



Acerca de la estética en la danza tradicional del sur de mesoamérica

CARLOS RENÉ GARCÍA ESCOBAR



Como en general las manifestaciones artísticas, según Susanne K. Langer (Sánchez Vásquez: 1972, 398-403) *parecen*, tener cierta consistencia objetiva aunque ciertamente son una realidad subjetiva basada en los sentimientos que los seres humanos desarrollan para expresar ideas que a su vez, conforman manifestaciones de esa misma realidad, únicamente que en forma diferente a la misma, resulta que ambos mundos, objetivo y subjetivo, son dos realidades que unifican y consolidan distintas fuerzas interactivas que provienen de la variabilidad dialéctica de la existencia del mundo en el que vivimos los humanos desde nuestra aparición en el universo en que nos tocó existir.

La danza, expresión artística, quizá la más antigua en el mundo, es el desarrollo de la concepción del movimiento en el espacio

y con su determinado tiempo. Concepción que proviene de imitar a la naturaleza en su natural existencia. Es una observación imitativa de los animales, de las plantas y los minerales. De los ambientes climáticos y de la intuitiva sensación de pasar el tiempo periódicamente. Por eso la observancia de las plantas y los animales constituyó aun hoy, fundamento para reflexionar sobre la vida y su paso por el tiempo. Se fueron descubriendo las leyes dialécticas del universo por nosotros conocido. Ello nos indica nuestro paso como existencia universal. Y evidentemente, la búsqueda de las explicaciones pertinentes hasta cierto modo, porque esa pertinencia también se tuvo que alcanzar con el paso de los milenios.

Así surgieron las expresiones artísticas y su reflexión, el arte, como abstracción de la objetividad material del mundo cada vez conocido de manera diferente. Y así también nacieron las religiones y finalmente la concepción científica de la existencia.

Me percaté de que le estoy confiriendo primacía al arte, porque se me hace evidente su aparición, y vuelvo a Susanne K. Langer, y a Emmanuel Kant (Sánchez Vásquez: 1972, 19-21) cuando afirman una, que el arte es virtual, es decir, una configuración ideológica, y el otro, que funciona para dar explicaciones mentirosas de la realidad, con lo cual se transfigura en el juicio puro, es decir en la verdad. Creo entonces también en una verdad relativa pues, sabemos que la verdad absoluta no existe si no es así

mismo pensada abstractamente. (Besse, Guy: 1967, 11-16).

Estas reflexiones nos sirven para respondernos algunas preguntas insoslayables por cuanto necesitamos saber, qué es una danza, por qué se danza y para qué se danza particularmente en una región como la nuestra, el sur de Mesoamérica.

En este trabajo, quiero ofrecer respuestas a esas preguntas en tanto estoy seguro de que danzar corresponde a una necesidad humana de hermanarse con el movimiento, el tiempo y el espacio universales. Esto significa también que esta expresión humana es indispensable en la formación de los seres, humanizados por la actividad cerebral que les llevó a pensar reflexivamente en el entorno animal y social que ha constituido para lo humanos su ser de ser en la existencia, repito, del universo.

La danza, sigue diciendo nuestra citada, es una apariencia. "Un despliegue de fuerzas en interacción", "de fuerzas misteriosas" que permiten que el movimiento estructurado se constituya en una dinámica expresiva de ideas y sentimientos. Es decir, como toda expresión de arte, se trata de una abstracción que se manifiesta virtualmente, como un arco iris, que se ve, pero que no está donde se le ve, sino que se le advierte y es sensible a nuestra percepción, como cuando uno se ve al espejo, que de tan común, ya ni se le toma la importancia a la ilusión de verse reflejado virtualmente. Si bien es cierto, las fuerzas interactivas son perceptibles, lo que hace la danza es

en realidad lo que la danza significa, en la relación existente entre signante, signo y significado. Los medios de emisión del significado son tales fuerzas interactuantes en donde se conjuntan los elementos que ya mencioné, el movimiento universal imitado en un espacio y tiempo determinados. Por eso es que los movimientos coreográficos de las danzas tradicionales son matemáticos, exactos, invariables, calculados, obedientes a impulsos naturales de la medición del tiempo y del espacio. Por eso es que cada ejecutante, se entrelaza con los demás de acuerdo con una dirección predeterminada por la tradición heredada desde tiempos antiquísimos. De ahí que procedo ahora a explicar las fuerzas interactuantes en las danzas tradicionales de el sur de Mesoamérica. Vale decir empero, que no me refiero a la danza moderna y contemporánea, aunque lo hasta aquí dicho, la contempla como manifestación danzaria tan válida como toda expresión de arte.

La diversidad cultural universal ha permitido que hoy por hoy, desde el siglo veinte, distingamos dos tipos de danza de acuerdo con los postulados del análisis materialista que estudia la lucha de clases como motor de la historia, si tomamos en cuenta que es hasta ya muy entrados los procesos históricos que, van a aparecer manifestaciones danzarias distinguibles de las tradicionales u originarias. Tomo en cuenta en este análisis aquellas que por su índole histórica se hunden en las raíces más antiguas que

arrancan de los períodos paleolíticos de la historia. Las manifestaciones modernas y contemporáneas, por otro lado, son productos evolucionados de aquellas antiguas y, dadas las características que las diferencian a unas de las otras las distinguimos en sus más antiguas acepciones, populares (tradicionales) y las no populares (académicas u oficiales –de clase social pudiente–), sobretudo para los tiempos actuales latinoamericanos. (Díaz Castillo: 2005, 131-134).

Distingo entonces la danza como arte y a las danzas tradicionales como arte en sus más antiguas acepciones, es decir como arte danzario, arte plástico, arte dramático, arte literario y arte musical, constituyéndose como las fuerzas interactivas e interactuantes desde las más antiguas épocas, entre otras que mencionaremos a su tiempo. Así tenemos:

ARTE DANZARIO

En Antropología de la danza se distinguen dos disciplinas profundamente hermanadas y complementarias. La *Coreología*, desarrollada como el estudio etnológico para el conocimiento antropológico de la danza en toda su plenitud y la *Coreografía* que comprende exclusivamente el estudio del movimiento y las expresiones físicas y visibles que la constituyen, es decir, los movimientos y las expresiones etnográficas de todo tipo que la componen. La Coreología tiene que ver con

el análisis estético y la Coreografía con su práctica eventual.

En la Coreografía los movimientos danzarios son los pareamientos o filas de dos, las culebrinas o filas indias, las circulaciones o caracoles, las rondas, las contradanzas, las cuadrillas, las parejas. Los pasos lentos o rápidos, los saltos, y las caminatas danzarias procesionales. En Guatemala, las vueltas se hacen siempre hacia el lado izquierdo, o sea contra las manecillas del reloj. Las cuadraturas de las posiciones de los bailarines (contradanzas y cuadrillas) son herencia europea mientras que las circulaciones (Como las de **El Rabinal Achí** y la de **Las Guacamayas**) son herencia mesoamericana y se dice que tienen que ver con los movimientos solares y muy relacionadas con los tiempos de siembra y cosecha. (Esta afirmación es coreológica). Además los movimientos están calculados matemáticamente y si se quisiera podrían prolongarse infinitamente como en los llamados *encadenados* que corresponden a las danzas **De Toritos** y **De Venados**. Otras características son los *desafíos* muy propios de las danzas de guerra como las de **Moros y Cristianos** tan difundidas en el país. Hay también posiciones hieráticas y sin movimiento como la que adquiere Kikab en la danza de **La Conquista** permaneciendo de pie junto con sus hijos príncipes y malinches el 90% de la danza. De igual manera Hob Toj, Ixoc Mun y U'Chuch'Gug en el **Rabinal Achí**

permanecen sentados la mayor parte de la danza.

Los movimientos danzarios son entonces, significación de hechos y comportamientos históricos de personajes del pasado que se componen de formas de ordenamiento estético sumamente calculadas que cumplen la función del despliegue energético físico en un espacio abierto y durante el tiempo que dilata la historia de la danza en volver a ser contada una vez más.¹

ARTE PLÁSTICO

Las danzas tradicionales guatemaltecas se convirtieron en fuente de creatividad plástica en tanto adquirieron contenidos históricos, sociales, religiosos y rituales desde tiempos inmemoriales. Por siempre han adolecido de la utilería necesaria para significar las ideas políticas, los hechos sociales y los cultos rituales, es decir para adjudicarle alto contenido cosmogónico a su propia cosmovisión.

La fuerte invasión y colonización española se convirtió en otra fuente de contenidos que casi hizo desaparecer la anterior. Así tenemos que las únicas muestras que podemos observar actualmente para especular cómo pudieron haber sido las danzas prehispánicas son las crónicas de observadores coloniales,

algunos vasos ceremoniales hallados en tumbas y sitios arqueológicos así como los murales y dinteles que aun perviven en los templos y ambientes que la investigación arqueológica ofrece para su conocimiento. En este caso la tradición oral se ha perdido, pero permanece implícita porque podemos deducir de las danzas de origen prehispánico actuales, las formas y los colores, las artesanías y oficios relacionados con los cultos danzarios e historias que se cuentan. Así por ejemplo podemos hacer la siguiente clasificación de objetos de orden plástico que se usan actualmente.

UTILERÍA DE ORIGEN PREHISPÁNICO	VESTIMENTA Y UTILERÍA DE ORIGEN COLONIAL
Máscaras de materiales minerales o de animales	Confección sastreril de trajes (coronas, cascos medievales, sombreros dieciochescos y napoleónicos, sombreros mexicanos, pelucas o cabelleras, guerreras, casacas, capas de distintos tamaños, pantalones largos, pantalones abuchados) y máscaras, todos elementos representativos de contenidos míticos e históricos europeos (personajes).

¹ Muchas de estas historias pueden ser consultadas en el *Atlas Danzario de Guatemala* y en la revista *Tradiciones de Guatemala*, No. 63/2005 págs. 29-47 (Ver bibliografía al final).

UTILERÍA DE ORIGEN PREHISPÁNICO	VESTIMENTA Y UTILERÍA DE ORIGEN COLONIAL
Plumaria	Las morerías (oficio de morero y mascarero)
Chinchines	Espadas
Hachas	Pañuelos
Bastones	Cinturones
Arco y flechas	Banderas
Resonadores (platos)	Sonajas
Conchas de río o de mar como resonadores	Campanillas y cascabeles
Mástil como en el Palo de los Voladores (Cubulco, B. V., Joyabaj y Chichicastenango, El Quiché).	Lazos
	Asiales o látigos
	Escopetas
	Jaulas (cárceles)
	Alcancías para los monos o micós
	Anteojos oscuros
	Paraguas

Debe notarse que la vestimenta y utilería aquí presentada se usa indistintamente de su origen debido a que las danzas se fusionaron durante el siglo XVI y elementos como telas, espadas, sombreros, casacas y pantalones empezaron a ser de uso común, por las generaciones que se siguieron, así como la plumaria y los chinchines que,

junto con los pañuelos, le dieron elegancia a los ropajes tanto de uso cotidiano como propiamente en las mismas danzas.

En cuanto a los colores, los más usados han sido el rojo, el amarillo, el verde y el azul oscuro. Únicamente del rojo sabemos que es un color protector contra las malas influencias espirituales. Se usa especialmente en Joyabaj, el Quiché, sin embargo, tal creencia es de orden mesoamericano. Y las máscaras y su vestimenta correspondieron precisamen a su índole ya fuera guerrera o de autoridad según su pertinencia. (Máscaras con distintos semblantes: de guerreros bravos, de patronos o amos encomendados, de vasallos, de animales, de diablos, etc.) Deben agregarse a lo anterior otras artesanías igualmente importantes que corresponden más al culto ritual pero que acompañan a la danza tradicional tales como incensarios de distintas facturas estéticas, de barro, arcilla u hojalata, instrumentos musicales, trajes ceremoniales, culinaria y vajillas específicas, imaginería religiosa de gran profusión y todo un arsenal de objetos de cofradía hechos de metales preciosos como la plata y el oro, de otros metales o de maderas delicadas, cofres para guardarlo todo, y claro, nada de esto funciona sin los altares de cofradía en donde se colocan las imágenes de las ceremonias rituales, cuadros e imágenes de bulto y que son los *lares* cosmogónicos que en toda cofradía

y hogar existen como fundamentos de fe religiosa, y en donde se colocan además las fotografías de antiguos bailadores ya fallecidos.²

No cabe duda que la moda hispano-europea de los siglos medievales no sólo fue impuesta sino también gustó a los habitantes naturales de estas tierras ya que muy pronto en la colonia, una vida distinta se presentó ante la percepción de asombro por lo nuevo. Si bien es cierto, el nuevo régimen era sanguinario, violento, incomprensivo y abusivo, no lo es menos que las nuevas formas estéticas del arte plástico, musical, danzario, literario y arquitectural europeo fueron asentándose con paulatina seguridad, especialmente en las posteriores generaciones que siguieron a aquellos que vieron y sufrieron directamente los hechos de la invasión. Thomas Gage, a principios del siglo XVII, observaba los ostensibles cambios en la sociedad de entonces. Siempre he convenido en que en las cuestiones del espíritu como lo son la cosmogonía y el arte, existe mucha problemática por dilucidar y, frente a una sociedad desmesuradamente religiosa como la guatemalteca desde sus orígenes prehispánicos, la llegada de otra religión como el cristianismo, debió provocar conmociones personales y sociales, así como adaptaciones obligadas al nuevo régimen ideológico y, en consecuencia, un tratamiento especial por parte de los

oprimidos. Esa es de las razones, entre otras, que explica cómo aun hoy, el cristianismo católico no logra convencer del todo a aquellos que todavía profesan los restos de la antigua religión mesoamericana.

ARTE DRAMÁTICO

Ya me he referido antes a que los orígenes del teatro guatemalteco se encuentran arraigados en las antiguas danzas tradicionales de los primeros siglos coloniales. (García Escobar: 2002,45-57). Es allí donde encontramos formas dramáticas enseñadas por los españoles que rememoraban sus propias historias medievales de las gestas de reconquista de su España contra los árabes que la habían invadido, conquistado y dominado desde el año 711 d.n.e. Se sabe que desde los primeros años coloniales (1534 en adelante) ya se ejecutaban representaciones dramáticas de moros y cristianos y de pasajes bíblicos en la Nueva España. No es difícil por lo tanto concluir en la facilidad existente para fusionar pasos de danza, ejecutar movimientos y aprender un idioma, la castilla, incomprensible tanto por ser otro idioma, cuanto por mostrar contenidos de otras latitudes allende el mar. (la nueva moda). Sin embargo, tales nuevos contenidos calaron en las nuevas generaciones de vencidos y fueron aprendidos casi de inmediato.

² Véase Eleade, Mircea. (1972) y Frazer, James George (1972) en bibliografía de consulta.

El teatro se formalizó espacialmente como era la tradición danzaria teatral regional antigua; ... utilizó los escenarios abiertos, los patios de las casas de cofradía, los atrios de las iglesias, las plazas, los mercados y las calles, en atención a la sacralización del tiempo y del espacio que ocurren cuando se ritualizan las fiestas religiosas reactualizando acontecimientos importantes que la memoria colectiva sitúa en su pasado mítico. En ese sentido, los escenarios cerrados no eran muy populares por aquellas épocas en Europa, por lo que la fórmula escénica abierta encajó perfectamente y así es como se mantiene hasta hoy. (García Escobar: 2002,53).

Por otro lado, la recitación de textos (*originales*) aprendidos de memoria produjo una dialectización del idioma español muy *sui generis* de la región guatemalteca. (García Escobar: 2004). Se recitaban largos párrafos dichos por Carlo Magno, Fierabrás, Botargel, Tamerlán, El Rey don Fernando de Aragón, etc. y se ejecutaban desafíos, que aun ahora (siglo XXI), son la delicia de los espectadores. Estos originales, como he dicho ya antes, (García Escobar: 2005) constituyen las historias narradas por medio de diálogos ordenados según la intervención de los personajes indicando escuetamente sus movimientos, lo que de todos modos los convierte también en una

especie de libreto guía para los ejecutantes que dirigen el baile y los bailadores mismos, que lo van aprendiendo empero, a la base de la imitación y el ejemplo.

ARTE LITERARIO

Como he dicho aquí y en otros lados, los textos literarios se recitaron sin menoscabo de historias desconocidas que por lo mismo se mitificaron pues, era imposible que los ejecutantes de los bailes alguna vez hubieran visto árabes auténticos por no haber estado jamás en Europa. Los coreógrafos españoles, sobretudo frailes, lograron calar en la imaginación popular y enseñaron a usar los trajes nuevos, con sus turbantes, máscaras y todo lo concerniente. Especialmente enseñaron el sistema de recitados por coplas y décimas a tal grado que los originales que hoy se tienen son copias de copias de copias de los primeros originales que se escribieron, no se sabe si en la misma España, o en las nuevas tierras americanas. En tal sentido tales coplas octosílabas son imitación de los romances españoles con todo y nombres de personajes que, luego de desconocidos fueron convirtiéndose en personajes vitales para la psicología personal y nuevos imaginarios se fueron produciendo por medio de estas nuevas leyendas.

Los más fieros y valientes guerreros entre cristianos y árabes que una vez tuvieron existencia histórica real, como Carlo Magno, Ganalón, Roldán, Fierabrás,

Tamorlán, Botargel, El rey don Fernando de Aragón y otros, jamás pensaron que sus nombres serían recitados allende el mar, en tierras nunca imaginadas y en tiempos sumamente distantes. Pero allí están, con sus turbantes y falanges, contando sus propias historias cada vez que se ejecuta una danza o un desafío de moros y cristianos en nuestro país. Tal cual Tecún Umán y su ejército quiché, cuya existencia real del personaje es actualmente puesta en duda por los académicos del siglo XXI.

En muchos lugares se han perdido los recitados por alguna razón. El analfabetismo es la más común. Antes, una persona tenía tiempo de aprenderse de memoria los textos en tanto otra se los recitaba y enseñaba en forma oral. Actualmente ya no hay tiempo para eso y otras inquietudes se han apoderado de los practicantes, entre las influencias de los medios de comunicación para las masas, las labores asalariadas cotidianas y las sectas evangelistas. Pero también se conservan originales extraordinarios como el del Rabinal Achí, escrito en idioma achí y sin interpolaciones idiomáticas de otros lenguajes lo que lo convierte en único en toda América. El Palo de los voladores, quizá el que considero el drama danzario más antiguo de América, lo ha perdido. Como he observado siempre, los originales están escritos en una especie de dialecto del español, lo que indica que las

formas originales de escritura se fueron transformando con el tiempo en la medida que se fueron haciendo más copias de los mismos. Actualmente, pueden reconstruirse en sus coplas pues considero que la pérdida no es mucha. Se observa también que su forma de construcción obedece al orden en el que intervienen los personajes y no a un libreto formal como sería lo normal en nuestros tiempos.³

ARTE MUSICAL

Igualmente sucedió con la música. Si tomamos en cuenta que la música es un sistema de relaciones, relaciones que son sonidos y espacios en el tiempo, su estructuración compitió al ordenamiento estético que reflejó sentimientos e ideas desde siempre en el antiguo orden de imitación de la naturaleza. Pero también obedeció dialécticamente a cosmovisiones propias de culturas en su unicidad diferenciada. Es decir, los sistemas de relaciones y de fuerzas interactuantes no son siempre los mismos en las culturas de la tierra y a su vez, en ellas mismas observamos elementos de tradición que en este caso, tienen que ver con la sistematización sonora. Así pues, si el arte evolucionó hasta sus formas actuales en sus distintas expresiones. Se reconoce que tal evolución sólo podía surgir de formas tradicionales, aunque, empero, la

³ Sobre un avance hermenéutico de los originales de danzas tradicionales ver *Tradiciones de Guatemala* No 63/2005.

contemporaneidad del arte supera o es diferente de tales formas. Dice Levi-Strauss al respecto: *Si el arte fuese una imitación completa del objeto, ya no tendría carácter de signo. Hasta el punto que, a mi juicio, podemos concebir el arte como un sistema significativo, o un conjunto de sistemas significativos, pero que se queda siempre a medias entre el objeto y el lenguaje.* (Sánchez Vásquez: 1997, 127-128).

Tomando en cuenta aquellas diferencias, vuelvo al postulado dicotómico de las culturas y así tenemos que la ciencia de la música, la **musicología**, también aloja en su seno, estudios lógicos dedicados a los sonidos que se producen con ordenación en las culturas no occidentales y con características tradicionales referidas estas a los pueblos colonizados de la tierra por los pueblos occidentales, mayormente por los pueblos europeos. Esta modalidad de estudio musicológico es conocida como **Etnomusicología**. Los estudios etnomusicológicos realizados en Guatemala, con base a la *organología* y a la *organografía* nos han descubierto que en Mesoamérica, los sistemas de relaciones de sonidos y espacios utilizados desde los tiempos prehispánicos son diferentes, puesto que obedecen a una escala pentatónica (cinco tonos) y muy poco o nada a la octotónica (ocho tonos) correspondiente a la música occidental. De ahí que la música tradicional guatemalteca merezca un tratamiento especial.

En todo caso, por las observaciones arqueológicas y organográficas sabemos que desde tiempos prehispánicos en Mesoamérica fueron comunes las trompetas de madera, los tambores y los silbatos de barro, así como las conchas de mar de todos tamaños utilizadas tanto como instrumentos de comunicación como de lenguaje musical. A su vez, la voz humana fue utilizada como siempre para estos menesteres de expresión artística. Así, se produjo un sistema de relaciones de sonidos y tiempos profundamente relacionado con la cosmogonía y la religión. La ritualidad ceremonial conllevó por siempre la música. (Organología).

La invasión española infundió otro sistema de relaciones sonoras e introdujo a la vez nuevos instrumentos musicales. En relación con las danzas entraron en conjunción los cordófonos como el arpa, las guitarras y los violines, los vibráfonos como los adufes, tambores y las primeras marimbas y los aerófonos como los pitos de caña y de bambú, las chirimías de madera torneada y las trompetas de metal, cuyos estudios organológicos empiezan a arrojar resultados insospechados.⁴

4 Para mejores efectos de conocimiento consultar las Áreas de Musicología y Etnomusicología dirigidas por los maestros guatemaltecos Enrique Anleu Díaz, Alfonso Arrivillaga Cortés y el suizo Matías Stöckli, en el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala quienes han escrito y publicado abundantemente al respecto.

CONCLUSIONES

De la manera aquí planteada se conformaron entonces las nuevas danzas surmesoamericanas que se fueron tradicionalizando con el tiempo. Una nueva estética se fue configurando y sus características para poder inteligirla más adecuadamente está por construirse idóneamente. Uno de sus elementos constitutivos es el mestizaje cultural acaecido desde tiempos coloniales iniciales en el medio de nuevos regímenes despótico económicos y políticos.

Siguiendo los postulados esbozados al principio, diré que se trata de una estética diferente a la conocida como oficial o académica. Una estética popular que corresponde a las esferas de lo tradicional por ser tradiciones fusionadas en el tiempo, en el espacio que corresponde a Mesoamérica sur y con la celeridad que los tiempos nuevos en los siglos XVI y XVII le impregnaron en definitiva.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

1. Brotherston, Gordon. (1997) **La América Indígena en su Literatura: Los Libros del Cuarto Mundo**. FCE, México. 588 pp.
2. Díaz Castillo, Roberto. (2005) **Cultura Popular y Clases Sociales**. 2ª. Ed. Cefol-Usac, Guatemala. 174 pp.
3. Eliade, Mircea. (1972). **Tratado de Historia de las Religiones**. Ed. Era, México. 462 pp.
4. García Escobar, Carlos René. (1987) **Talleres, Trajes y Danzas Tradicionales de Guatemala. El Caso de San Cristóbal Totonicapán**. EUSAC, Guatemala. 109 pp.
- (1989) **Detrás de la Máscara. Estudio Etnocoreológico. La Danza de Toritos Cakchiquel en Guatemala. El caso de Mixco**, Cefol-Usac, Guatemala. 178 pp.
- (1990) **El Español. Danzas de moros y cristianos en el área central de Guatemala**, Ed. Cultura, No. 15, Guatemala. 124 pp.
- (1996) **Atlas Danzario de Guatemala**, Digi-Usac, Cefol, Ed. Cultura, Guatemala. 213 PP.
- (1998) **Aproximación al estudio de "originales" de danzas tradicionales guatemaltecas**, Rev. *Tradiciones de Guatemala*, No. 49, Cefol-Usac, Guatemala. Págs. 45-66.
- (1999) **Las Máscaras Tradicionales de Guatemala**, Bol. *La Tradición Popular*, No. 122, Cefol-Usac, Guatemala. 12 pp.

- (2001) **El Costeño. La ganadería como símbolo danzario en Guatemala**, Bol. *La Tradición Popular*, No. 131, Cefol-Usac, Guatemala. 12 pp.
- (2003) **Danza de Mexicanos. Un baile ganadero en las relaciones guatemaltecomexicanas del Altiplano Occidental**, Bol. *La Tradición Popular*, No. 142, Guatemala. 20 pp.
- (2002) **El teatro en las danzas tradicionales de Guatemala**, Rev. *Tradiciones de Guatemala*, No. 58, Cefol-Usac, Guatemala. Págs. 45-57.
- (2003) **Memoria histórica e identidad danzaria en Guatemala**, Rev. *Tradiciones de Guatemala*, Cefol-Usac, Guatemala. Págs. 25-35.
- (2004) **Índice de originales de danzas tradicionales de Guatemala**, Rev. *Tradiciones de Guatemala*, No. 61, Cefol-Usac, Guatemala. Págs. 14-17.
- (2005) **Aproximación hermenéutica a las danzas tradicionales guatemaltecas. Avance semiológico en sus originales**. Rev. *Tradiciones de Guatemala*, No. 63, Cefol-Usac, Guatemala. Págs. 29-47.
5. Frazer, James George. (2003). **La Rama Dorada**. 15o. reimpresión. FCE, México. 860 pp.
6. K. Langer, Susanne. *La Danza*. (Págs. 396-403). Schloezer, Boris de. *La Música*. (págs. 382-397) Gris, Juan. *Las posibilidades de la pintura*. (Págs. 406-412). Levi-Strauss, Claude. *El arte como sistema de signos* (Págs. 127-132) En Sánchez Vázquez, Adolfo. (1997) **Antología. Textos de Estética y Teoría del Arte**. 2ª. Ed. UNAM-México. 553 pp.
7. **Literatura Indígena de América. Primer Congreso**. (1999). Asoc. Cultural B'eyb'al, Guatemala. 293 pp.
8. **Literatura Indígena de América. Segundo Congreso**. (2001). Asoc. Cultural B'eyb'al, Guatemala. 195 pp.
9. León-Portilla, Miguel. (1974) **El Reverso de la Conquista**. Joaquín Mortiz, 4ª. Ed. México. 192 pp.
- (1984). **Literaturas de Mesoamérica**. SEP/Cultura/CIEN de México. 277 pp.
- (1994). **Tiempo y Realidad en el Pensamiento Maya**. Ensayo de Acercamiento. UNAM, México. 214 pp.
10. Sandoval Forero, Eduardo A. Y Marcelino Castillo Nechar Coordinadores. (1998). **Danzas Tradicionales ¿Actualidad u obsolescencia?** UAEM, Toluca, México. 203 pp.