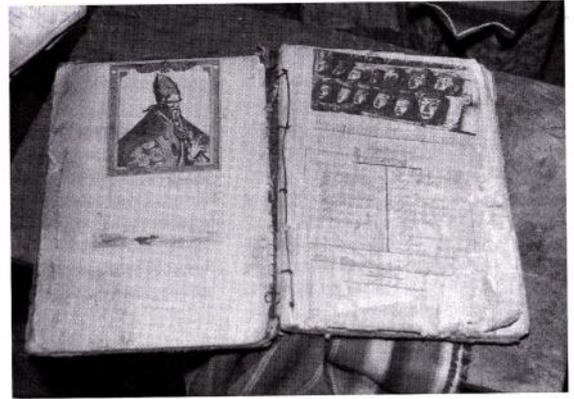
Cabe entonces preguntarse ¿Cómo se habrán recibido por los nativos americanos las enseñanzas de extrañas historias de hechos ocurridos en otros tiempos y lugares desconocidos? Aunque no debe dejarse de observar que al principio debieron haber sido impuestas en contra de su voluntad, es indudable que para las siguientes generaciones de nativos mesoamericanos estas historias debieron parecerles tan novedosas y fantásticas que les fueron sumamente atractivas. No se explica de otra manera la aceptación que tuvieron en tantos lugares (Motolinía, 1984: 134-136) y (Luján Muñoz, 1987: 196 y 202). Martín Alfonso Tovilla relata ampliamente las dificultades sufridas por los españoles al intentar someter a los lacandones, choles y kekchí en el área norcentral del territorio hoy guatemalteco. (Tovilla, 1960).

Actualmente, estas danzas aun se conservan y ejecutan en muchos lugares del país y se han convertido en una especie de cultos secretos debido a la singularidad de su coreografía y personajes y al misterio

de sus recitados (originales) que por ello, prácticamente se han constituido en mitos. A su vez, el elemento cultural que las sustenta en su persistencia es el ritual religioso, fusión de creencias ancestrales mesoamericanas con fórmulas del santoral

cristiano. (Asociaciones religiosas de antiguo cuño como las cofradías conformadas sobre los antiguos calpules y tinamitales y, de nuevo cuño como los comités y las hermandades, conforman sus estructuras sociales de base).

Nombre de la danza	Hecho histórico, mítico o legendario	Personajes relevantes
Baile de Fierabrás	Los moros saquearon Roma robándose las reliquias y los tesoros de los cristianos	El rey Carlo Magno y sus pares Oliveros, Luis de Borgoña y Roldán. Rey Almirante Balam, su hija Floripes, su hijo Fierabrás.
El Rey Azarín	Desafíos de guerra entre ambos reyes cristiano y moro. La princesa cristiana Esperanza es capturada por los moros.	Rey cristiano Carlo Magno, su hija la princesa Esperanza. El rey moro Azarín, sus hijos los príncipes Filomena y Tamurbe, el vasallo Maumeter.
Baile de Moros y Cristianos de Siria y España	Después de las embajadas, hay las batallas entre ambas huestes. Muere el príncipe moro Cayalán.	El rey don Fernando. El almirante Balam. El príncipe Cayalán.
Historia de Moros y Cristianos y una princesa llamada Colinda	Desafío del almirante Valan (sic) al rey Carlo Magno. Embajadas. Colinda, hija del rey moro lo entrega a los cristianos para que lo decapiten. Colinda es premiada con gobernar Alejandría.	Carlo Magno. Roldán. El almirante Valan, su hija Colinda.
Carlo Magno y Napoleón. Bendición a los cristianos y castigo a los judíos.	Desafíos de guerra del rey moro Napoleón y respuestas bélicas del rey Carlo Magno.	El rey Carlomagno y el rey moro Napoleón.
Hernán Cortez en pro de la paz.	Desafíos del rey moro Cosem al rey cristiano Hernán Cortez.	El rey moro Cosem. El rey cristiano Hernán Cortez.
B. de los tiempos de David. De israelitas contra los filisteos.	Recreación del pasaje bíblico de la batalla de David contra Goliat.	David, Goliat, el rey Saúl.
Historia de moros Celín Rogel	Desafío del rey cristiano don Carlos para que el rey moro entregue las reliquias saqueadas de Francia, la corona, los tres clavos y la venerada esponja.	El rey cristiano don Carlos. El rey moro Celín Rogel y su hija Sulima.



Originales de La Conquista. Fotografía de J. M. Juárez Toledo, noviembre 1979. San Andrés Xecul.

CICLO DE LA CONQUISTA

La Conquista es una de las danzas paradigmáticas del contexto histórico social guatemalteco que compete en la forja de cierta identidad étnica por parte de los vencidos y alguna forma de sentido de nacionalidad por parte de los guatemaltecos en general. Esto se debe a que la leyenda que la constituye nació en el momento de la invasión española. Se formó una tradición oral en el sentido de que un quetzal que volaba sobre la figura del guerrero principal de los k'iché' llamado Tecún Umán, murió junto con él cuando el invasor Pedro de Alvarado lo atravesó con su lanza y de allí que "el pecho de estas aves sea rojo". La tradición mejor conocida fue recogida y fijada por Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán en su *Recordación Florida* (1932). Esta danza se forma coreográficamente muy entrado el siglo XVI, después de que en 1562 la población de la antigua Santiago

de Guatemala le celebrara su cumpleaños al obispo Marroquín en forma conjunta, elaborando en la aldea San Juan del Obispo una representación, en la que se escenificaron los momentos de la batalla entre españoles e indios sobre un volcán de tierra y maleza elaborado para el efecto. Como se sabe ya existían dos manuscritos desde mediados del siglo XVI, los conocidos títulos de Ixquin-Nehaib y el de los Señores Coyoy que, sin lugar a dudas, son testimoniales de los hechos. (Recinos: 1984,71-117 y Luján-Carmack-Tzaquital:1984,28-35).

"Dos van a ser esas representaciones (García Escobar: 1987, 32): El *Baile de la Conquista* narrado por el dominico Fray Jerónimo Román en su obra *La República de las Indias* y el llamado *El Baile del Volcán* narrado por Fuentes y Guzmán en su *Recordación Florida*. Parece que ambas versiones tienen fundamento histórico en la batalla que los españoles

libraron contra Sinacán y los cakchiqueles hacia 1535. (Polo Sifontes: 1980, 88) La simbiosis entre estas representaciones manifiesta su cristalización también en la descripción sobre el baile de la conquista que nos hace el P. Teletor tomada de sus propias observaciones a finales del siglo XIX y principios del XX (Teletor: 1955,176)".

Como resultado, la danza está cargada de una serie de simbolismos creados en aquellos momentos originarios. (Montoya, 1970). De acuerdo con los originales existentes, en primer lugar se escenifica la corte del rey Kikab Tanub con sus príncipes y princesas, lamentándose de los infortunados vaticinios sobre la cercanía de extraños, revelados en sueños premonitorios. A su convocatoria asisten los príncipes y las princesas, conocidas como *malinches* y Tecún Umán alista un ejército para defender la soberanía k'iché'. Por el lado de los españoles está la figura de Pedro de Alvarado como conquistador al mando de sus fieles soldados. Estos se presentan a caballo y con los atuendos de la soldadesca española de la época. Se suceden las embajadas tal cual las danzas de moros y cristianos. En este caso los cristianos son los españoles y los moros son los indios. Los españoles portan una bandera de España y los indios portan una bandera azul y blanco guatemalteca. En el proceso, las dos hijas del rey Kikab, en voz de doña Marina, (*malinche* 1^a.) traicionan a su padre y a los guerreros k'ichés, enamorándose de Alvarado y de los españoles y revelándoles a estos los secretos de guerra de los indios. (Esto evoca a las princesas hijas de los reyes moros que se entregan al cristianismo en

aquellas otras danzas). Antes de empezar la batalla Tecún Umán les anuncia a sus guerreros que ha tenido un sueño premonitorio de su derrota.

Entonces ocurren los enfrentamientos o sea los desafíos con sus relaciones y la batalla campal. Como sabemos los indios son derrotados al morir Tecún Umán y luego cristianizados al bautizarlos el mismo Pedro de Alvarado. "Quicab le cuenta a los españoles su sueño premonitorio en el que ve al Espíritu Santo en forma de paloma, por lo que les pide lo bauticen a él y a sus vasallos. Al final todos los bailarores se despiden con una salutación a la Virgen María". (García Escobar, 1998; 60). Esta salutación es un baile en el cual se abrazan en una sola fila indios y españoles, cada uno en su bando, teniendo a Alvarado y a Kicab en medio de todos. Final que parece representar el origen de nuestro mestizaje. (Tal cual en las danzas de moros y cristianos el rey moro se convierte al cristianismo).

Es indudable que quien haya escrito estos originales, pues todos los de *La Conquista* existentes en el país son iguales aunque con ligeras diferencias, creó toda una simbología en la cual hay vencedores (los españoles -cristianos-) y vencidos (los indios -o sea moros-), fue un clérigo interesado en que esta coreografía significara para los indios su cristianización y no le importó estar construyendo un imaginario derrotista para ellos ya que precisamente así era la ideología por él heredada de las tradiciones españolas en las que finalmente, allende los mares, en la península, los cristianos habían derrotado a los moros para siempre.

También es indudable que la construcción de estos originales es una copia similar o continuación de los que se redactaron en México, pues los hechos de la traición de las malinches, cuyo apelativo viene del nahuatl *malintzia*, o *malintzin* forman parte del hecho histórico ocurrido en la conquista de México cuando la hija/esposa del monarca Moctezuma/Cuauemec le traiciona entregándose a Hernán Cortez. (Jáuregui, 1996: 85-87). El mismo hecho pues, se repite en Cuauctematlan, reino de los k'iché', con el monarca Kikab/Tecún Umán.

En todo caso, los originales guatemaltecos conocidos, también conllevan una construcción simbólica local muy significativa como lo es la del personaje *Ajitz*. Se trata del personaje que representa al intermediario espiritual nahualístico de la cosmovisión maya quien, en su afán de protección se ofrece para vencer a los extranjeros con su magia. El *ajitz* persiste en su empeño durante toda la danza pero no lo logra. Actualmente se le ve acompañado del *Ajitz chiquito* y *c/u* porta un muñeco rojo que es su representación en ícono. El

color rojo en todo su atuendo, es el color mágicamente protector en la cosmovisión maya.

La Conquista es una danza que se ha venido representando aproximadamente durante cuatro siglos y medio especialmente por los grupos étnicos k'iché', k'akchikel, k'ekch'í y mam, entre otros. Me parece que ya debiera lograrse un proceso con visión antiderrotista al respecto. Creo que debería conculcarse por sus propios actores una representación dramático danzaria que propende y propicia sentimientos e identidades derrotistas o bien, debería transformarse en algo más equilibrado y humano. Obsérvese la interpretación de "conquista no consumada" que le hace Robert M. Hill, II, cuando aduce dos concepciones distintas sobre el mismo hecho entre kaqchikeles y españoles. (Hill: 2001, 8-10).

Tal parece que los anónimos creadores de estos originales quisieron jugarle una pasada ingrata a las generaciones que vendrían representando esta danza desde aquellos tiempos en adelante.

La Conquista	La conquista del reino k'iché' en Cuauctematlan	Don Pedro de Alvarado, el rey Kicab, Tecún Umán, Las Malinches, Huitzitzil Tzunún, el ajitz.
2 ^a . Copia de La Conquista	idem	Idem

CICLO DE DANZAS GANADERAS

Si bien los españoles encontraron una naturaleza paradisíaca con flora exuberante y fauna por demás interesante y abundante, sus costumbres nos necesitaban completar los vacíos que su cultura peninsular les

exigía en estas nuevas tierras. Sus propias tradiciones necesitaban establecerse con todo y la cultura material, social y espiritual que las sustentaba. No tardaron en embarcar desde España todo aquello que en cuestión de plantas y animales no encontraban en tierras americanas. Así

fue como el primer embarque de ganados, entre tantas otras cosas, llegó hacia 1530 y eran los Hermanos La Barreda, Sebastián y Diego, los únicos que tenían ganados en los alrededores de la ciudad de Santiago, en tan tempranas fechas de la Colonia. (García Escobar, 1988: 18-19).

Los toros especialmente, ejercieron peculiar interés entre los habitantes nativos sobretodo, cuando la taumaquia se presenta en estas tierras con todo su esplendor. "Si bien es cierto, el ganado taurino no existía en América antes del apareamiento de los europeos, el toro, al hacer su aparición a través de los embarques ganaderos continuó ejerciendo, como antes en Europa y en otros continentes especial fascinación ya que, con su presencia, antiguos mitos medievales y milenarios también se hicieron presentes por medio de la natural mentalidad europea aunque transformados en la mentalidad de los naturales americanos". (García Escobar, 1988:18).

Como era de esperarse, los distintos ganados se convirtieron inmediatamente en basamentos imprescindibles de la economía de la región. A su vez, aparecieron regiones ganaderas que desarrollaban el ganado mayor caballar y mular, el bovino y taurino, y el menor caprino, ovejuno y porcino. Con todo ello hubo las resultantes artesanales del cuero y las curtiembres, así como la dieta se transformó en nuevos platillos culinarios que conllevaron distintas carnes.

Como he dicho en otras partes (García Escobar, 1988, 1996, 2002, 2003) con el desarrollo de la ganadería un nuevo orden de vida con nuevas costumbres de

entretenimiento cultural se incrementó en estas regiones. Junto con las ferias ganaderas proliferaron los jaripeos, las corridas de caballos, los palenques o peleas de gallos, las carreras de cintas, las corridas de toros y se desarrolló la domesticación y explotación general del ganado, así como constituyó elemento indispensable en el proceso de su simbolización religiosa para los ritos sagrados del culto a las imágenes de los patrones cristianos y para el divertimento popular. Es en este sentido que surgieron las danzas que rememoran las corridas de toros españolas y otras similares encaminadas al convivio social a través del culto al animal, el toro, asimilado como nuevo nahual en la cosmogonía regional. (En similar circunstancia se encontraba ya el caballo, introducido por los españoles invasores en las batallas de 1524).

Así surgieron (García Escobar, 1996: 92-96) las representaciones simbólicas de corte teatral y danzario en relación con el toro como símbolo principal, tales como:

De Toritos (Región Central, Baja Verapaz y Quetzaltenango)
La Vaca Mora (costa sur occidental)
El Costeño (Baja Verapaz)
Los Cuatro Toros (Escuintla)
Los Negritos (Sololá)
El Torito Pinto y La Caballera (Oriente)
La Catarina (Alta Verapaz)
El toro Ruch (Joyabaj, El Quiché)
La Vaca (Petén)
De Mexicanos (Occidente)
De Vaqueros (Occidente)
El Africano (San Miguel Dueñas, Sacatepéquez)
De Fieros los Negritos. Suchitepéquez.

En las que los personajes suelen ser administradores de fincas, sus hijas y los vaqueros. Los originales que presentamos aquí se refieren a cuatro de las danzas mencionadas a saber:

Baile de Toritos

Representa una corrida de toros convocada por el patrón de una finca o hacienda en honor al santo patrón o santa patrona de la localidad. En ella participan los administradores de la finca y sus hijas, incluyendo los capataces negros, los mozos colonos que actúan como vaqueros y un grupo de toros. Prácticamente se refleja en su coreografía de personajes la estructura social rural de orden colonial hasta tiempos recientes (siglo XX), sobretodo si se toma en cuenta que los ganados mayores y las corridas de toros fueron prohibidos para los indios durante muchas décadas al iniciarse la Colonia. (Tovilla, 1960: 141) y también para mestizos, mulatos y negros (Pardo, J.J., 1978: 65-66). Se acompaña de música de marimba sencilla. La presencia de capataces negros y de marimba hace suponer su surgimiento durante el siglo XVII, aunque los trajes de morería que usa indican las vestimentas del siglo XVIII. (García Escobar, 1987, 1988, 1996). En Baja Verapaz y El Quiché se introdujeron a la marimba a mediados del siglo XX instrumentos de viento como los saxofones. Debe notarse que en estas satirizaciones coloniales de las corridas de toros, este animal no es sacrificado, como en las auténticamente españolas. Al contrario, en ciertas regiones (Baja Verapaz, Quetzaltenango) es el patrón mayordomo el que es muerto por el toro y a quien en la misma danza luego sus vaqueros resucitan para realizar una danza

final de todos los personajes en conjunto. Este detalle las hace emparentarse con las partes finales del baile *La Conquista* en relación coreográfica con la muerte y resurrección de Tecún Umán.

Baile El Costeño

Representa un trueque de ganado por cacao. En Rabinal, Baja Verapaz, se encuentran dos grupos de comerciantes. Uno, el de los vaqueros, vende ganado y el otro, el de los cargadores, trae cacao de la costa para cambiarlo por ganado. Durante la transacción se enfiestan y se pelean a la Panchita, mujer integrante del grupo de cargadores de cacao. Ella se queda con el cargador Mundo, el encargado del dinero. En esta danza, de doce personajes, hay algunos emblemáticos: el viejito jefe de los vaqueros, la Panchita del grupo de los cargadores, Mundo el encargado del dinero de los cargadores costeños, un mico, un ratón y naturalmente el toro. Se acompaña de música de marimba sencilla de primera, centro y bajo.

Baile de Mexicanos

Danza ganadera introducida al Altiplano Occidental guatemalteco como una derivación coreográfica de la danza de Toritos ya existente en toda la región, en momentos en que la ganadería es factor importante de la economía nacional en el marco de las relaciones de intercambio comercial en la regiones fronterizas entre Guatemala y México. Coreográficamente representa como al estilo de todas, de contradanza, la visita de un grupo de vaqueros mexicanos vestidos de charros a una población guatemalteca que celebra su fiesta patronal. Los trajes, máscaras

(narigonas y de color café), utilería y comportamiento de los personajes reflejan primordialmente los símbolos mexicanos. Los originales así lo muestran e incluso el paso de los bailadores es una especie de son zapateado. También aparece un personaje femenino *La Maruca*, que en otros casos se llama también *Margarita*, como clara influencia de la revolución mexicana de 1910 y como todas estas danzas, su motivo principal es la corrida del torito. Se acompaña de música de marimba sencilla y saxofones que interpretan de preferencia canciones y corridos rancheros. La introducción de los saxofones refleja la fuerte presencia de esta danza a mediados del siglo XX.

Baile El Africano

Danza que representa una hacienda en la cual sus personajes saludan al patrón de la misma para celebrar a la Virgen María. Los personajes son los trabajadores típicos de una hacienda: por un lado el patrón, el mayordomo, el negrito, el corralero, el partideño y un torito. Por el otro la patrona, la caporala, la molendera, la cocinera, la partideña y un mico. No se especifica la música pero siendo el original de San Miguel Dueñas Sacatepéquez, asumimos que se trata de un conjunto de cuerdas de acordeón, guitarrón y guitarra muy propio de la región (Sacatepéquez).

Baile de Toritos	Corrida de toros en honor a un santo patrón o santa patrona.	Mayordomos, caporales, señoritas, negros, vaqueros, toros.
Baile El Costeño	Trueque de ganado por cacao	Los vaqueros. Los cargadores de cacao. La Panchita.
Baile de Mexicanos	Visita de vaqueros mexicanos y transa de ganado.	Mayordomos, caporales, La Lupita.
Baile El Africano	Corrida de toros en honor a la Virgen.	Personajes de una hacienda, incluidos el toro y el miquito.

Ciclo de danzas napoleónicas

Napoleón es un personaje importantísimo en la historia del mundo occidental y del siglo XIX. Su fama fue mundial. Sin embargo, deduciendo de los nombres de las danzas de moros y cristianos que lo incluyen como personaje principal opositor a los reyes cristianos, y de una danza más contemporánea cuyos originales se refieren a él como figura principal, resulta que

Napoleón no formó parte de una simpatía cristiana por parte de quienes ejecutaron estas danzas en el pasado y aun hoy. De acuerdo con ese distorsionado imaginario, tratándose de las danzas de moros y cristianos, Napoleón era un malvado rey moro. Tratándose de estas otras danzas en las que el personaje Napoleón se halla más ajustado a la realidad histórica, sigue siendo tratado como enemigo del cristianismo (representado por ingleses

y españoles). En realidad estas danzas, unas y otras, obedecen a un propósito evangelizador. En tal sentido la figura de Napoleón Bonaparte, fue cubierta por un velo interesado proveniente a mi juicio

del celo evangelizador y doctrinario de la Iglesia Católica en Guatemala. Pero ¿Habría surtido el efecto deseado en las poblaciones donde se ha practicado esta danza? ¿Valdrá la pena, todavía, dilucidar el intrínquis?

Historia del baile de la última guerra del Insigne Napoleón y última de su vida por el rey almirante de Inglaterra.	Relación de la batalla, captura, encierro y muerte de Napoleón.	Napoleón. Soldados ingleses y franceses.
---	---	--

Ciclo de danzas de animales

Este es un juego-danza en el que participan animales cuadrúpedos y bípedos (aves), un ángel y un hombre. Parece tomado de la famosa fábula de Fray Matías de Córdoba *La tentativa del león y el éxito de su empresa*, sin embargo, sus personajes han aumentado, asimismo sus recitados y el motivo de la danza es el culto y alabanza a la Virgen María.

Sacatepéquez y Escuintla. Son a mi juicio danzas nahualísticas debido al milenarismo culto a los animales como nahuales (espíritus protectores) de la cosmovisión maya. La diferencia se vislumbra cuando se aprovecha este culto para orientarlo hacia parlamentos laudatorios a divinidades cristianas, especialmente la de la Virgen de Concepción.

Las danzas de animales son conocidas en Guatemala como de *Los Animalitos* y también se practican en Baja Verapaz,

Lo nahualístico en las danzas tradicionales de Guatemala constituye un aspecto muy importante para ser tratada en otro momento. (Veáse en este sentido García Escobar, 1999).

El león como rey de los animales	Discurso de los animales en su relación con el hombre y laudos a la Virgen María.	Un ángel, el león, un hombre, un venado. Animales cuadrúpedos y bípedos.
----------------------------------	---	--

BIBLIOGRAFÍA

Amades, Joan
1966 **Las Danzas de Moros y Cristianos**, Valencia, España, 122 pp.

Aguilar Rivero, Mariflor
1998 **Confrontación, Crítica y Herme-néutica**, México, Fontamara, 214 pp.

Bajtín, Mijail
1979 **Estética de la creación verbal**, México, siglo XXI, 1982.

Eco, Humberto
1992 **Los límites de la interpretación**, México, Lumen, Pág. 55.

Eliade, Mircea
1972 **Tratado de historia de las**

- religiones**, México, Ed. Era, 462 pp.
- Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio de
1932 **Recordación Florida**, Tipografía Nacional, T. 1.
- García Escobar, Carlos René
1987 Talleres, Trajes y Danzas Tradicionales de Guatemala. **El Caso de San Cristóbal Totonicapán**, EUSAC, 109 pp.
- 1989 **Detrás de la Máscara**. Estudio etnocoreológico. La Danza de Toritos Cakchiquel en Guatemala. El caso de Mixco, Cefol-Usac, 178 pp.
- 1990 **El Español**. Danzas de moros y cristianos en el área central de Guatemala, Ed. Cultura, No. 15, 124 pp.
- 1996 **Atlas Danzario de Guatemala**, Digi-Usac, Cefol, Ed. Cultura, 213 pp.
- 1996 **La Danza de Napoleón en Guatemala**, Bol. La Tradición Popular, No. 109, Cefol-Usac, 17 pp.
- 1998 **Aproximación al estudio de "originales" de danzas tradicionales guatemaltecas**, Rev. Tradiciones de Guatemala, No. 49, Cefol-Usac, Págs. 45-66.
- 1999 **Las Máscaras Tradicionales de Guatemala**, Bol. La Tradición Popular, No. 122, Cefol-Usac.
- 2001 **El Costeño. La ganadería como símbolo danzario en Guatemala**, Bol. La Tradición Popular, No. 131, Cefol-Usac, 12 pp.
- 2003 **Danza de Mexicanos. Un baile ganadero en las relaciones guatemalteco mexicanas del Altiplano Occidental**, Bol. La Tradición Popular, No. 142, 20 pp.
- 2004 **Índice de originales de danzas tradicionales de Guatemala**, Rev. Tradiciones de Guatemala, No. 61, Cefol-Usac, Págs. 14-17.
- Hill, Robert M. II.
2001 **Los Kaqchikeles de la época colonial. Adaptaciones de los Mayas del altiplano al gobierno español, 1600-1700**. Plumsock Mesoamerican Studies/Ed. Cholsamaj, 223 pp.
- Jacobi, Jolande
1983 **Complejo, Arquetipo y Símbolo**, México, FCE, 178 pp.
- Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli, compiladores.
1996 **Las Danzas de Conquista I**. México Contemporáneo, México, FCE, 461 pp.
- Kristeva, Julia
1978 **Estudios Semiológicos**, Madrid, Ed. Fundamentos.
- Lojo, María Rosa
1977 **El símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos**, México, UNAM, 152 pp.
- Luján Muñoz, Jorge
1987 **Inicios del Dominio Español en Indias Guatemala**, EUSAC, 444 pp.
- Luján-Carmack-Tzaquitza
1993 **Título de los Señores Coyoy**. CIGDA. 2ª. Ed. 37 pp.
- Martínez Peláez, Severo
1973 **La Patria del Criollo**, San José, C. R., EDUCA, 786 pp.
- Mendoza, Edgar. S. G.
1997 **Hermenéutica y Antropología**. Estudios, 2. Montoya, Matilde (1970), Estudio del Baile de La Conquista, Guatemala, EUSAC.

Morales, Italo
1988 **La Persistencia en la Tradición Carolingia en Guatemala y Centroamérica**, IIN, 236 pp.

Motolinía, Fray Toribio
1984 **Historia de los Indios de la Nueva España**, México, Ed. Porrúa, S.A. 256 pp.

Pardo, J.J.
1978 **Miscelánea Histórica**, EDUSAC, 228 pp.

Recinos, Adrián
1984 **Crónicas Indígenas de Guatemala**. Academia de Geografía e Historia de Guatemala. 2ª. Ed. 187 pp.

Romani, Patricia
1993 **La concepción del enunciado en Mijail Bajtín**, México, Cuadernos de Investigación (2ª. Época), UAEM, 28 pp.

Saint-Lu, André
1978 **Condición Colonial y Conciencia Criolla en Guatemala (1524-1821)**, Guatemala, EUSAC, 354 pp.

Warman, Arturo
1972 **La Danza de Moros y Cristianos**, México, SepSetentas, 167 pp.