

Carlos René García Escobar

# ATLAS DANZARIO DE GUATEMALA

*Equipo de Investigadores:*

*Judith Armas*

*Alfredo Román*

Guatemala, 1996

## **MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES**

Arq. AUGUSTO VELA  
Ministro de Cultura y Deportes

Dr. CARLOS ENRIQUE ZEA FLORES  
Viceministro de Cultura y Deportes

Lic. JUAN FERNANDO CIFUENTES  
Director General de Arte y Cultura

Licda. OLGA LETICIA CALDERON  
Jefe del Departamento de Formación  
Profesional para las Artes

Lic. ROLANDO CASTELLANOS PORTILLO  
Director del Departamento de Letras

Editorial Cultura  
DIRECCION DE ARTE Y CULTURA  
DEL MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES

Diseño y diagramación de la carátula  
LUIS ORTIZ ARCHILA

## **UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA**

Dr. JAFETH ERNESTO CABRERA FRANCO  
Rector Magnífico

Dr. Otto Manuel España Mazariegos  
Secretario General

Lic. VICTOR MANUEL RODRIGUEZ TOASPERN  
Director General  
Dirección General de Investigación (DIGI)

Lic. MARCO TULIO AGUILAR BARRONDO  
Director Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL)

Lic. CELSO A. LARA FIGUEROA  
Encargado de Ediciones del Centro de Estudios Folklóricos.

PROGRAMA UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN DE CULTURA,  
PENSAMIENTO E IDENTIDAD DE LA SOCIEDAD GUATEMALTECA.

Editorial Litografías MODERNAS, S.A.

## AGRADECIMIENTOS

Los autores desean reconocer y agradecer la valiosa ayuda que de una y otra forma las siguientes personas proporcionaron durante el desarrollo de la confección del presente trabajo en sus fases de gabinete y de campo.

A todos los Alcades Municipales hasta mayo de 1993.

A los directores de las Casas de la Cultura del país.

A los Dueños, Representantes y Directores de danzas tradicionales de todo el país.

A todos los grupos de bailadores que fueron entrevistados.

A todos los informantes que nos proporcionaron desinteresadamente sus valiosos conocimientos.

Señor **Simeón Alcor**, morero de Sumpango, Sac.

Señor **Pascual Pérez**, morero de Joyabaj, El Quiché

Señora, **Alejandra Tococho García**, morera de Sololá.

Señor **José Paná**, Dueño de la Danza El Venado, de Coban, Alta Verapáz.

Dr. **Edgar Barreno Anleu**, Panajachel, Sololá.

Lic. **Juan José Monterroso**, San Juan Ostuncalco, Quetzaltenango.

**Nana Winter**, Cobán Alta Verapaz.

Señor **Luis Ortiz**, Artista e investigador autónomo.

Maestro **Dagoberto Vázquez Castañeda**.

Lic. **Celso A. Lara Figueroa**.

Maestro **Enrique Anleu Díaz**.

Lic. **Alfonso Arrivillaga Cortes**.

Estudiantes de Antropología Escuela de Historia:

**Ricardo Sáenz de Tejada**.

**Lucía Aguilar**.

**Carlos Hoffman Bailey**.

Estudiante de Ciencias de la Comunicación:

**Freddy Estuardo López Hernández.**

y a los antropólogos del Consejo Nacional para la cultura  
y las Artes (CONACULTA) de México:

**Carlo Bonfiglioli, Jesús Jáuregui, Miguel Angel Rubio,  
Mayra Ramírez e Itzel Valle,** por su ayuda y  
orientaciones en parte del trabajo de Campo.

## INDICE

	página
<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo I</b>	
El fenómeno danzario en Guatemala	3
Los procesos formativos históricos	8
Procesos formativos de las danzas y bailes tradicionales de Guatemala	9
Situación de las danzas y bailes tradicionales de Guatemala al finalizar el siglo XX	16
Organización interna	19
Organización externa	19
Rituales y fiestas	20
Textos originales	21
Coreología popular	22
Trajes, máscaras y utilería	67
Música, músicos e instrumentos musicales	68
Escenarios	70
<b>Capítulo II</b>	
Morerías y mascareros, arcones de tradición danzaria	71
<b>Capítulo III</b>	
Danzas tradicionales guatemaltecas nacionales	88
Danzas tradicionales guatemaltecas regionales	106
Danzas tradicionales guatemaltecas locales	114
Bailes tradicionales guatemaltecos nacionales	118
Bailes tradicionales guatemaltecos regionales	120

Bailes tradicionales guatemaltecos locales	122
Sumario departamental de representaciones danzarias	127
Sumario departamental de los grupos danzarios	131
<b>Capítulo IV</b>	
Cuerpo de datos ampliado de familias danzarias y otras danzas importantes	135
<b>Capítulo V</b>	
En torno a la actualidad y vigencia de las danzas y bailes tradicionales de Guatemala	173
<b>Capítulo VI</b>	
Danza y Creación Literaria	179
<b>Indice de ilustraciones</b>	189
<b>Glosario</b>	192
<b>Bibliografía</b>	199

## INTRODUCCION

Es causa de plena satisfacción para el equipo de investigadores que realizamos este trabajo, presentar al lector una nueva visión sin precedentes teóricos y metodológicos de la danza y el baile tradicional guatemaltecos. En él se cifran los análisis y reflexiones que sobre ellos encontraron concreción todos los datos obtenidos a través de una larga, concienzuda, vehemente, exhaustiva y enriquecedora experiencia de trabajo de campo investigativo efectuado en el territorio nacional.

El conocimiento aquí generado ofrece un panorama al día mediante el cual es posible percibir la realidad histórica y contemporánea de las manifestaciones danzarias guatemaltecas, acompañado de reflexiones que en este contexto, se hace necesario realizar a modo de presentar un acabado informativo de su actual vigencia.

Este Atlas Danzario Guatemalteco contiene en su primer capítulo información teórica sobre algunos aspectos de la danza, universalmente hablando, así como de la danza tradicional guatemalteca en la diversidad de aspectos sobre sus procesos formativos y fenomenológicos relacionados con sus coreografías, parafernalia y diseños coreológicos. En este sentido es pertinente señalar que por primera vez en los estudios coreológicos de la danza guatemalteca participa una coreógrafa especializada como lo es **Judith Armas** quien formó el equipo entusiastamente con el interés de contribuir con su aporte académico al conocimiento científico de la danza tradicional guatemalteca, especialmente en el análisis teórico y el diseño de la coreografía de las cuatro danzas matrices más populares en el país.

El segundo capítulo se refiere sobre todo a una institución estrechamente vinculada con las danzas tradicionales como lo es la **morería**, fenómeno particular existente solamente en Guatemala y cuya estabilidad económica incide directamente en el proceso representativo de los grupos de danza tradicionales.

El cuerpo de datos obtenido por la investigación de campo se presenta en el tercer capítulo incluyendo cuadros y mapas relacionados con las danzas más importantes y más populares del país, en relación a su configuración nacional, regional y local.

Y en el capítulo cuarto se ofrece un cuerpo de datos ampliado de lo que proponemos como "familias danzarias" y de otras danzas y bailes importantes.

Acompañamos este Atlas de inquietudes y cuestionamientos en el capítulo V porque los consideramos necesarios al final de esta jornada investigativa, y en el capítulo VI hemos incluido algunos textos de creación literaria relacionada con las danzas tradicionales del país de importantes autores nacionales.

No olvidaremos siempre que en la construcción de este Atlas Danzario hubo dificultades burocráticas que se superaron mientras duró la metodología de trabajo, de campo y de gabinete elaborado por tres especialistas, más la participación de muchas personas que ofrecieron su desinteresada colaboración entre quienes contamos con la del maestro **Dagoberto Vázquez** con cuya dirección se efectuó un primer registro sistemático danzario publicado por el Ministerio de Educación en 1971, de los auxilios de **Carmen Valenzuela de Garay** en la Biblioteca César Brañas, del artista **Luis Ortiz**, investigador autónomo del municipio de Mixco, de **Ricardo Sáenz de Tejada**, estudiante de la Carrera de Antropología de la Escuela de Historia así como de la también estudiante de la misma carrera e institución **Silvia Carolina Barreno Anleu** y del apoyo incondicional y asesoría del **Lic. Celso Arnoldo Lara Figueroa**, como de tantos informantes, dueños y bailadores, que a todo lo largo y ancho del territorio nacional respondieron nuestras solicitudes de información en forma personal y por correo. A su vez, es imprescindible mencionar que sin el apoyo de la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos, esta investigación se hubiera retrasado muchos años más, puesto que desde hace varios años se ha venido trabajando en esto en el Centro de Estudios Folklóricos, -Unidad Académica Carolina- y por lo tanto los resultados que aquí presentamos no son productos de una improvisación.

He aquí pues, un producto investigativo más acabado y profundo que los autores, ahora mejor enriquecidos en sus conocimientos coreológico-populares, ofrecen a los lectores en general, con la seguridad del beneficio que de él se habrá de obtener de aquí en adelante.



# Capítulo I

## ORIGEN, DESARROLLO Y EVOLUCION DE LA DANZA

### 1. El fenómeno danzario en Guatemala

Uno de los productos desarrollados paralelamente al proceso evolutivo humano, es aquel estrechamente vinculado al movimiento de la naturaleza terráquea en el orden universal, representado por la expresión humana del movimiento organizado en función de imitación de la naturaleza, como reflejo de la misma condición de ser natura. Este movimiento organizado del hombre, inicialmente instintivo, es el conocido como **danza**, o como **baile**, habiendo ya alcanzado expresiones artísticas, sagradas y profanas, con estéticas específicas, que determinan su ejecución bajo cánones particulares y en el contexto de convicciones, propias de cada formación económico-social y cultural que los practica.

Así sabremos que las danzas se presentan desde las ejecuciones más sencillas hasta las más complejas. Desde aquellas cuyos movimientos son colectivos hasta otras individuales en la que los movimientos corpóreos se encuentran involucrando partes del cuerpo como los tobillos, la nuca, la nariz, las muñecas y los ojos, aparte de los brazos y piernas como en la generalidad de los casos.

También ha ocurrido la mezcla de la danza con el teatro a modo de completarla como expresión artística, pues asimismo la música, el arte plástico (Escenografía) y la literatura complementan hoy por hoy, una de las funciones más antiguas del quehacer humano estético, como lo es la danza misma.

Tampoco por su carácter inherente ha de dejar de tomarse en cuenta el aspecto religioso, pues es precisamente lo sacro, la esfera de la personalidad humana que le imprime a muchas danzas su aspecto hierático, místico y profundo.

Algunos autores han expresado al respecto lo siguiente:

"La danza en sí es un producto de las necesidades kinestésicas y artísticas de toda la humanidad; pero su forma, el contenido y la función específica que tiene en la sociedad están determinadas por las situaciones históricas concretas de cada grupo social" expresa Mercedes Olivera en el marco de la búsqueda de explicaciones sobre el origen de la danza en el contexto histórico de la humanidad, y Dora Pérez de Zárate nos dice al respecto: "El baile, la música y el canto están al comienzo de toda civilización en la necesidad de exaltar el trance del espíritu anegado por la emoción religiosa o por la exaltación de potencias vitales como el amor, la alegría, la guerra, el conjuro simplemente o el entusiasmo que es el frenesí de las vacantes en las fiestas de Dionysios. Y continúa: "En su evolución han llegado en la actualidad a ser simples manifestaciones de alegría en las diversiones populares o demostraciones tradicionales, en la celebración de algunas fiestas religiosas. Voces, instrumentos y coreografía se reúnen en un conjunto estético de gran emotividad. Si contemplamos el baile aisladamente, nuestra memoria auditiva tenderá a cantar dentro de nosotros mismos los ritmos del baile. Si lo que ocurre es lo contrario, es decir oímos la música, nuestro cuerpo tiende a reproducir los movimientos originales", concluye.

Por su parte, la puertorriqueña Paquita Pescador de Umpierre manifiesta:

"El baile es la más antigua de las artes. Ha sido fuente de riqueza para las otras artes, inspirando a músicos, pintores y escultores. En algunas culturas el drama empezó con el baile. Le llaman el lenguaje del cuerpo.

Da libre expresión a las emociones, no encierra distinciones creadas por la civilización, libra del potencial reprimido y ofrece expresión desinteresada.

...En la vida de los pueblos, y desde las épocas primitivas, bailar era uno de los medios más importantes que usaba el hombre para expresar sus ideas y para comunicarse con sus semejantes. No era un pasatiempo tolerable ni otra actividad más.

El hombre celebraba las grandes ocasiones con danzas y éstas estaban relacionadas con todo lo de la vida diaria. Bailar era un acto sagrado del sacerdocio para obtener poderes sobrenaturales.

Se bailaba para obtener la victoria o para celebrarla, para ahuyentar las enfermedades o los malos espíritus, y en la ceremonia e iniciación del adolescente. Las creencias, las supersticiones y festividades, nacimientos, galanteo, matrimonio y muerte constituían innumerables temas comunes a la gente que dieron origen a los bailes.

Y más adelante dice:

“Los bailes folklóricos son danzas tradicionales de algún país, que han evolucionado natural y espontáneamente lo mismo que las experiencias, costumbres y actividades diarias, pasando de generación a generación para perpetuarse. En su época de origen se relacionaban con los sucesos importantes de la vida diaria. Las emociones, las creencias, la religión y las ceremonias, ritos y festividades, nacimientos, galanteo, las guerras, las ocupaciones u oficios, la vida doméstica, supersticiones, etc.; fueron temas que usó la gente del pueblo en sus danzas. Casi siempre eran anónimas.

Relacionando la danza con otras manifestaciones artísticas Curt Sachs nos dice:

“La música y la poesía existen en el tiempo: la pintura y la escultura en el espacio. Pero la danza vive en el tiempo y en el espacio. El creador y lo creado, el artista y su obra, siguen siendo en ella una cosa única e idéntica.

Los diseños rítmicos del movimiento, el sentido plástico del espacio, la representación animada de un mundo visto e imaginado, todo ello lo crea el hombre en su cuerpo por medio de la danza antes de utilizar las sustancias, la piedra y la palabra, para destinarlas a la manifestación de sus experiencias interiores”.

Por su parte, Luis F. Ramón y Rivera expone:

“Ninguna de las bellas artes ha tenido como la música, una evolución más lenta y una vida más singular. Unida a la danza, fue y continúa siendo el factor más importante de comunicación entre el hombre y sus dioses en los pueblos primitivos, pero también en muchas respetabilísimas culturas asiáticas.”

Son las pinturas de Cogull y de Alpera en España las que desde hace unos quince mil años se han constituido como testimonio gráfico de la reproducción de escenas interpretadas como danzas y aún más, existen otros testimonios por los que ya observamos en la ornamentación de los utensilios, elementos figurativos de danzas en corro o en hileras, danzas procesionales, etc. que ya, en los períodos neolíticos y en los de los metales, se presentan más estilizados mostrando danzas específicas de esas épocas y de esas culturas.

Lo anterior nos indica que tanto para los antiguos y para los contemporáneos de las postrimerías del siglo XX la danza ha sido elemento humano tan importante para satisfacer necesidades espirituales y físicas que, su estudio y clasificación han sido del todo imprescindibles dada la enorme variedad de danzas existentes en todas las culturas habidas y las que hasta la fecha permanecen.

“La antropología de la música y de la danza es relativamente una nueva disciplina que estudia estos tipos de la expresión cultural en su contexto social como parte de la cultura. Ambas, música y danza son signos de la comunicación y deberían por lo tanto, ser susceptibles de asimilarse mediante una incursión en una sociedad particular al estudiarlas”, dice Elizabeth Den Otter a través de sus investigaciones sobre la música y la danza de los indios y los mestizos en los valles andinos peruanos, asunto en el que estamos plenamente de acuerdo pues, en Guatemala, por ejemplo, este tipo de estudios apenas comienza a sistematizarse y a concretarse en resultados pioneros de la investigación antropológica del panorama danzario del país, como efectivamente es el presente Atlas Danzario que ahora presentamos al lector, fruto de varios años de investigación coreológica en el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos.

Thompson por ejemplo, nos explica acerca de la cultura Maya que “...el baile ritual estaba íntimamente asociado con las ceremonias religiosas” dato que queda plenamente demostrado cuando, además, agrega después: “El carácter esencialmente religioso de todas estas danzas nativas queda demostrado por el hecho de que lo primero que hacían quienes participaban en ellas era observar períodos de continencia y de ayuno. Otro hecho que confirma la idea es que después de la conquista por los

españoles, las danzas indígenas están estrechamente relacionadas con los festivales de la iglesia.”

Lo que quiere decir que, un estudio sistematizado de las danzas tradicionales del país conlleva inherentemente el conocimiento más preciso y profundo de las instancias religiosas bajo las cuales aquellas se ejecutan y practican dentro del contexto tradicional de la cosmovisión de las comunidades y grupos de danza tradicional que en cada una de ellas funcionan. Y que por lo tanto, el investigador deberá estar preparado convenientemente para afrontar los gajes propios de su actividad como tal ya que, si desea escudriñar las reconditeces de la acción social tradicional al interior mismo de los grupos de danza y de cada uno de sus ejecutantes, como ente individual inscrito en dicha actividad, deberá adoptar y asumir las actitudes y el comportamiento más adecuado que su conocimiento científico y académico le dicten y de acuerdo con su grado de conocimiento de la vida misma especialmente en lo relativo a las normas de conducta socialmente convenidas a través del devenir social propio de la comunidad.

El Atlas danzario que aquí se presenta ahora, es producto de aquellos primeros intentos de captar la realidad danzaria del país. Intentos surgidos de nuestra inserción directa en una de las danzas tradicionales del departamento de Guatemala y que corresponde al área occidental del mismo y de la ciudad en el municipio de Mixco propiamente. Esto nos ha permitido conocer que en el interior del país las danzas tradicionales funcionan bajo ciertos parámetros homogéneos y se presentan a los ojos acuciosos de quien las estudie muy bien delimitadas en sus propias estructuras relacionadas a través de sus instancias como grupos étnicos, áreas geográficas y ecológicas, tradición histórica específica, textos literarios y lenguaje propio así como sus propios sistemas organizativos, que después de todo incluyen en su importancia: Los representantes (consejo de principales), el sacerdote rezador, los músicos, los bailadores y las mujeres en la preparación del condimento, sistemas en los que la cohesión social y la identidad étnica y cultural es a todas luces manifiesta tanto como sus relaciones poliétnicas susceptibles de ser interpretadas también como las bases mismas de la contestación social ante los sistemas dominantes de nuestra sociedad.

La parafernalia danzaria incluye también y de modo esencial el uso de materiales tradicionales. En el ritual: La cera, el incienso, el fuego, el agua, el licor, las flores, el altar y por sobre todo, la imagen del culto. En la danza: las máscaras, la indumentaria específica, los adminículos resonadores, los instrumentos musicales y la voz humana.

La enseñanza es tradicional, la imitación y el ejemplo son sus elementos importantes.

## **2. Los procesos formativos históricos**

Todas las danzas y bailes tradicionales guatemaltecos poseen en sí mismos cierta acumulación de tiempo histórico que ha ido incorporándose a través del proceso social y cultural determinando en cada época elementos que hoy por hoy, los constituyen como expresiones populares de profunda y ancestral raigambre y herencia tradicionales.

Así tenemos que en este proceso reconocemos una fuente temática originaria que fue adquiriendo versiones y variantes nuevas en distintos lugares, épocas y etapas de la historia que confluyó en América; Europa por medio de Francia, Italia y España, África por medio de los esclavos africanos de distintas tribus de sus costas y América en sus distintos procesos civilizatorios de su historia antigua.

Hoy reconocemos en las danzas y bailes tradicionales de Guatemala que sus fuentes temáticas pasaron por las etapas oral y coreográfica originariamente, la escrita después tanto en España para ciertas danzas, como en América, en el proceso de colonización. Encontramos las etapas finales del proceso de desarrollo de estas danzas ahora, a fines del siglo XX, cuando es posible reconocer y determinar transformaciones que denominaremos variantes, así como nuevas versiones que son ahora fugas de aquella fuente temática originaria y también otras más en vías de extinción. **(Véase Mapa No. 1)**

También es reconocible ahora, como producto de todo este proceso de simbiosis socioculturales una amplia gama de manifestaciones danzarias populares cristalizadas en danzas, bailes (de Zarabanda, de cofradía y de Gigantes), convites (las antiguas mojigangas medievales), los juegos-danza y los juegos callejeros.

De todas estas expresiones son las danzas tradicionales las que presentan el siguiente aspecto danzario coreográfico:

- a). Danzas elaboradas vigentes
- b). Versiones (fragmentos del original)
- c). Variantes
- d). En transformación
- e). Danzas nuevas
- f). Danzas extintas o en vías de extinción.\*

Los juegos-danza, son aquellos juegos míticos combinados con coreografía, -según el criterio de Gabriel Weisztales como El Palo Volador, El Palo de Cintas, El Venado de Totonicapán y La Culebra. En cambio hemos encontrado en algunas poblaciones ciertos juegos callejeros en los que personas disfrazadas juegan con las personas en son de sátira o burla a través de las calles de la población evitando ser reconocidas por el común del pueblo, pero que creemos son formas que han quedado de antiguos ritos danzarios hoy en desuso o extintos.

El siguiente cuadro ilustra el proceso formativo/histórico de las danzas tradicionales de Guatemala.

### **3. Procesos formativos de las danzas y bailes tradicionales de Guatemala**

Proponemos una periodización de la historia guatemalteca que corresponde al particular proceso danzario que ocurrió en Mesoamérica tomando en cuenta los aportes que distintas civilizaciones (América, Europa y Africa) confluyeron en el territorio hoy nacional guatemalteco/centroamericano.

Por otro lado también hemos hecho otro tipo de clasificación de las danzas y bailes atendiendo a sus influencias, clasificación que se hermana con los procesos formativos establecidos en el cuadro anterior y que se explica de la siguiente manera.

De momento esta clasificación responde a la génesis de nuestras danzas tradicionales y así, tenemos que las raíces

---

\* Confrontar cuadros en el capítulo III

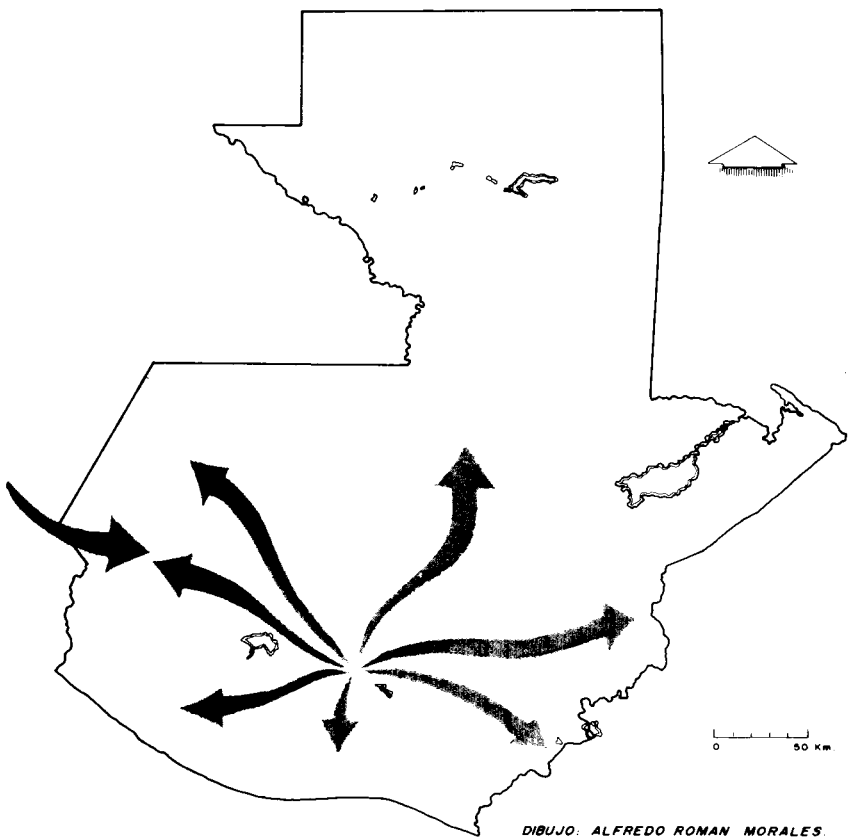
AÑOS	EPOCA	DANZAS - BAILES
... - 1524	Historia Antigua Mesoamericana	Danza del Venado, de la Culebra, del Palo Volador, El Rabinal Achi, La Paach. Extintas: Las mencionadas en el Popol Vuh.
	Epoca Prehispánica Peninsular	Los Pascarinnes.
1000 d.C. - Siglo XVI	Epoca Hispánica Medieval	Tradición oral de las leyendas de Carlo Magno, Los Doce Pares de Francia, El Mio Cid, y las Historias de Moros y Cristianos. Mojigangas (Convites).
1524 d.C. - 1821 d.C.	Epoca Hispánica Colonialista	Danzas: Moros y Cristianos, Las Flores, de Diablos, de Toritos, de Vaqueros, de la Conquista, de Venados. Bailes de Gigantes, Convites, La Chatona, El Caballito.
1524 d.C. - 1821 d.C.	Epoca Colonial Mesoamericana	Danzas de la Conquista, de Toritos, de Venados, Rabinal Achi, El Palo Volador, La Paach La Culebra, de Moros y Cristianos, de Negritos, Patzcá, La Sierpe. Bailes de Gigantes, el Caballito.
1821 d.C. - ...	Epoca Independiente	De Napoleón, Los Animalitos, Bailes de Salón.
1799 d.C. - ...	Epoca Afrocaribeña (Nor este del país)	Jungüjugü, Chumba, Yancunú, Punta, Sambai, Pororó.
1847 d.C. - 1871 d.C.	Epoca Republicana	Costeño, Vaqueros, Pascarinnes, Partideños, El Chico Mudo, Los Güegüechos (Patzcá). Bailes de Salón.
1871 d.C. - 1944 d.C.	Epoca Moderna (El modernismo)	Mexicanos, Costeño, Los Fieros. Bailes: Valses, Sones, Foxtrott, 6x8, otros.
1944 d.C. - 2000 d.C.	Epoca Contemporánea	Están presentes todos.



culturales que establecen históricamente el proceso de formación de las mismas son cinco importantes: de origen prehispánico, hispánico, afrocaribeño, colonial y republicano.

A través del tiempo estas danzas se han arraigado en regiones propicias y demográficamente determinadas por características culturales propias tales como el idioma y las costumbres. De tal manera que ciertas danzas de origen prehispánico se encuentran vigentes en el altiplano central y Noroccidental conviviendo con danzas similares de origen europeo y colonial. Las garífuna o garínagu se practican en la región Nororiental de la República, en Izabal, así como también en la República de Belice y en el Norte de Honduras. Algunas danzas de origen europeo y colonial se practican en el Oriente y en el departamento de Petén. El tránsito del siglo XIX al XX, permite caracterizar un estilo de baile conocido en Guatemala como "son" para las clases populares y que en alguna medida se ha convertido en un elemento musical que homogeniza culturalmente sentimientos que identifican a algunos guatemaltecos entre sí, como por ejemplo los grupos comunitarios indígenas cuyos sonos han sido más originales y los sonos de ciertos autores mestizos de los sectores medios que han originado un tipo de son híbrido ampliamente difundido por los medios de comunicación masiva radial a lo largo del presente siglo desde la aparición de la radiodifusión guatemalteca.

# DIFUSION DANZARIA SIGLOS XVI, XVII Y XVIII.



DIBUJO: ALFREDO ROMAN MORALES.

Mapa I.

En este mapa se señala que el proceso de difusión danzaria se inició con el asentamiento de la Capitanía General de Guatemala en la Ciudad de Santiago y su interrelación con el Virreinato de la Nueva España.

# DIFUSION DANZARIA SIGLO XIX.



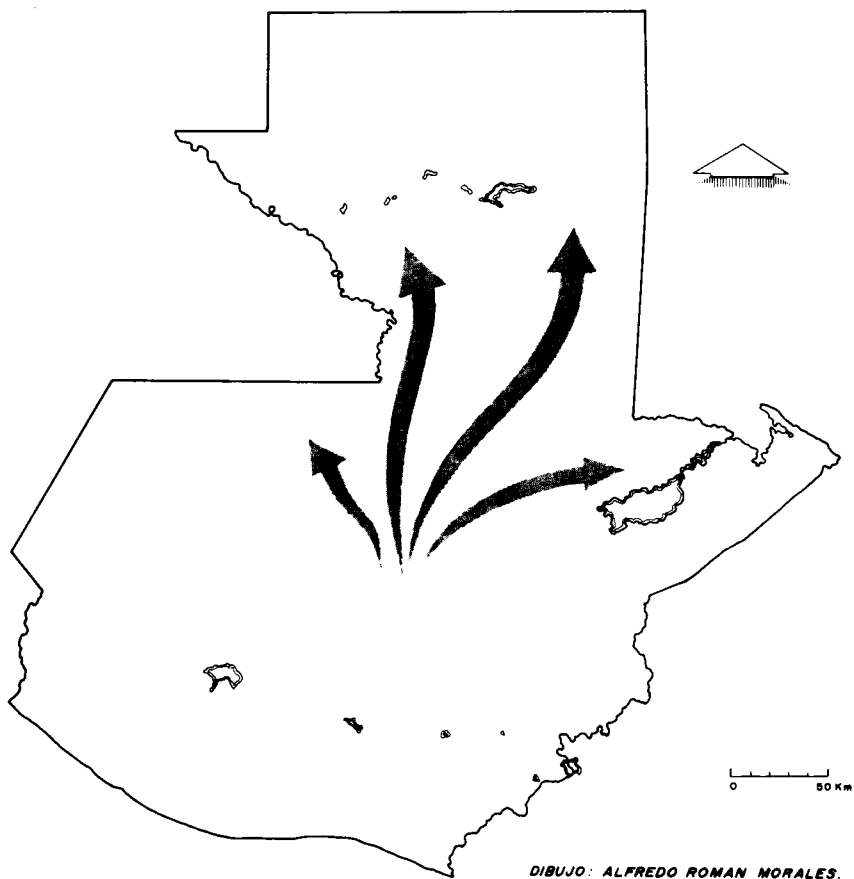
DIBUJO: ALFREDO ROMAN MORALES.

Mapa 2.

Difusión danzaría Siglo XIX.

Se señalan las distintas influencias danzarias provenientes de el hoy Estado Mexicano y el Caribe.

# DIFUSION DANZARIA SIGLO XX.



Mapa 3.

Se señala la actual migración de campesinos guatemaltecos hacia Petén, Izabal, Belice y Yucatán, lugares en los que los se reproducen manifestaciones danzarias surgidas en los departamentos guatemaltecos de Alta Verapaz y El Quiché.

También es posible clasificar las danzas guatemaltecas por el tema que tratan. Así se coligen guerreras, ganaderas, pastoriles y cazadoras. Mención aparte merecen los convites (desfiles, paradas y/o mojigangas) y los bailes según el concepto esbozado arriba. A continuación, los siguientes cuadros ilustran lo dicho.

Temas/ Danzas	Míticas	Guerreras	Cazadoras	Pastoriles	Agrarias	Ganaderas	De diversión	De Fuerzas Opuestas (Bien-Mal)
M A C R O Y M I C R O E T N I A S	El Palo Volador	El Rabinal Achi	El Venado	Los Fieros	La Paach	De los toritos	Las Flores	Los Diablos
	El Rabinal Achi	Moros y Cristianos	Los Animalitos	Los Pascarines	La Culebra	El Costeño	El tope de mayo	Los 24 Diablos
	La Culebra	El Yancunú	Los Micos	Los Xecalcojes	La Punta	De Mexicanos	La Punta	Los 7 Vicios y las 7 virtudes
	El Venado	La Conquista		Los Ixcampores	La Chumba	De Vaqueros	El Jungüjugu o Jungüledu	San Jorge o La Sierpe
	Los Micos	De Napoleón				Los Partideños	Los Gracejos	Los Mazates
	El Jungüjugü Jungüledu						El Chico Mudo	
							El Sambai	
							El Pororó	

Temas/ Danzas	Sagrado	De Diversión
M A C R O  Y  M I C R O  E T N I A S	Bailes rituales cofradía	De Gigantes  La Chatona  El Caballito  Convites  Juegos Callejeros

#### 4. Situación de las danzas y bailes tradicionales de Guatemala al finalizar el siglo XX

##### 4.1. Danzas/Bailes

Para una mejor comprensión del fenómeno danzario en Guatemala, es preciso dilucidar algunos conceptos que a nivel general se manejan en forma confusa, con el objeto de que su dilucidación ejerza un mejor acercamiento cognoscitivo a la cultura popular danzaria de Guatemala.

Por ejemplo, las danzas tradicionales guatemaltecas son conocidas como "bailes de moros" o "bailes folklóricos". Aquí haremos un primer acercamiento para establecer las diferencias y similitudes que existen entre los llamados "bailes" y las "danzas". Una segunda cuestión será lo relativo al calificativo de "moros".

Para el estudio y la práctica de estas manifestaciones danzarias los antropólogos reconocen en las danzas ciertas

coreología y coreografía propias. Es decir que, a través del tiempo y en forma tradicional, la coreología (estudio de la danza) va adquiriendo características específicas que van de acuerdo con las connotaciones y necesidades que cada cultura les induce. Así por ejemplo, las danzas tradicionales guatemaltecas se inscriben en un tiempo y lugar sacralizados, una ejecución danzaria que lleva horas para una sólo presentación, textos literarios -llamados "originales"-, escritos anonimamente en el pasado colonial, música que acompaña a la ejecución, en unos casos mística (pito y tambor) y en otros de divertimento (marimba), en movimientos danzarios (pasos y vueltas) aprendidos oral y generacionalmente, calculados estrictamente y a su vez complicados, pero dentro de un orden que ha sido determinado por la práctica tradicional basada en la imitación y la transmisión oral. La coreografía (descripción del aspecto físico y material que compone la estructura danzaria total) de las danzas guatemaltecas adolece de gran variedad de trajes y máscaras confeccionados en talleres de sastrería específicos denominados "morerías". La indumentaria completa con las respectivas máscaras es proporcionada en alquiler por las morerías por cierto tiempo que incluye la fiesta titular de los pueblos en donde será utilizada. A su vez, también se alquila la música y se les paga cierta cantidad a los músicos encargados de ejecutarla. Por cada danza se realizan rituales propiciatorios por un sacerdote indígena (denominado regionalmente como "adivino", "chimán", "abogado", "calpul", "Chuch K'ajau", "K'jaujel", "abuelo", etc.) encargado de propiciar y bendecir todo cuanto se refiere a los elementos materiales que entran en conjunción en el funcionamiento de la danza (trajes, instrumentos musicales, máscaras, altares domésticos, flores, candelas, comidas y bebidas rituales, la casa de la cofradía de bailes y las personas mismas - principales y bailadores-). En todo este contexto el papel de las mujeres es muy importante pues ellas se encargan de todo lo relacionado con la alimentación de los participantes y además, ellas y los niños -en actitud de apoyo y mística comunitaria-, acompañan en todo momento a sus esposos, hijos, padres o hermanos, en los momentos en que estos ejecutan sus danzas en las festividades. Esta actitud familiar y comunitaria refleja el alto grado de cohesión e identidad étnica que prevalece en la conciencia indígena manifestada en estas profundas

relaciones socioculturales al interior de cada grupo étnico y/o comunidad.

Los bailes carecen en cambio de tales complejidades coreológicas. Aunque se aprenden por imitación y tradicionalmente, no necesitan largas preparaciones y menos de rituales sagrados específicos. Se caracterizan por ser espontáneos en su ejecución y por formar parte del contexto de una fiesta X, ya sea sagrada (de cofradía) o simplemente social (casamiento, bautizo, cumpleaños, etc.). El son es el mejor ejemplo. Así también el FoxTrott, el 6x8, la polka, el vals, la cumbia, etc. (En Guatemala también se llaman "sones" las piezas musicales que se ejecutan ya sea para las danzas como para los bailes). Una segunda observación que es pertinente hacer notar se refiere al denominativo "baile de moros" que califica a las danzas tradicionales guatemaltecas desde épocas coloniales que se remontan a las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII. Esto se debe a que una de las danzas que el coloniaje español trasladó de la lejana España a tierras americanas es la de moros y cristianos en sus muchas variantes medievalmente nutridas por el romancero español, imponiendo entonces cierta coreología sobre las danzas prehispánicas aun presentes con más pureza que en la actualidad. Siglos después indujo a los grupos dominantes (españoles, criollos y mestizos) a nominar como "bailes de moros" a la generalidad de las danzas tradicionales, ya que todos los grupos ejecutantes en un momento determinado, generalizaron el uso de trajes y máscaras que reflejaban en sus diseños a los grupos sociales dominantes de su tiempo - españoles, criollos y negros-. Los trajes confeccionados en las morerías son réplica de los vestuarios militares del ejército español de los siglos XVII y XVIII, por lo que se popularizó el término ampliamente. Como veremos más adelante, los "bailes de moros" sólo son los que indicaremos como variantes de las danzas de moros y cristianos españolas mientras que por aparte hay las danzas de El Venado, de Toritos, de La Conquista, etc., que utilizan trajes similares.

Otras danzas son las de Diablos, las del altiplano, y, los convites (desfiles procesionales previos a las fiestas).

Nuestra propuesta concreta es la de llamarles a estas manifestaciones danzarias como danzas tradicionales y en particular por su nombre específico (Del Venado, De Toritos, De



Moros y Cristianos, De La Conquista, De Diablos, etc.). Ello corregiría el concepto general que se tiene de las danzas y los bailes guatemaltecos.

#### **4.2 Organización interna**

Cualquier grupo que representa una danza tradicional se constituye con un personaje principal llamado “dueño del baile” quien decide o, está comprometido en representarla. Esta persona convoca a otra persona para que le ayude a dirigir la representación así como para que con su cooperación económica le auxilie en el sufragio de los gastos. Ya estando de acuerdo estas dos personas convocan a otra preferentemente amigos y viejos “bailadores” quienes irán asumiendo su papel principal según su voluntad, disposición, monto de la colaboración económica, todo lo cual, finalmente conformará el Consejo de Principales que coordinará todas las acciones a tomar de ahí en adelante. Este grupo coordinador buscará entonces a los integrantes “bailadores” y con todos ellos formarán entonces el “grupo de bailes de moros” como se autollaman en algunas partes, que representará la danza elegida. Se deciden las fechas de los ensayos, precios, y la danza empieza a ejecutarse no sin antes haber sido introducida a lo sacro mediante rituales de paso o de iniciación por un sacerdote-rezador, intermediario espiritual, que puede ser una persona ajena al grupo pero conocida, o bien alguno de los señores principales del Consejo coordinador. Todo lo dicho se practica tradicionalmente y en el consenso colectivo de los participantes.

#### **4.3 Organización externa**

El grupo así constituido establece relaciones con la morería elegida por todos para alquilar en ella el juego de traje y máscaras que utilizarán en la ejecución de su danza. (En torno a las morerías véase el capítulo II). A su vez, los principales también se acercan a las autoridades principales de la comunidad para obtener de las alcaldías un permiso oficial para poder ejercer la práctica tradicional de la danza en los escenarios públicos de la comunidad constituido por el patio de la “Casa de Cofradía del Baile”, el atrio de la Iglesia Parroquial, las calles del pueblo y los patios de las casas de los amigos que solicitan su “ensayo” en su domicilio. Para cualquier comunicación con factores

externos al grupo, son los "dueños", "representantes" o "autores" encargados de establecer tales relaciones y de tomar las decisiones que su buen juicio les dicta previa consulta general con el grupo.

#### **4.4 Rituales y fiestas**

La mayoría de las danzas tradicionales guatemaltecas están integradas bajo la dirección espiritual de un rezador popular encargado de ejecutar los ritos de paso inherentes a su práctica religiosa tradicional. Estos rituales corresponden al sincretismo adquirido desde las épocas coloniales y se ejecutan en el orden cronológico de la iniciación ritual de la danza (Bendición y Zahumerio de los trajes y máscaras, así como de la "Casa de Cofradía del Baile" tanto como los distintos pasos progresivos que fueron los ensayos), el ritual de iniciación para comenzar la fiesta (se hace con candelas y zahumerios, frente al altar de cofradía y el altar de la iglesia parroquial- cuando el párroco lo permite- y el ritual final, de transición de lo sacro a lo profano, que es un rito de paso de acción de gracias porque todo el tiempo de la fiesta y de la danza haya pasado sin novedad, prometiendo a su vez volver al año siguiente en una nueva ejecución danzaría para celebrar la fiesta patronal. En Guatemala la gran mayoría de fiestas patronales ocurren a partir de la Pascua de Resurrección hasta el Carnaval previo al miércoles de ceniza debido a que como pueblo católico, ha ceñido su vida espiritual al Canon Cristiano del "Sancta Sanctorum" de la Iglesia Católica, Ortodoxa, Romana y Universal. De ahí que las grandes fiestas ocurren más o menos entre mayo y enero de todos los años. Las imágenes santas más veneradas son las de El Señor de La Ascensión, Nuestra Señora de La Asunción, Nuestra Señora de La Inmaculada Concepción, Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora de Candelaria, la Natividad del Señor, los Santos Reyes, los Apóstoles San Pedro, San Sebastián, San Pablo, San Juan El Bautista, San Judas Tadeo, Santiago, Los Arcángeles San Miguel y San Rafael y los Santos San Antonio, San Agustín, San José, la fiesta de Todos los Santos (1 de noviembre) y otros más (Véase cuadro de fiestas en el anexo).

#### 4.5 Textos originales

Todavía existen muchas danzas que rigen su coreografía basada en textos literarios llamados "originales" que relatan una historia real que, durante el proceso histórico habían sido fijados en relaciones escritas, habiendo sido con anterioridad historias orales de acontecimientos históricos concretos o bien, leyendas y mitos en los que se fundamentan las cosmovisiones locales y particulares de las comunidades en la que estos textos son aprendidos de memoria y funcionan también como libretos populares para la representación de las danzas en las primeras décadas del siglo XX y otros, la mayoría, fechados a mediados del mismo.

Los autores de tales copias generalmente han muerto, aunque algunos aun viven como el señor Felix Charquín Pirir de Mixco, Guatemala, quien ha sido autor de un sin número de originales. Estas copias son celosamente guardadas por sus dueños, las que aun existen, porque hemos sido testigos de que cuando estas personas se convierten a otras sectas religiosas, las han vendido a extranjeros, las han obsequiado a amigos y familiares y en el peor de los casos, las han quemado.

Tales copias están escritas en español, muchas veces incorrecto convirtiéndose así en un 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 sólo en un caso hemos conocido originales en idioma quiché, como los que corresponden al etnodrama quiché achí, llamado "Rabinal Achí" proveniente de Rabinal, Baja Verapaz.

En otros casos, los originales se han perdido y por lo tanto las danzas se representan únicamente en sus movimientos dejando adivinar la historia que ha quedado oculta en tales representaciones danzarias. 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 bailadores, convertidos en "autores", tomaron copia de estos originales alquilados y de esta forma es que los existe en otras regiones del país como Ciudad Vieja, Sacatepéquez, por ejemplo.

## **4.6 Coreología popular. Coreografías**

### **4.6.1 Consideraciones introductorias**

La coreografía o composición de una danza tradicional popular permite ver a través de su organización estructural la influencia histórico-social y los significados humanos que contiene. Las danzas populares son afectadas en su conformación en el tiempo, el pueblo y las circunstancias que atraviesan en distintas épocas. El estudio de la configuración grupal y de movimiento corporal de la composición así como de aspectos de su estructura, permite llegar a descubrir huellas reveladoras de aspectos importantes de la o las culturas que la gestaron. Este rescate de la información subyacente que contienen traducida a significados de valores humanos y sociales es la tarea del trabajo coreológico.

Una expresión popular no puede quedar marginada de los accidentes temporales que afectan a su comunidad, por ello encontramos que las danzas guatemaltecas están cargadas de contenido histórico, político, social y cultural, ya que son una amalgama donde las historias y las culturas de dos continentes se fusionan; razón ésta por la cual dichas manifestaciones son una fuente importante y profusa de información digna de ser conocida por los estudiosos interesados en el tema y por el ciudadano común que hasta ahora las ha tenido olvidadas.

### **4.6.2 Proceso formativo**

Al respecto véase la propuesta de periodización histórica de las danzas tradicionales de Guatemala que hemos incluido arriba por la cual se puede notar que distintos procesos históricos (Ibéricos, Africanos, Mesorientales y Americanos) han confluído para conformar la historia contemporánea guatemalteca.

### **4.6.3. Fuente histórica y temática**

Las distintas épocas históricas por las que ha pasado España, Mesoamérica y Guatemala en particular han dejado su sello de una u otra manera en la configuración de las danzas que aquí se practican. Estos lapsos de desarrollo e intercambio de ambas civilizaciones les proporcionaron características distintivas a lo largo de los años en: forma, temática, personajes, vestuario, lenguaje, instrumentos y finalmente mestizaje de creencias y cultura.

Las épocas históricas fueron importantes, sobre todo en la adjudicación de los temas de toda esta manifestación danzaria. Mucha de la temática y muchas de las danzas en sí vinieron ya con los españoles en el siglo XVI. Lo que existía previamente en este aspecto en el territorio fue erradicado -en lo posible- y oprimido lo que no se pudo suprimir. En su lugar fue impuesto lo nuevo.

Con el tiempo, los temas -anteriores a la venida de los españoles- que se mantenían oprimidos, resurgieron y se fusionaron con los que los habían invadido. Así fue surgiendo una danza criolla: sin embargo, en su estructura externa esta no evolucionó, quedó aprisionada en el molde de patrones peninsulares traídos con la colonización, es decir, sin importar qué tema fuese, se siguió bailando desde entonces un patrón aprendido de dos columnas enfrentadas y con las mismas figuras y recorridos acostumbrados. Este fenómeno estructural continúa hasta la época contemporánea.

La temática que existe en las danzas de nuestro territorio es vasta y no es posible abarcarla en toda su extensión, bástenos hacer notar que en ella predominan:

### **Temas míticos y religiosos:**

#### **Mesoamericanos:**

De animales sagrados, de la fertilidad de veneración a fuerzas poderosas de la naturaleza, fálicas, etc.

#### **Peninsulares:**

Pastoriles, morales, éticas, religiosas  
Cristianos tales como: de vicios, de diablos de santos, de la Biblia y paganos como los de monstruos míticos (gigantes, enanos, sierpes, etc.).

### **Danzas**

El Palo Volador, La Paach, La culebra, El Venado, Los Pascarines, Los Diablos, Los Ixcampores, Los 7 Vicios, San Jorge, Los Gigantes, Los Fieros.
---

### **Temas guerreros**

De la antigüedad europea y del nuevo mundo (Teatralizados en su mayor parte.)

#### **Históricos:**

De héroes indígenas y mesoamericanos

De héroes europeos y españoles

De guerras santas en otros continentes

De batallas entre moros y cristianos

De luchas con franceses y otras naciones

De episodios de la Conquista de Guatemala

#### **Legendarios:**

Relatos de personajes que la literatura inmortalizó como Carlomagno, Tamorlán, el rey Fernando y otros reyes y princesas, San Pablo, el rey David, califas árabes y africanos, etc.

### **Danzas**

El Rabinal Achí, todos los de Moros y Cristianos, todos los de la Conquista, la de Napoleón, los 12 Pares de Francia

### **Temas agrarios:**

De la vida campestre de ambas culturas española y mesoamericana. Cambios de estaciones, vendimia, otros. Ritos de cosecha del maíz, ritos para solicitar fertilidad de la tierra, etc.

La Culebra, El Palo Volador, El Tope de Mayo, La Punta, Las Flores, La Chumba.

### **Temas de la vida cotidiana de ambas sociedades**

**Españoles**, desde la Edad Media hasta el siglo XVI. Corridos de toros, juegos sociales, teatro callejero, bailes de corte, cacerías, desfiles, carnavales, juegos pirotécnicos, celebraciones religiosas católicas, equitación, ferias.

**Mesoamérica Colonial**, desde el siglo XVI al XIX. Corridos de toros, teatro callejero, ferias, procesiones, mercados, corrales de ganado caballar, vacuno, taurino, trabajo en haciendas, cosechas de café, superstición, artesanía, cofradías, etc.

Los Animalitos, El Venado, Todos los de Toritos, Convites, La Chatona, La Sierpe, El Costeño, De Vaqueros, Los Gracejos, El Chico Mudo, Del Torito Pirotécnico, Gigantes.

### **Temas Criollos**

De antes o después de la independencia. Bailes sociales, comercio, migraciones a la costa, pequeños hacendados, caporales, vaqueros, intercambio con territorios vecinos como Chiapas en México, gentes de color, zarabandas, bailes caribeños, carnavales, convites, otros.

El Costeño, De Mexicanos, De Vaqueros, Los Partideños, Los Güegüechos, Los Viejitos, Los Negritos, Junguledu, Yancunú, Pororó.

### **Temas interpolados**

Mezcla de lo europeo en lo mesoamericano. Esto se encuentra en la mayoría de danzas en mayor o menor grado. Es notorio en: las de cacería, de toritos, las de moros y en el Palo Volador.

Las de cacería, De toritos, Las de Moros y Cristianos, El Palo Volador, La Sierpe.

Como se puede ver entre las épocas y la temática existe una interrelación que no puede evadirse si hemos de conocer la danza popular más a fondo en su configuración.

#### **4.6.4 Familias danzarias**

El estudio de la temática de las diferentes épocas históricas nos muestra que algunos temas generaron familias de danzas, las cuales se desarrollaron y difundieron por el territorio. Las familias tienen su danza matriz, o más de una, de donde se observa por conformación o trayectoria, que otras se derivaron. Estas familias se formaron a lo largo del tiempo por muchas circunstancias regionales y locales (ver mapas migratorios) y se encuentran dispersas por toda la república. Las más abundantes o sobresalientes serán las mencionadas aquí, pero el Atlas podrá consultarse al respecto en sus distintos mapas y cuadros (capítulo III). Guatemala tiene familias danzarias prolíferas de las danzas llamadas: De Venados, Toritos, Moros y Cristianos, La Conquista, Diablos y otras menos abundantes. Los temas ya sean literarios, históricos o de cualquier otra naturaleza que han dado lugar a la formación de estas familias de danzas también les proporcionaron ciertos rasgos distintivos en su coreografía y es por ello que se seleccionaron para esta sección. Las danzas que su estructura o tema sean únicas como El Palo Volador, La Paach, El Rabinal Achí, etc., y no pertenezcan a alguno de los ramales dominantes sólo se mencionarán por ameritar investigaciones separadas; algunas de las cuales ya han sido llevadas a cabo por diferentes estudiosos y figuran en monografías accesibles al lector interesado (Véase Capítulo V).

#### **Características de conformación de las familias más bailadas**

Las familias que por su popularidad con los grupos danzarios son las más abundantes y más bailadas en el territorio comprenden:

1. DANZAS DE VENADOS. De las cuales existen 36 en actividad.
2. DANZAS DE TORITOS. Hay 78 grupos que las bailan.
3. DANZAS DE MOROS Y CRISTIANOS. 43 grupos con ellas activas.
4. DANZAS DE LA CONQUISTA. Con 34 grupos que la tienen vigente.

El número de grupos dado aquí es el de las danzas ya catalogadas hasta hoy por el Atlas aunque hay la posibilidad de que existan más aún no reportadas. Dentro de estas familias el nombre es genérico para facilidad de archivo, ya que dentro de ellas se encuentran variantes y adaptaciones de la original que



inclusivo tienen nombres completamente distintos a ella. Cada danza es bailada por un grupo en su comunidad, posee su texto propio, aunque sea copia de otra y cada versión tiene sus particularidades, por lo que todas son consideradas importantes.

Los danzas matrices de estas familias no figuran especificadas en este estudio como tales por haberse deducido únicamente de datos surgidos de la investigación general y se considera que ameritan investigación literaria y coreográfica específica individual, la cual aún no está realizada. Por ello, tomaremos como ejemplo características generales sobresalientes de cada grupo de danzas, pero se hace hincapié en que las múltiples versiones de cada familia tienen idiosincrasias que las diferencian entre sí.

### **Del esquema coreográfico general de las familias danzarias**

Los esquemas coreográficos de la mayoría de danzas tradicionales guatemaltecas son estructuralmente similares entre sí. Existen excepciones pero pocas. Son reproducción de un patrón teatral antiguo y rígido prevaleciente en España antes y durante la Conquista. Este se instaló aquí vía los primeros escenificadores de teatro, posiblemente párrocos, al venir los españoles y principiar a establecerse. Por aislamiento cultural ese patrón quedó así por cientos de años, sin que nadie intentara reformarlo o cambiarlo. Aun se conserva ese estilo teatral primigenio en las danzas lo cual es un distintivo de las mismas. Las pocas excepciones son las danzas o juegos con residuo mesoamericano antiguo que en alguna forma, al adaptarse al patrón importado, mantuvieron algo de su estructura libre anterior.

### **De la estructura**

Toda danza tradicional -u original posee una estructura que la caracteriza y le da cohesión. En el caso de la mayoría de las danzas étnicas mesoamericanas, es el texto escrito en que se basan lo que les da cohesión. Este es también el que dirige el orden de su desarrollo como lo hace un libreto teatral.

### **Del estilo de manifestarse**

El estilo de las presentaciones es tradicional y depende de un esquema coreográfico mixto - de teatro y danza- heredado

de varias fuentes de la sociedad del siglo XVI: la iglesia, la milicia y la corte.

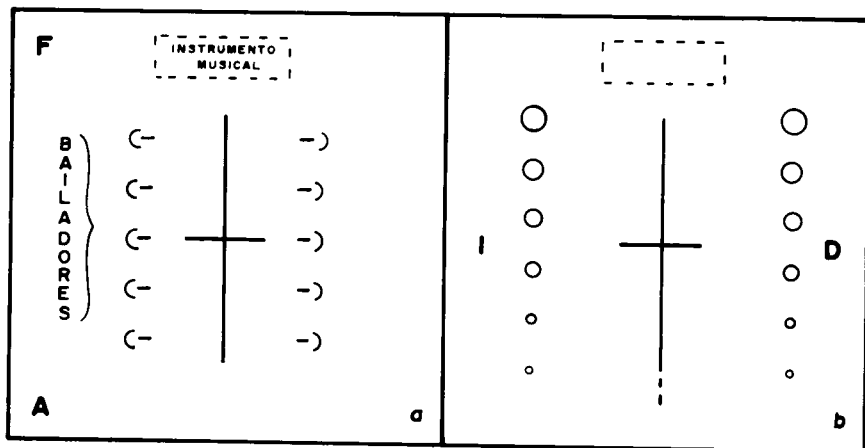
Sus características son:

1. **El alineamiento de los bailadores**, en 2 columnas simétricas enfrentadas. Ver figura No. 1a. Estas se mantienen presentes desde el principio hasta el final de la representación y son básicas para ésta.
2. **El orden jerárquico de los personajes** según su importancia. Des esta distribución depende también el orden en que se expresan sus recitados y en el que se desplazan en la danza. Ver Gráfica p.
3. **Un sistema de agrupación y desplazamiento simétrico** por medio de recorridos y diseños establecidos, los cuales trazan en su camino dibujos serpenteados. Pueden notarse en todas las gráficas de grupo.

La formación inicial de dos columnas transforma el espacio de la presentación en áreas simétricas, además, condiciona el movimiento grupal de la representación de muchas otras maneras y mantiene la estructura de la danza invariable (Véase delimitación de áreas p.)

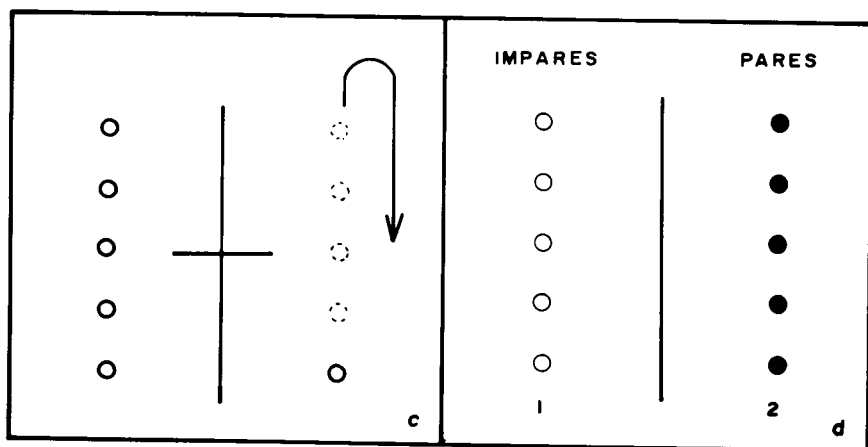
Este legado reside en la memoria de los directores o dueños de la danza y en la de los músicos quienes han pasado estos conocimientos oralmente por generaciones, ya que los textos nunca han tenido las direcciones gráficas del movimiento. Lo que ahora al finalizar el siglo XX se logra en la investigación coreológica con mucho del movimiento por medio de las técnicas profesionales de escritura codificada y también por el uso de cámaras de video que está ampliando las posibilidades del estudio de estas expresiones dinámicas y por supuesto, por la observación participante.

# PATRON TRADICIONAL DE FORMACION .



Patrón tradicional de formación en la mayoría de danzas .

Sistema jerárquico de alineamiento de personajes en orden de importancia .

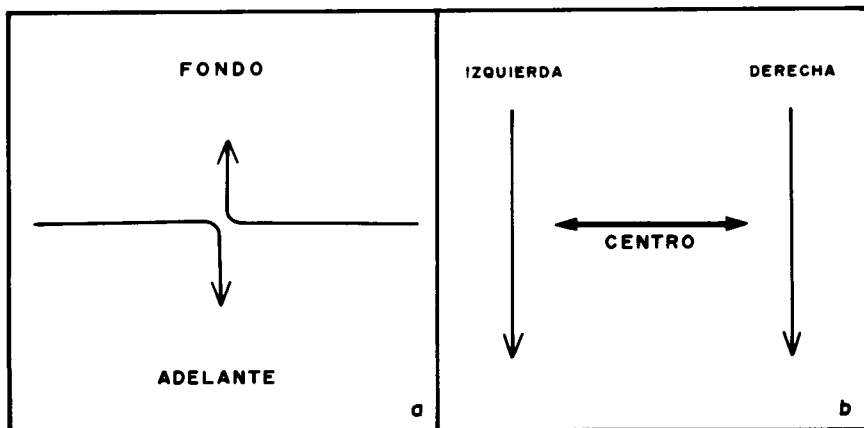


Patrón se mantiene fijo real ó tácitamente durante toda la danza .

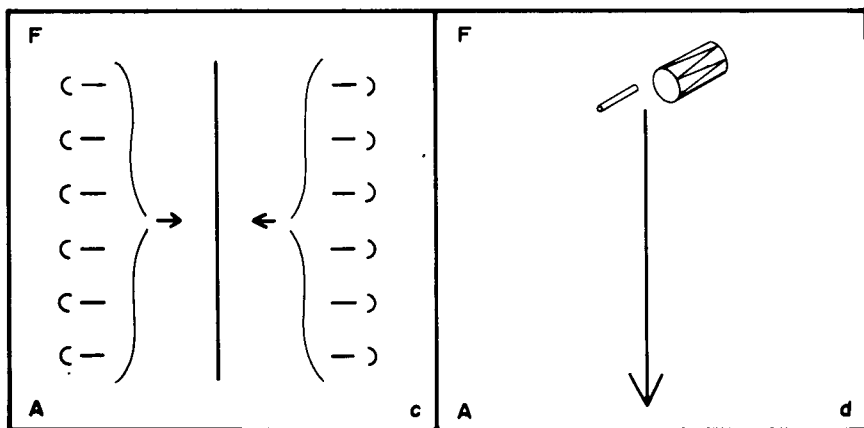
La colocación tiene numeración alterna .

Figura 1.

## DELIMITACION DE AREAS.



## ORIENTACION .



Los bailarines estardn siempre de cara a sus opuestos .

Los instrumentos en el fondo excepto si no queda lugar .

Figura 2.

#### 4.6.5 Exposición gráfica de algunos elementos de 4 familias danzarias de Guatemala

### Venados-Toritos-Moros y Cristianos-La Conquista

DATOS  
ESTRUCTURA EXTERNA  
ESTRUCUTRA INTERNA  
CUADROS

Para facilidad de comprensión se proporcionarán como ejemplos de cada grupo los datos de danzas vigentes en buen estado de mantenimiento.

#### 1. FAMILIA DE VENADOS

**NOMBRE:** Venados

**LUGAR:** Cobán, Alta Verapaz.

**FECHA:** Fiesta patronal y religiosas

**TEMA:** Cacería

**FUENTE:** Derivado de algún ritual de caza de venado, mesoamericano antiguo con mezcla de costumbres europeas de cacería. Texto escrito.

**REPRESENTANTES:** José Paná y Esteban Chiquín.

**MARCO DE PRESENTACION:** La plaza central u otro lugar abierto.

**DURACION:** 2 horas y media.

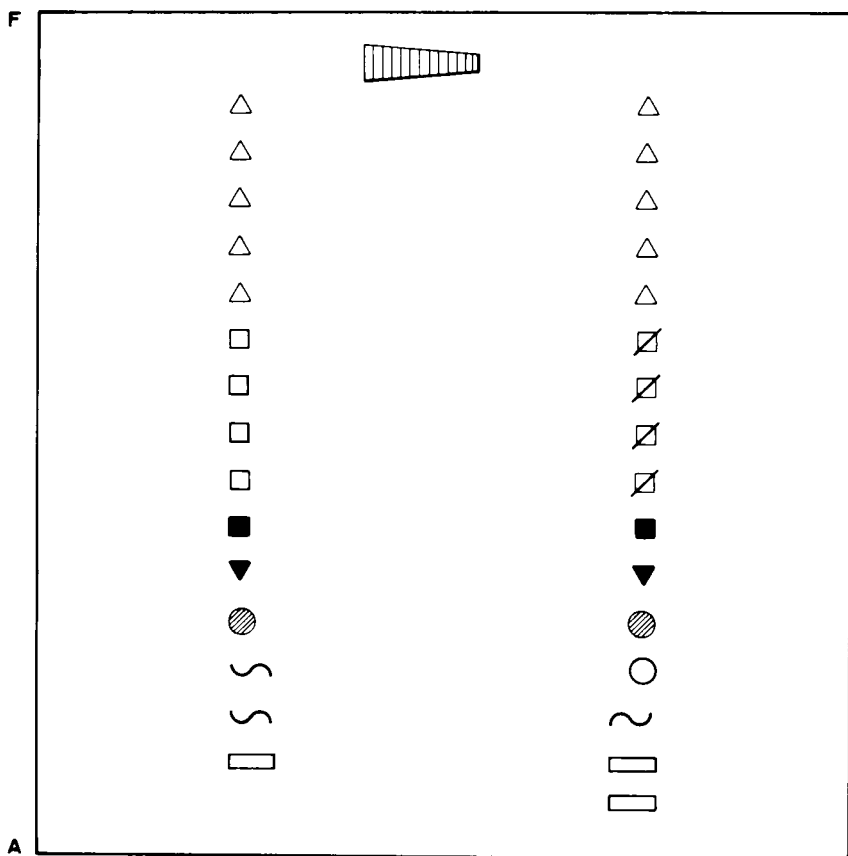
**CARACTER DE LA DANZA:** Solemne-ritual.

**ACOMPAÑAMIENTO:** Marimba sencilla. 3 ejecutantes. Personajes 30.

**CUERPO DE BAILADORES:** Treinta. masculinos.

COLOCACION INICIAL DE PERSONAJES  
EL VENADO

Cobán, Alta Verapaz.



- |                 |                             |
|-----------------|-----------------------------|
| △ venados (10)  | ● tigres (2)                |
| □ españoles (4) | ○ león (1)                  |
| ▧ Capitanes (4) | ~ monos (3)                 |
| ■ cazadores (2) | ▭ cargadores de marimba (3) |
| ▼ perros (2)    | (3) personajes              |

EJECUTANTES EN  
TRASLACION:

- |    |                     |
|----|---------------------|
| —● | inicio              |
| —T | final               |
| ●  | estacionario        |
| ↷  | dirección de acción |

Figura 3.

## 1. VENADOS

Ejemplos de: Cobán, Alta Verapáz y San Cristobal Totonicapán.

### **Conformación externa**

Todas las danzas poseen los elementos expuestos abajo. En cada familia resaltaremos únicamente lo que la hace relevante.

**a. “Originales” o textos escritos:** Los hay, en posesión del dueño o representante.

**b. Síntesis del relato de Cobán:** Los españoles deseosos de cazar un venado le piden al cazador que lo haga para ellos. El viejo rehusa por miedo al castigo del dueño del cerro. Ellos lo convencen y le proporcionan el arma. La danza es la aventura de cacería. En ella suceden cosas mágicas, la naturaleza es importante y los animales también. Finalmente saludan al santo patrón de la fiesta.

**c. Contenido estructural:** Recitados combinados con danza, escenas de patomima, coro de voces, juegos libres. Al principio y final de las escenas hay movimiento grupal general.

**d. Estructura formal:** Depende del texto cuando lo hay. en el caso de Cobán, el texto no fue proporcionado, solamente el relato. Este tiene 2 partes formadas por varias escenas cada una. La primera, trata sobre la relación entre los venados y los españoles, la segunda trata sobre la cacería y los demás animales. La obra está enmarcada al principio y al final por 2 sones bailables adicionales que no pertenecen a la relación en sí, pero que son parte integral de la presentación a guisa de prólogo y epílogo musical y danzario.

**e. Personajes** (Ver gráfica 3) Fluctúan entre veinte y cuarenta aunque hay versiones con doce. Estos comprenden principalmente: venados, españoles, capitanes, cazadores, perros, tigres, león y micos.

**f. Vestuario y utilería:** Rentado de morería: máscaras, trajes y utilería. Las telas son de pana de colores vistosos, los trajes son muy adornados y coloridos existe mezcla de estilos en las prendas unas cortadas al estilo del siglo XVI, otras más modernas. Los venados usan capa larga con cascabeles como parte del vestuario.

**g. Música** (ver transcripción) La versión de Cobán comprende 24 sones, 22 son el cuerpo de la obra y dos son la introducción y el final. Estos últimos no poseen unidad temática porque son sueltos y tienen el nombre de la escena o del personaje a quien acompañan. Los músicos saben las músicas y el orden de la obra de memoria.

## **2. Conformación interna - movimiento coreográfico**

- a.** Patrón inicial de formación (Ver gráfica No. 3)
- b.** Colocación y orientación de personajes (Ver gráfica No.3)
- c.** Traslaciones y recorridos (Ver gráfica No. 4)
- d.** Pasos y movimiento: (Ver gráfica No. 4)

### **OBSERVACIONES:**

El carácter de esta danza de movimiento pausado, oscilante y reverente deja un aire de misterio y solemnidad en el ambiente. Mantiene viva la reverencia que se le tuvo al venado como animal digno de respeto y de culto a los señores de los cerros y los bosques.

Pasos y movimiento: brevemente diremos que el paso principal y característico de los venados se ve balanceado, y consiste en tres pasos y levantada de pie en el aire. Esto lo ejecutan hacia adelante y hacia atrás cada grupo de la danza tiene su paso particular, venados uno, españoles otro, pero difieren poco. Las parejas y los grupos bailan en simetría, excepto en los interludios mímicos que son libres y van intercalados en distintos momentos de las escenas. El diseño de un recorrido se repite varias veces, ya sea de grupo o individual. En este último caso se repite una vez por cada bailaror de ida y de regreso. Las reverencias que hacen los venados en esta danza, con el torso, son especialmente bajas y le dan un carácter solemne a la representación.



TRASLACIONES Y RECORRIDOS

EL VENADO (Patrón tradicional de parejas)

San Cristóbal Totonicapán, Totonicapán.

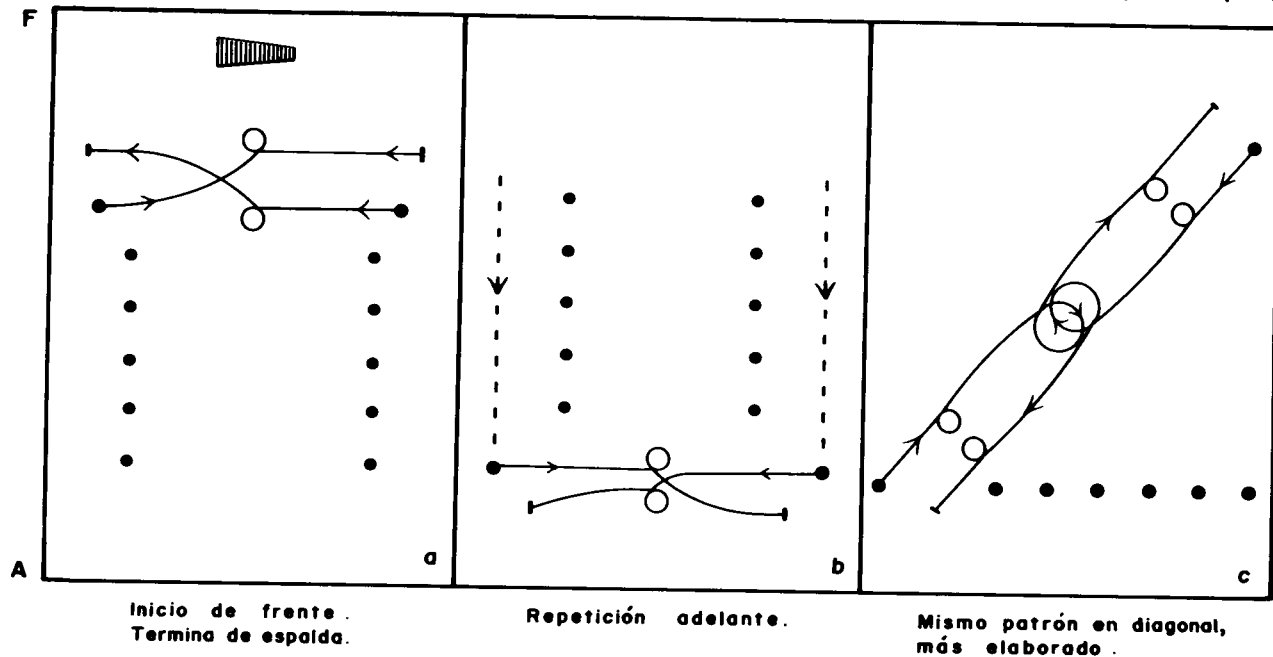
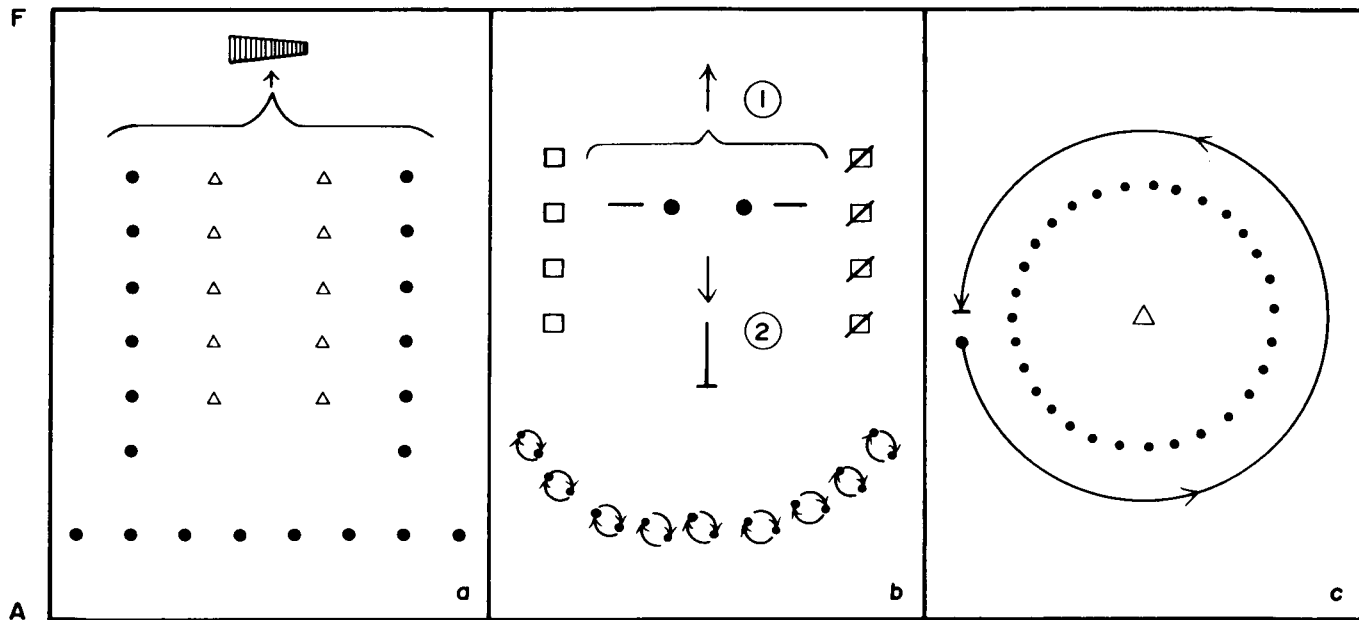


Figura 4.

EL VENADO

Cobán, Alta Verapaz.



Reverencia y recitado .

Un momento de la cacería.

El corral .

Figura 5.

# DANZA DEL VENADO

Varisón

Son de entrada (B. de Venados - Cobán)

transcrit. de Enrique Ariza Díaz

The musical score is written on seven systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests. There are several measures with a 'z' above them, indicating a specific rhythmic pattern. The second system continues the melody and bass line. The third system shows a change in the bass line with a '4+4' marking. The fourth system has a 'z' above a group of notes. The fifth system has a 'z' above a group of notes. The sixth system has a 'z' above a group of notes. The seventh system continues the melody and bass line. The score is handwritten and appears to be a personal transcription.

1er Son (movimiento de los tenados)

Transcripción de  
Enrique Hokeu-Díaz  
(15)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of chords: a triad of F#, C#, and G# in the first measure, followed by a triad of F#, C#, and G# in the second measure, and a triad of F#, C#, and G# in the third measure. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a sequence of chords: a triad of F#, C#, and G# in the first measure, followed by a triad of F#, C#, and G# in the second measure, and a triad of F#, C#, and G# in the third measure. The text "(acompañamiento)" is written above the lower staff in the second measure.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of chords: a triad of F#, C#, and G# in the first measure, followed by a triad of F#, C#, and G# in the second measure, and a triad of F#, C#, and G# in the third measure. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a sequence of chords: a triad of F#, C#, and G# in the first measure, followed by a triad of F#, C#, and G# in the second measure, and a triad of F#, C#, and G# in the third measure.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of chords: a triad of F#, C#, and G# in the first measure, followed by a triad of F#, C#, and G# in the second measure, and a triad of F#, C#, and G# in the third measure. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a sequence of chords: a triad of F#, C#, and G# in the first measure, followed by a triad of F#, C#, and G# in the second measure, and a triad of F#, C#, and G# in the third measure.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of chords: a triad of F#, C#, and G# in the first measure, followed by a triad of F#, C#, and G# in the second measure, and a triad of F#, C#, and G# in the third measure. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a sequence of chords: a triad of F#, C#, and G# in the first measure, followed by a triad of F#, C#, and G# in the second measure, and a triad of F#, C#, and G# in the third measure.

The fifth system of musical notation consists of two empty staves.

The sixth system of musical notation consists of two empty staves.

The seventh system of musical notation consists of two empty staves.

The eighth system of musical notation consists of two empty staves.

Son de despedida (baile de Venados) Enrique Mena Díaz

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. A slur covers the first four measures. The lower staff is in bass clef with the same key signature, starting with a whole note chord and then a series of quarter notes. A box with a plus sign and a '2' is drawn over the first two measures of the lower staff. A '2' is also written above the final measure of the upper staff.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, featuring eighth notes and slurs. The lower staff continues the bass line with quarter notes. A '2' is written above the first measure of the upper staff, and another '2' is written above the second measure of the upper staff.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The upper staff continues the melody with eighth notes. The lower staff continues the bass line with quarter notes.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves. The upper staff continues the melody with eighth notes. The lower staff continues the bass line with quarter notes. The system ends with a double bar line. The text "Repite varias veces" is written to the right of the double bar line.

Three empty musical staves, each consisting of five lines, arranged vertically.

## 2. FAMILIA DE TORITOS

**NOMBRE:** Toritos.

**LUGAR:** Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala.

**FECHA:** Jueves de La Ascención del Señor. fecha movable.

**TEMA:** ganadero, taurino.

**FUENTE:** Reproducción de personajes de una hacienda colonial en parodia de corrida de toros. Hay texto escrito.

**REPRESENTANTE:** Pedro Boches Pirir.

**MARCO DE PRESENTACION:** La Cofradía, la feria, el atrio.

**DURACION:** 4 horas.

**CARACTER DE LA DANZA:** Vigorosa, festiva.

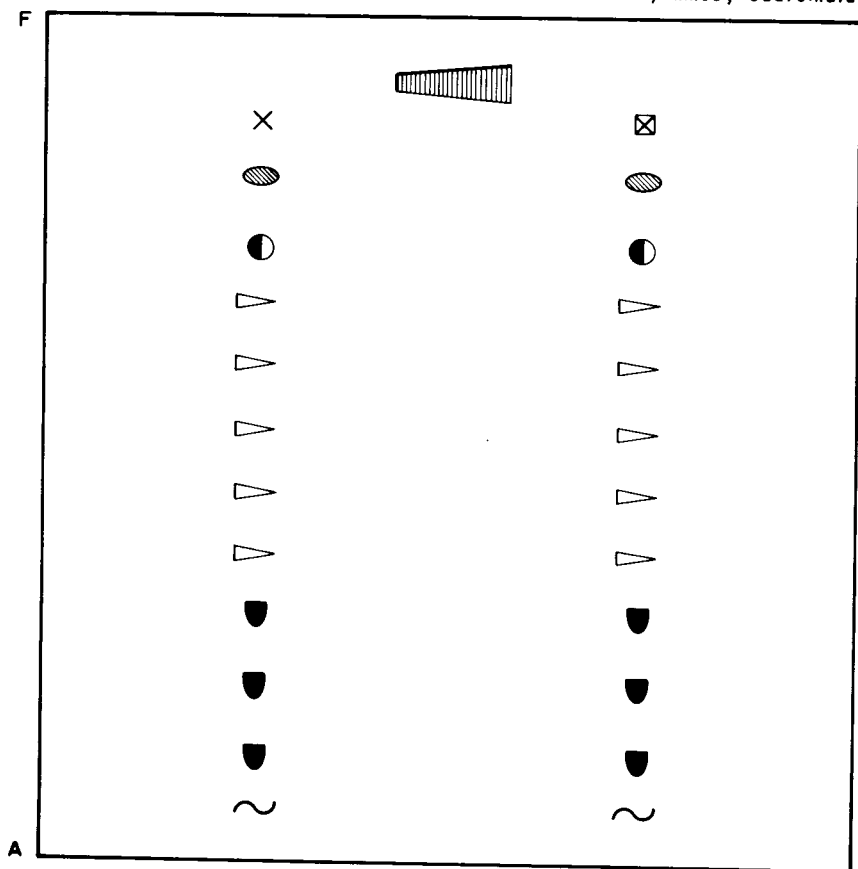
**ACOMPAÑAMIENTO:** Marimba sencilla, 3 ejecutantes.

**CUERPO DE BAILADORES:** 26 Personajes más 2 gracejos (micos) 54 por todos y masculinos.

COLOCACION INICIAL DE PERSONAJES

TORITOS

Aidea Lo de Bran, Mixco, Guatemala.



- |  |               |  |                 |
|--|---------------|--|-----------------|
|  | Mayordomo (1) |  | Vaqueros (10)   |
|  | Caporal (1)   |  | Toros (6)       |
|  | Señoritas (2) |  | Monos (2)       |
|  | Negros (2)    |  | (24 personajes) |

**EJECUTANTES EN TRASLACION:**

	inicio
	final
	estacionario
	dirección de acción

Figura 6.

## 2. TORITOS

Datos y gráficas elaborados de la versión observada en Lo de Bran, Mixco.

### **Conformación externa**

**a. "Originales" o textos escritos:** Existen en transcripción fechada en 1920, tomada de originales más antiguos en posesión del dueño o representante.

**b. Síntesis del relato:** En una hacienda, al acercarse la fiesta del santo patrón, el mayordomo decide celebrarla con una corrida de toros. Se organiza para la celebración enviando a los vaqueros a traer los animales y llevarlos al pueblo. La danza representa, en parodia, los preparativos y la corrida de los toros.

**c. Contenido estructural:** Recitados, danzas de pareja y de grupo, escenas de mímica, escenas de toreo, juegos libres, figuras variadas y complicadas de traslación, diseño elíptico para recorrer las calles.

**d. Estructura formal:** Nueve escenas principales así: un baile de traslación encabeza la procesión del santo yendo por las calles al lugar de la representación, luego un son de llamada organiza la formación. El siguiente cuerpo de la danza -Basado en el texto- consta de 7 sones más, considerados principales, los cuales llevan el nombre de la escena que representan: la recogida, el mayordomo, los negros, los encadenados, los toros, los vaqueros, la corrida. Al final se repite el son No. 2 llamado también recogida final y en la salutación final se ejecuta un son a modo de contradanza.

**e. Personajes:** (Ver gráfica Pág. ) 24 personajes más dos Gracejos (micos). El elenco es representativo del personal que trabajaba en una hacienda colonial a finales del siglo XVII; incluye: mayordomo, caporal, negros, vaqueros, señoritas (representadas por niños) y los toros.

**f. Vestuario y utilería:** (Ver foto anexo) Rentado de morería: máscaras, trajes y utilería. Llamativo sobre todo por los trajes de los toros que levan capa grande y larga. El vestuario es una mezcla de estilos de sombreros, pantalones y aditamentos de diferentes estratos sociales de la época; estos se integran en esta danza dándole colorido y carácter jocosos a la representación. Los trajes no son característicos de lo que imaginamos como



trabajadores de una hacienda. Por ser rentados de morería y utilizados en otras danzas, también resultan simbólicos, estereotipados y típicos de este teatro callejero. A excepción de los toros y los micos, quienes se reconocen por sus máscaras, un lego desconocedor del libreto, tiene dificultad para reconocer a los otros personajes entre sí. Se utiliza como utilería: espadines, sonajas, pañuelos, chicotes, lazos y capa para torear.

**g. Música:** (Ver transcripción) El primer son “de llamada” está transcrito como de tiempo 2x4 y la mayoría de los demás sones son de 6x8 aunque también hay un vals de 3x4. La música pues es variada y las piezas no están relacionadas entre sí, sino por el relato. Cada escena tiene su melodía. Los músicos saben la secuencia de escenas de memoria, y en los recorridos siguen a los bailaradores, no viceversa; cuando estos paran ellos paran también. Esto es porque existe cierta elasticidad permitida a los participantes en la duración de algunas escenas donde su actuación es improvisada como la del toreo por ejemplo y cuando el espacio del lugar y la inspiración así lo mandan. La secuencia de escenas sigue el orden del libreto y es siempre la misma.

### **Conformación interna - Movimiento coreográfico**

- a. Patrón inicial de formación:** (Ver gráfica) p.
- b. Colocación inicial de personajes:** (Ver gráfica) p.
- c. Muestras de traslaciones y recorridos.** (Ver gráfica) p.
- d. Pasos y movimiento general:** (Ver gráfica) p.

**Pasos y movimiento general:** Esta danza posee un sólo paso básico. Este es efectuado de dos maneras distintas a lo largo de la representación: caminando para las escenas del relato y saltando para la corrida de los toros. La secuencia consiste: en avanzar tres pasos alternando pies y rápidamente efectuar ese tercero con doble pasito de tal forma que, en el fondo, resultan cuatro pasos (con el tercero muy pequeño) en 3 tiempos musicales. Se inicia el próximo paso con el pie contrario al que hizo el primero.

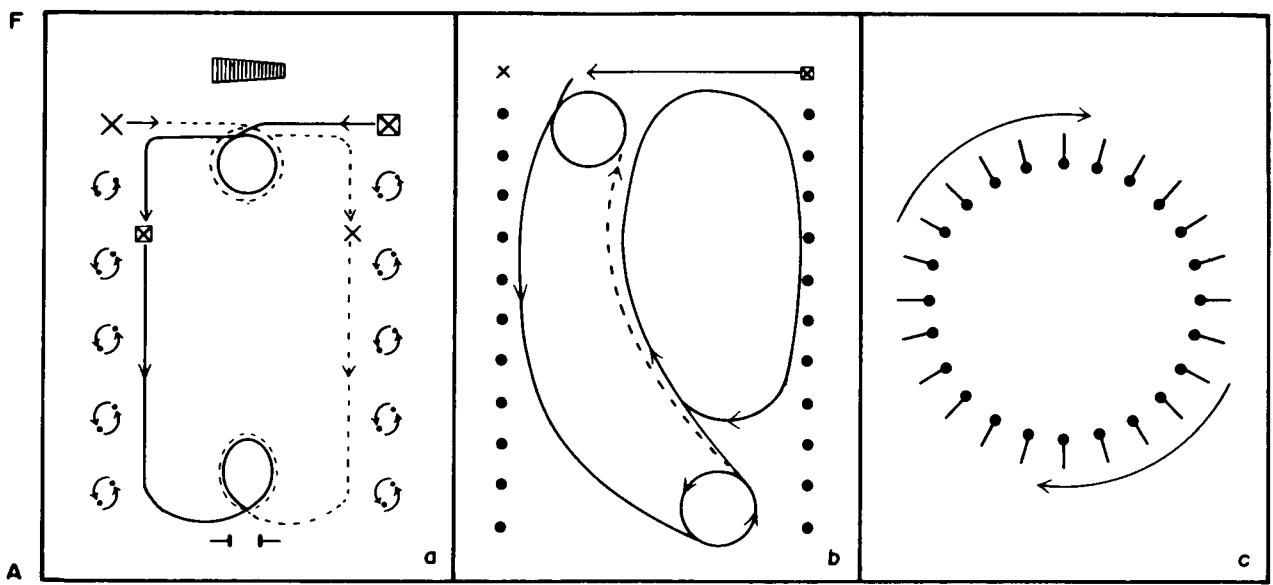
El paso a menudo es alterado por los bailaradores según el estado de ánimo en que se encuentren durante el desarrollo de la danza. El movimiento en grupo tiene figuras variadas y

llamativas, algunas son difíciles de efectuar sin suficiente ensayo. En algunas secciones llamadas "encadenados" se camina hacia atrás gran parte del tiempo y en la corrida los bailarines corren y los toros embisten agachados de tal forma que, a la larga, es una actividad cansada porque dura cuatro horas. El movimiento en general y sobre todo el de la última parte es jocoso ya que la obra es una parodia. Los micos, que están fuera del relato en sí, distraen con mímica libre y gracejadas. Sin embargo hemos visto ultimamente al Dr. Ayapan (zona 7) representar al mico con texto, baile y son propios.

TRASLACIONES Y RECORRIDOS

TORITOS

Aldea Lo de Bran; Mixco, Guatemala.



La recogida. Mayordomo y caporal solos.

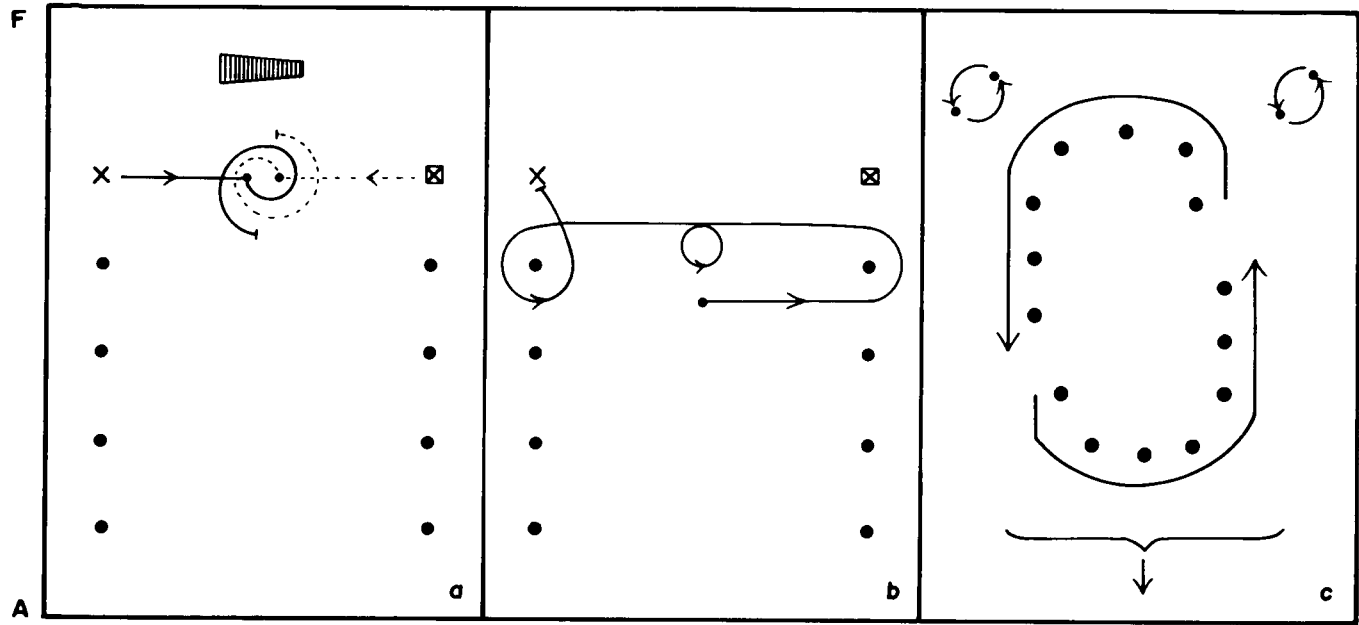
Ejecutado 24 veces, en cada una se agrega otro a la fila.

Ronda tomados de las manos.

Figura 7.

TORITOS

Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala



ENCADENADOS DE PAREJA

PRIMERA ETAPA: Desplazandose de retroceso.

SEGUNDA ETAPA: Cada pareja repite lo mismo encadenando a la próxima al terminar.

Figura del grupo en traslación por las calles.

Figura 8.

# DANZA DE TORITOS

## II. Son "La recogida"

*(Basso continuo)* *Orquesta de guitarras* *Troncos de Enrique Platero*  
*ritmo 1-2-3-4*

*p* *2a-*

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble and bass staff with notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff with notes and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass staff with notes and rests.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble and bass staff with notes and rests.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble and bass staff with notes and rests, ending with "V.C. all" and a signature.

### 3. FAMILIA DE MOROS Y CRISTIANOS

**NOMBRE:** Moros y Cristianos. Variante **El español**

**LUGAR:** Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala.

**FECHA:** Fiesta titular, jueves de La Ascensión del Señor, movable.

**TEMA:** La guerra entre moros y cristianos.

**FUENTE:** Un episodio que se relaciona con el robo de una corona de la virgen María a los cristianos y que luego éstos rescatan venciendo y cristianizando a los moros. Hay texto escrito.

**REPRESENTANTES:** Pedro Boches Pirir y Guillermo Pirir.

**MARCO DE PRESENTACION:** Cofradía, Feria, Atrio.

**DURACION:** 2 horas.

**CARACTER DE LA DANZA:** Marcial-agresiva

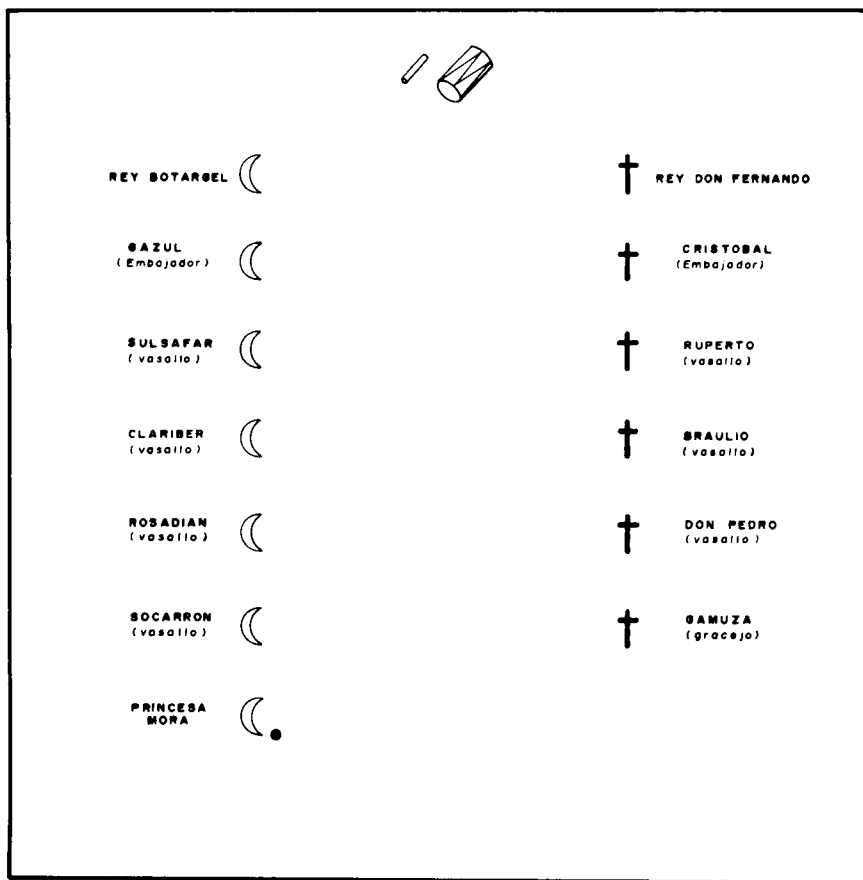
**ACOMPAÑAMIENTO:** Pito y tambor

**CUERPO DE BAILADORES:** 13 personajes y 26 miembros masculinos.

COLOCACION INICIAL DE PERSONAJES

EL ESPAÑOL

Aldea Lo de Bran; Mixco, Guatemala.



☾ Moros (6)

☾ ● Princesa Mora (1)

† Cristianos (6) (13 personajes)

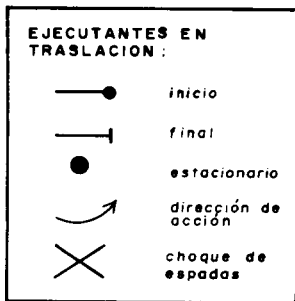


Figura 9.



### 3. MOROS Y CRISTIANOS-EL ESPAÑOL

Datos y gráficas elaborados de la versión observada en Lo de Bran, Mixco.

#### **Conformación externa**

**a. “Originales” o textos escritos:** Fechados en 1920 y en posesión de los dueños o representantes.

**b. Síntesis del relato:** Un episodio de la guerra de reconquista de España, en la cual al Rey Don Fernando de Castilla le es robada por los moros una corona destinada a la Virgen María, que los moros deseaban para su princesa. La corona es rescatada por los cristianos quienes finalmente vencen y cristianizan a los moros.

**c. Contenido estructural:** Parlamentos, desplazamientos bailados entre recitados, secuencias militares de espadeo, embajadas, desafíos, momentos de mímica libre, diseños de traslación simétricos y serpenteados.

**d. Estructura formal:** La representación sigue la secuencia del relato del texto que consta de 9 escenas consecutivas, cada escena posee el nombre del evento que representa: Marcha inicial, recitados, embajadas, guerra, desafíos, captura del Rey moro, la princesa, evangelización de los moros, danza final. Posee un son adicional fuera del texto que se llama son de traslación cuyo fin es acompañar a los bailadores por las calles hacia el próximo sitio donde se efectuará la danza. El diseño del recorrido de este son callejero es muy elaborado y, en un día solemne, el acompañar la procesión es parte de la estructura de la danza.

**e. Personajes:** (Ver gráfica pag. ) Son 13 en total: seis cristianos, seis moros, y una princesa mora. Puede haber gracejos adicionales como micos, quienes no tienen recitados en la obra y sólo divierten.

**f. Vestuario y utilería:** (Ver foto anexo) Rentado de morería a excepción del juego de máscaras las que pertenecen a don Pedro Boches. El vestuario para este baile de moros y cristianos es tradicional de las morerías y muestra poca diferencia con otros. Los dos grupos se pueden reconocer principalmente por la hechura de los pantalones, largos para los moros y abuchados cortos para los cristianos. Dependiendo de la morería, los tipos

de sombreros pueden variar, el resto del traje muestra poca diferencia en colorido y adornos. Cada traje completo consta de ocho piezas y todos usan espadas con pañuelos de colores.

**g. música:** (Ver transcripción) El Español consta de 19 sones, de los cuales 9 llevan el nombre de las escenas principales y los otros sirven para acompañar las traslaciones entre los recitados. Los músicos son los que saben el orden y las melodías de memoria. La música que acompaña a los españoles y a los episodios de espadeos es marcial.

Se integran al acompañamiento de la danza además de los dos instrumentos, pito y tambor: la cantaleta rítmica de los recitados, los golpes metálicos de las espadas al chocar y los sonidos de pies al rebotar en el piso.

### **Conformación interna - Movimiento coreográfico**

**a. Patrón de formación:** (Ver gráfica 9) p.

**b. Colocación inicial de personajes:** (Ver gráfica 9) p.

**c. Muestras de traslaciones y recorridos:** (Ver gráfica 10) p.

**d. Pasos y movimiento general:** (Ver gráfica 11) p.

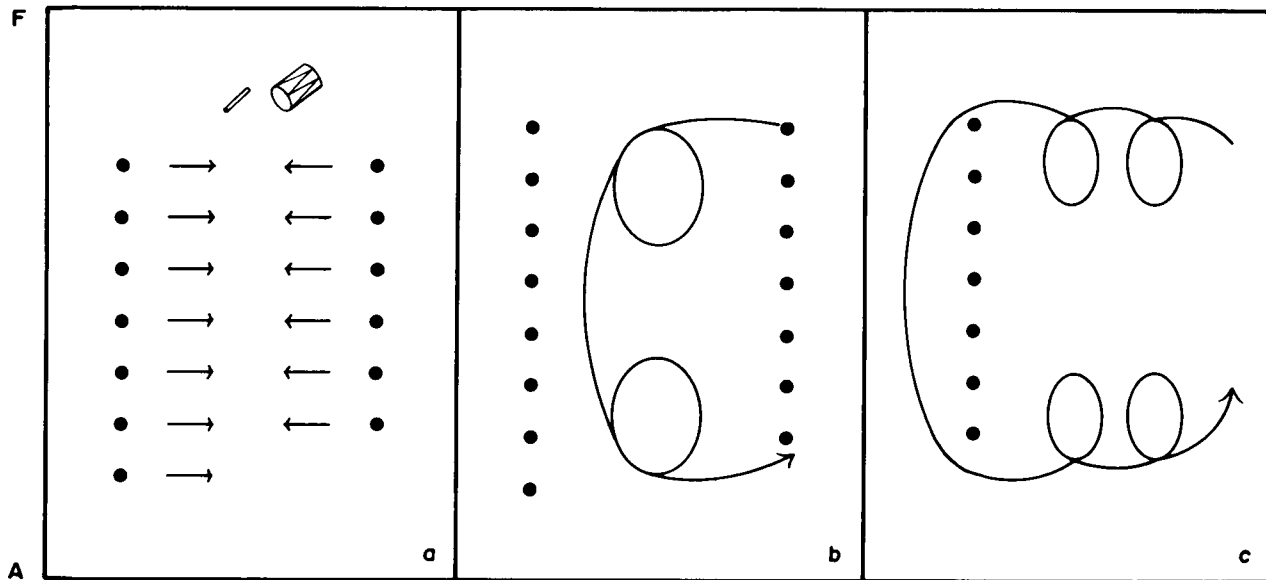
**Pasos y movimiento general:** Existen dos pasos básicos, uno para los moros y otro para los cristianos, los cuales se repiten a lo largo de toda la representación. El de los españoles es pausado y marcial y, el de los moros acentuado y brincado. La diferencia es más que todo dinámica. Los recorridos individuales y de grupo se llevan a cabo en rondas y serpentinas establecidas, algunas de ellas suelen ser complicadas. A cada inicio y final de una intervención, los participantes giran alrededor del compañero que se encuentra a su izquierda y/o derecha. Esto le da uniformidad a los cambios de escena o de agrupación.

Algo de lo más llamativo y característico de esta danza así como de otras de Moros y Cristianos, son las secuencias del manejo de espadas, resabios dejados en la danza como herencia de los entrenamientos de la milicia europea del siglo XVII.

TRASLACIONES Y RECORRIDOS

EL ESPAÑOL ( Moros y Cristianos )

Aldea Lo de Bran; Mixco, Guatemala.

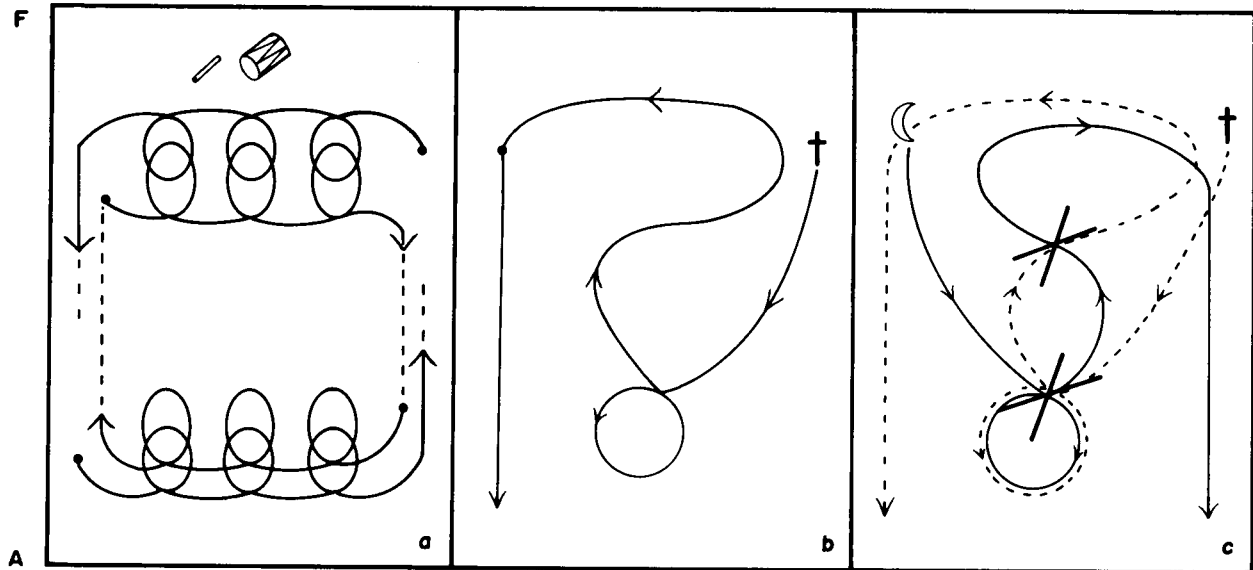


Enfrentamiento de los contendientes.

Recorrido individual.

Recorrido de grupo.

Figura 10.



## TRASLACION EN CALLE

Recorrido simultáneo  
de los dos grupos.

Grupo español.

Grupo moro.  
En el punto donde se cruzan  
los dos grupos chocan sus  
espadas.

Figura II.

# DANZA DE MOROS Y CRISTIANOS "EL ESPAÑOL"

Moderato

Claro  
(Como Abacia) transcripción de  
Enrique Finlind

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system includes the tempo marking 'Moderato' and the composer/arranger information 'Claro (Como Abacia) transcripción de Enrique Finlind'. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on ten systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a guitar line (treble clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic vocal line with various ornaments and a rhythmic guitar accompaniment. The guitar part includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several dynamic markings such as accents (>) and hairpins (>>>). A section of the score is marked "Новотро. (Coda)" in the seventh system. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.

transcripción de Enrique Anzu Diez

Guatemala 1998

#### 4. FAMILIA LA CONQUISTA

**NOMBRE:** La Conquista.

**LUGAR:** Sololá, Sololá.

**FECHA:** 15 de Agosto. Nuestra Señora de La Asunción.

**TEMA:** La Conquista de Guatemala.

**FUENTE:** Hecho histórico. Hay texto escrito.

**REPRESENTANTES:** Joaquin Chuy e hijos.

**MARCO DE PRESENTACION:** Cofradía, Calles, Atrio.

**DURACION:** 3 horas.

**CARACTER DE LA DANZA:** Marcial-agresiva.

**ACOMPAÑAMIENTO:** Chirimía y tambor

**CUERPO DE BAILADORES:** 20 personajes, 18 masculinos y dos femeninos y treinta y cinco miembros, 33 masculinos y dos femeninos.



COLOCACION INICIAL DE PERSONAJES

LA CONQUISTA

Sololá, Sololá.

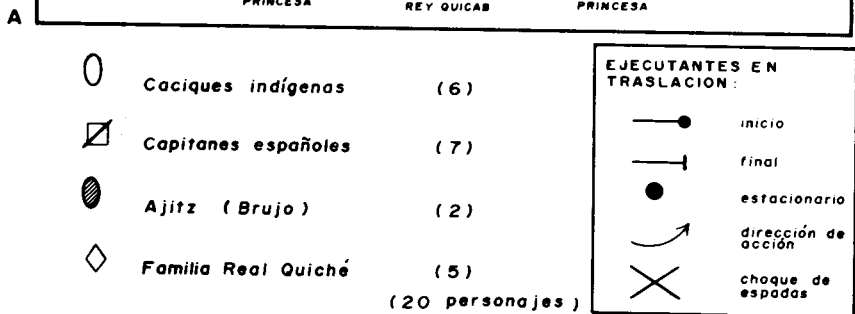
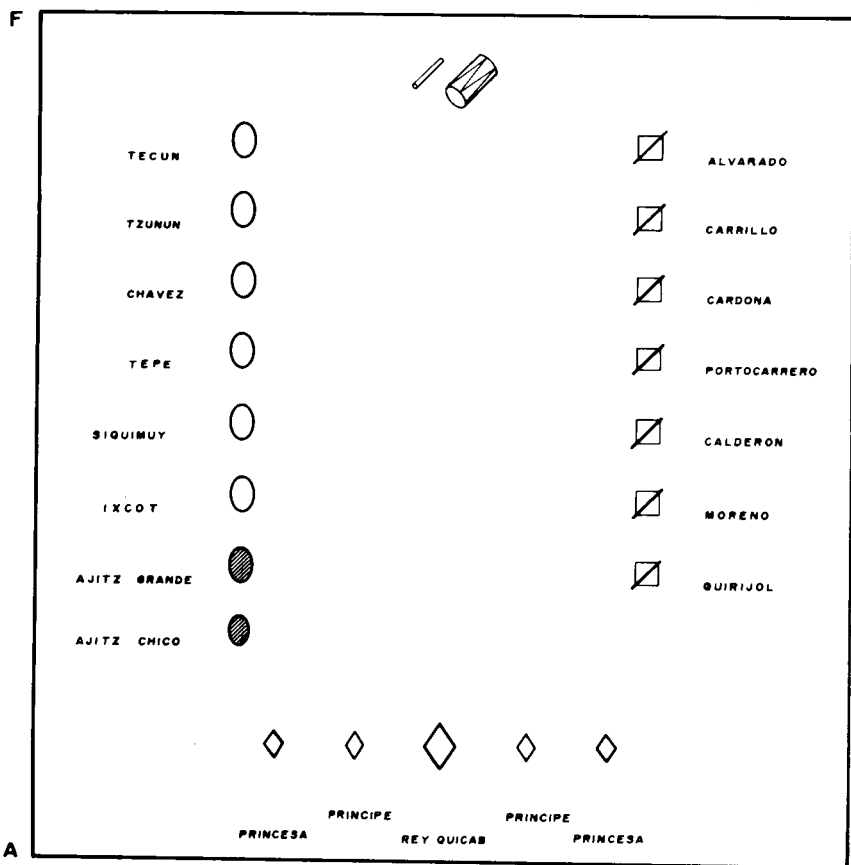


Figura 12.

## 4. LA CONQUISTA

Datos y gráficas elaborados de la versión observada en la cabecera departamental de Sololá.

### Conformación externa

**a. "Originales" o textos escritos:** En posesión del señor Santos Piloj de Sololá.

**b. Síntesis del relato:** Eventos varios de la conquista de Guatemala efectuada por Don Pedro de Alvarado: llegada de los españoles al reino de Ahau (Señor o Máximo gobernante) kikché, envío de Tecún Uman y su ejército a detenerlo, batallas, hechizos de los Ajitz y muerte de Tecún. Finaliza con el Bautizo de los nativos.

**c. Contenido estructural:** Parlamentos, duelos, batallas, brujería, cantos (de las princesas en algunas versiones), juegos de libre improvisación. Posee recorridos en diseño cuadrado y cruzados en "X".

**d. Estructura formal:** Sigue la historia dramática del texto en sus escenas consecutivas de: Los dominios del Ahau Kikché, el cuartel de Alvarado, embajadas de ambos bandos, desafíos, batallas, muerte de Tecún, conversión de los indios y salutación final. Esto va acompañado por cuarenta sonos musicales.

**e. Personajes:** (Ver gráfica ) p. Estos son 20: 15 participan en la formación inicial y la danza y los otros 5 representan a la familia del Ahau Kikché (kikab y sus hijos: dos "príncipes" y dos princesas"), los cuales ocupan asientos delante de las dos columnas de formación (ver gráfica p. ). Estos cinco personajes, después del inicio de la representación pasan casi toda la danza sin desplazarse, únicamente haciendo cuerpo de presencia y recitando sus partes. Los participantes que bailan son los que forman las dos columnas iniciales a saber: 6 capitanes españoles y un gracejo encabezados por Alvarado y 6 caciques indígenas más dos brujos, encabezados por Tecun Umán.

**f. Vestuario y utilería:** Lujoso, rentado de morería en San Cristóbal Totonicapán. Los españoles se distinguen por el uso de pantalón largo y casaca, llevan espadas y máscaras encarnadas; los indios usan pantalón corto abuchado y capa, portan hachas, arcos con flecha, resonadores de hojalata y máscaras de color oscuro. Los dos capitanes generales portan

las banderas de sus respectivos reinos, las que manipulan como espadas cuando se retan a duelo. Los demás personajes van vestidos según al grupo al que pertenecen pero los Ajitz o brujos, uno grande y otro pequeño (niño), llevan en la mano un muñeco vestido como ellos completamente de rojo y un envoltorio con frijoles mágicos (frijoles rojos), piedras y otros enseres propios de su oficio para efectuar presagios y hechicería. En dado momento les ponen una mesa pequeña en el centro de la escena para que ellos lleven a cabo sus prácticas mágicas. En esta danza es impresionante la imposición, no se sabe desde cuando, de un vestuario (sobre todo del lado indio) ajeno a su identidad étnica, asimilado empero por los participantes a través del tiempo. Al observador que desconoce esta danza le puede parecer muchas cosas, menos guerra contra indios. En este factor vestuario es donde se observa el papel dominante que juega la morería en mantener tradiciones y costumbres que pueden ser cuestionables.

**g. Música:** (Ver transcripción) Está compuesta de marchas y de sonas tradicionales. Todos conforman una serie aproximada de 40 “toques” en total, de los cuales unos son cortos, otros repeticiones y otros interludios de acompañamiento para algún personaje en sus parlamentos. Las marchas de los españoles y las batallas, son acompañadas con redoblante. Es una de las pocas danzas donde el tambor autóctono se hace sonar como redoblante. En la versión de Tecpán por ejemplo, ya en definitiva agregan un redoblante a los instrumentos.

### **Conformación interna - Movimiento coreográfico**

**a. Patrón de formación:** (Ver gráfica 12) p.

**b. Colocación inicial de personajes:** (Ver gráfica 12) p.

**c. Muestras de traslaciones y recorridos:** (Ver gráfica 13) p.

**d. Pasos y movimiento general:** (Ver gráfica 14) p.

**OBSERVACIONES:** Las últimas presentaciones de La Conquista de este grupo de Sololá muestran un lapso de seis años entre sí, una en 1987 y otra en 1993, se presenta únicamente cuando hay posibilidad. Esta danza parece seguir el molde literario y coreográfico de las de moros y cristianos. Tiene el tema cambiado

por uno local (La conquista) y suplantando los personajes moros por los indios y cristianos por españoles.

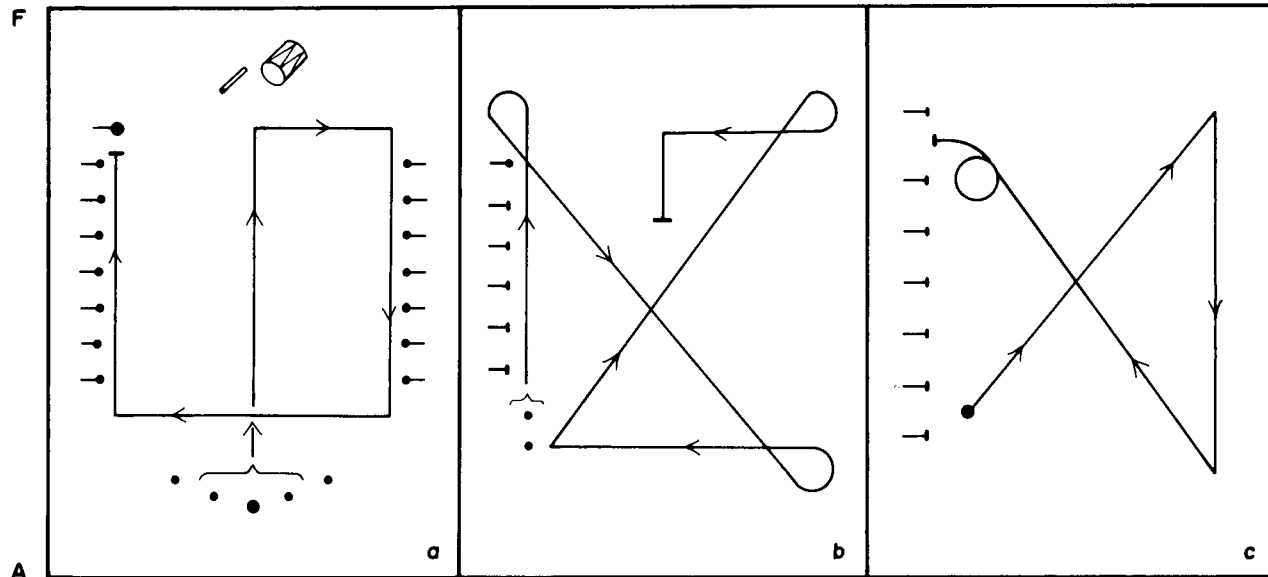
Los ejecutantes no parecen darse cuenta de este fenómeno que cultural, artística e históricamente es un factor interesante.

**Pasos y movimiento general:** Los pasos básicamente son 2: marcha para los españoles y 3 pasos y una leve patada en el aire para el resto del elenco. Los españoles marchan en casi todas sus intervenciones y el grupo de Tecún a menudo ejecuta su paso yendo de lado (una variación) con cambios de 1/2 giro con el cuerpo.

Esta danza básicamente tiene sus recorridos diseñados en cuadrado en líneas rectas, en ángulos de 90 grados y en cruces diagonales en "X" (Véase diagrama de recorridos) todo esto es poco común en otras coreologías tradicionales; la mayoría de ellas tienen diseños circulares y serpenteados. El tener esquinas y formaciones rectas en su diseño afirma su característica militar. Posee varias escenas de movimiento libre y de mímica improvisada, las cuales relajan y contrastan con el dramatismo de otras. Al final, en las escenas de batalla que son desordenadas y llenan el espacio disponible, hay dinámica y emoción. Algunas otras Conquistas incluyen caballos en su presentación aumentando con ello el realismo histórico de la obra.

LA CONQUISTA

Sololá, Sololá.



El Rey Quicab y los Principes hablan con Tecún (recitados).

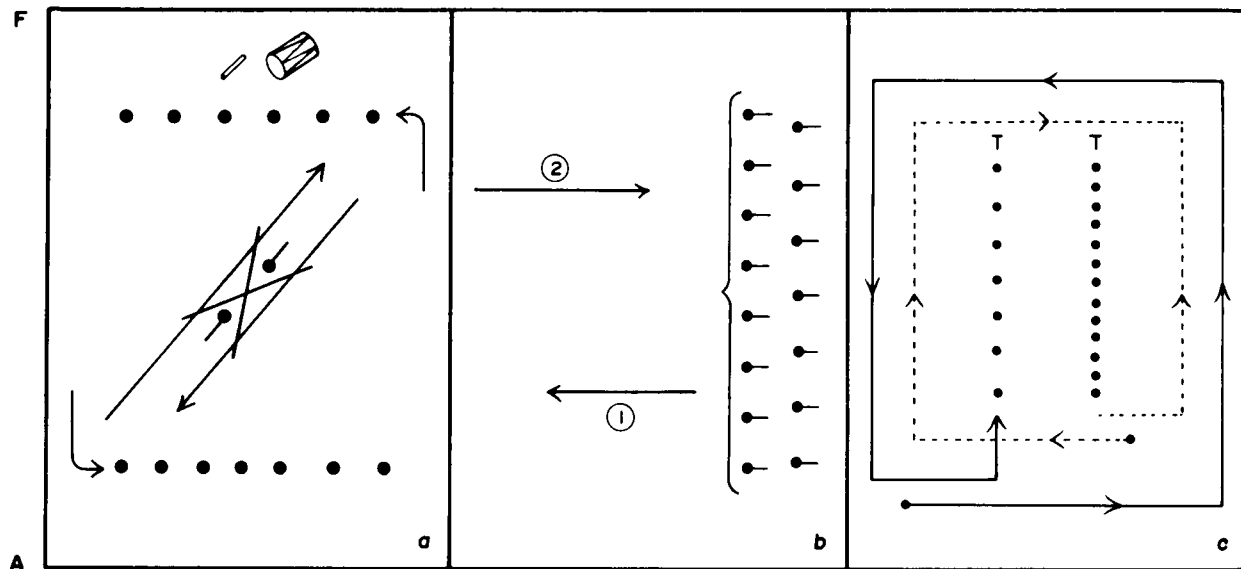
Recorrido de Ajitz en su camino hacia el campamento español.

Regreso de Tzunún después de su recitado con Chávez.

Figura 13.

## LA CONQUISTA

Sololá, Sololá.



Duelo de Tecán y Alvarado.  
Ondulan las banderas como  
armas.

"arma", "arma", "guerra",  
"guerra" (gritos); carreras  
y persecución en desorden.

Desfile final hacia bautizo  
de los quichés.

Figura 14.

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS  
DE GUATEMALA



CENTRO DE ESTUDIOS  
FOLKLORICOS  
Archivo de Etnomusicología

Especie:

Denominación: "Son de la Conquista" (I)

Medios de Exp.: Chirimía y tambor.

Lugar: Sololá / Sololá'

Fecha:

Cinta  Cassette No. —

Transcriptor: Enrique Antón Díaz

Fecha: 11/Julio 1956

Revisada por: Enrique Antón Díaz

Moderato

Chirimía

Tambor

Chir.

Tamb.

mf

Tras. Enrique Antón Díaz

2

solista





## 4.7 TRAJES, MASCARAS Y UTILERIA

Las danzas tradicionales suelen utilizar su particular juego de disfraces de acuerdo con su propia tradición. De aquí que es posible determinar dos tipos de grupos de danza. Aquellos que utilizan sus propios trajes, máscaras y utilería sin necesidad de alquilarlos en las morerías, y aquellos otros que necesitan visitar la morería para alquilar los trajes, máscaras y utilería que utiliza la danza que representan.

En el primer grupo los dueños de las danzas suelen tener en propiedad el grupo de vestuario de la o las danzas que representan, aunque no siempre es así, porque en otros casos, antiguos bailadores ya fallecidos han heredado elementos de estos trajes a sus familiares o amigos y estos últimos los guardan como tesoro de la familia y anualmente o, cuando le son solicitados los alquilan a aquellos para completar así la parafernalia de la danza. De modo que es la comunidad la que guarda en los senos hogareños los elementos constituídos de la danza como lo son trajes completos o por partes, máscaras, espada, sonajas y chinchines, pañuelos y hasta originales. El caso más representativo conocido lo constituye la comunidad de Rabinal, Baja Verapaz.

En el segundo grupo, la tradición secular, probablemente desde el siglo XVII, determina que los dueños o representantes visiten las morerías del país, generalmente la más cercana aunque las más visitadas han sido las de Totonicapán, Quetzaltenango y El Quiché, para escoger la calidad de los trajes, máscaras y utilería que van a utilizar según la danza a representar. El morero negocia con ellos en un regateo que puede dilatarse hasta 3 ó 4 horas el valor del alquiler de los trajes que incluye las máscaras y la utilería del baile (espadas y plumas, por ejemplo).

Los trajes están compuestos generalmente de:

Sombreros, bicornios y tricornios

Coronas

Gorras

Máscaras

Cabelleras o pelucas

Capas

Casacas o guerreras llamadas "pecheras"

Sacos  
Pantalones largos o abuchados  
Faldas  
Chinchines y sonajas  
Espadas  
Plumas

Antiguamente las visitas a la morería constituían un gran acontecimiento puesto que quedaban muy lejos y el transporte rápido y moderno como hoy, no existía. La costumbre consistía en salir en comitiva a pie o a caballo para hacer el negocio del alquiler y la selección de los trajes y las máscaras unos tres meses antes de la fiesta. Luego, una semana antes de la misma se repetía el viaje ahora con un patacho mular con el objeto de recoger el juego de trajes en redes y transportarlo de vuelta a la comunidad en donde eran recibidos con quema de bombas y cohetes, así como se procedía a bendecirlos en la casa del dueño en la que se habían efectuado los ensayos y en la cual se procedía a la velación de los mismos.

Actualmente se utiliza el transporte automotor y extraurbano por lo que aunque los ritos son iguales, los tiempos y vías de transporte han cambiado. Además hay más morerías que hoy quedan relativamente más cerca de las comunidades.

La última visita es la entrega de los trajes, máscaras y utilería en la que el morero ve que todo esté en orden y que nada falte. De ser así cobrará por lo que hace falta o por lo que esta deteriorado. Es necesario consignar que las transacciones son de palabra, aunque actualmente media un recibo sencillo en el que el morero hace constar la cantidad recibida en alquiler ya sea como anticipo o como pago total. Después de esto los de la comitiva se despiden y allí terminará el ritual danzario que recomenzarán al año siguiente.

#### **4.8 MUSICA, MUSICOS E INSTRUMENTOS MUSICALES**

Un elemento indispensable en las danzas tradicionales guatemaltecas lo constituye su estructura musical. Esta también se implantó junto con las coreografías y los originales por cuanto toda danza posee su particular texto original, coreografía, música

y tiempo de ejecución.

Los ensambles musicales son específicos para las distintas ejecuciones danzarias. Los músicos conocen por herencia cuáles son los esquemas sonoros musicales que les corresponde a las danzas pues los han aprendido de oído con los maestros que les enseñaron, y se les encuentra especializados en distintos tipos de danza. Por ejemplo:

<b>Ensamble musical</b>	<b>Danzas/Bailes</b>
Tun	de Venados
Tun y Trompetas	Rabinal Achí
Pito y tambor	de Moros y Cristianos
Marimba sencilla	La Conquista de Toritos, Venados del Palo Volador, Vaqueros, los Animalitos, Baile de Gigantes.
Marimba sencilla y saxos	de Toritos, Mexicanos, Carlo Magno y Napoleón
Violín autóctono (Rabel) y adufe	El Chico Mudo
Tamborcitos y pitos	Los Negritos
Concertina, guitarra y guitarrón	de los Animalitos Los 24 diablos (Ciudad Vieja)
Violín, guitarra y concertina	La Conquista (Palín)
Electroacústica	Convites contemporaneos

En cuanto a la música propiamente, se ha generalizado el llamado "son" aunque, como sones, pueden reconocerse marchas medievales (moros y cristianos), motetes y otros tipos de melodías que los etnomusicólogos están analizando y que son de arraigo tradicional. En otras danzas se reconocen modalidades más modernas y hasta imitaciones contemporáneas de ritmos musicales de moda, aunque es evidente el esfuerzo por mantener aquellas melodías (sones) que aun se recuerdan como antiguos o "que tocaban los abuelos".

Los sones de las danzas corresponden a cada personaje y sus movimientos coreográficos, (sones de contexto) como también a movimientos colectivos (sones iniciales y finales) o bien a hechos concretos variados en el texto original. A su vez existen sones de llamada a la danza y sones procesionales de la misma. Como decimos arriba, en Guatemala, la específica música de las danzas es indispensable de su contenido y función coreográfica, por lo que los estudios musicales danzarios solo pueden hacerse en el campo mismo observando los movimientos de la danza aunque después se recurra al auxilio del análisis de gabinete.

#### **4.9 ESCENARIOS**

Los escenarios de las danzas son abiertos y toman lugar en las calles, en los atrios de las iglesias, en los patios de las cofradías y casas o en los parques y plazas, debido a que constituyen danzas populares para expresión y solaz de las comunidades pues esa ha sido su función tradicional desde tiempos ancestrales.

## **CAPITULO II**

### **MORERIAS Y MASCAREROS, ARCONES DE TRADICION DANZARIA**

Un fenómeno único dentro de las tradiciones populares mesoamericanas, de raigambre ancestral y de origen colonial es el de las morerías guatemaltecas, las cuales unicamente existen en Guatemala, más una en San Antonio Abad, de la Capital San Salvador en la República de El Salvador.

La morería es un taller artesanal y mercantil de sastrería y tallado de madera, en el que se producen valores de uso de carácter folklórico que sirven como indumentaria específica de las danzas y bailes tradicionales guatemaltecos. Posee características marcadas del taller artesanal y de pequeña industria en cuanto a su organización interna y externa, sin estar al margen del arte popular en cuanto a su manifestación artística. Pero también es entonces un centro mercantil de alquiler de valores de uso de carácter folklórico. Como ya dijimos antes, en este taller se producen, alquilan y preservan:

Sombreros bicornios y tricornios.

Coronas y gorras

Máscaras para distintos personajes y danzas

Cabelleras o pelucas

Capas de varios diseños para diferentes personajes y danzas

Casacas o guerreras llamadas "pecheras" y sacos

Pantalones abuchados cortos, y pantalones largos

Faldas para malinches, princesas o señoritas

Chinchines y sonajas

Espadas

Plumaria

Las morerías están dirigidas y administradas por sus dueños y son ellos los que orientan a sus trabajadores sobre lo que debe hacerse y ordenan los procesos de confección, así como, quienes tratan con los dueños y representantes de las danzas que llegan a ellos desde diferentes y distantes lugares del interior de la república en demanda de trajes para bailes que representan. También son ellos los que viajan a las ciudades del país, Guatemala o Quetzaltenango, incluso a México, para adquirir los materiales de trabajo necesarios en sus talleres. Cada morería posee un número indeterminado entre 5 y 15 trabajadores, que utilizan instrumentos de trabajo propios de los sastres como máquinas de coser, hilos, dedales, agujas, etc. los mascareros, cuando los hay, tienen sus propios instrumentos como: formones, gurbias, lijás, pinturas, limas, escofinas, etc. Generalmente todos sus empleados viven en la localidad por lo que no utilizan medios de transporte de mayor envergadura.

Los materiales que se utilizan son variados. Por ejemplo: madera de pino blanco, de cedro o de conacaste, pinturas y vidrio o semillas para las máscaras. Sayquí o fibra de maguey para las cabelleras, jícaras para los chinchines o bien se mandan a hacer sonajas de hojalata. Hojalata para las coronas. Añilinas de colores para teñir las plumas que son de aves de corral y de avestruz o ñandú. El material de las espadas es plomo o acero cuya antigüedad, en algunas, podría remontarse al siglo pasado. Para el resto de los trajes se usan diferentes telas, a saber, manta para forrar los sombreros de palma y las diferentes capas, así como las corazas o pecheras. Antes se usaba seda y corduroy importados, cotín o algodón fabricado en Tonicapán, pero con el tiempo y las exigencias de los usuarios, ahora se usan panas, terciopelos, polyester, seda y a todo ello se le acompañan los adornos consistentes en lentejuelas, brich, trencilla, piquitos, sutache, espejos, cordones y borlas, así como flecos y distintos tipos de hilos y cascabeles.

Es difícil determinar el exacto inicio del proceso de trabajo de confección de una unidad de un juego de trajes para una danza debido a que ciertos diseños de trajes sirven para varias danzas ya que la morería siempre mantiene trajes en confección ya sea que sean viejos y se deshagan para rehacerlos o bien que se confeccionen por primera vez. Lo cierto es que la fabricación o reacondicionamiento de un juego de trajes solicitado

para danza durará de 2 a 3 meses y desde el momento en que los usuarios conciertan un trato con el dueño de la morería para que se les prepare un juego de trajes con el debido tiempo anticipado, es cuando formalmente se inicia el proceso de trabajo, el cual principia por la confección del pantalón, luego la pechera, las capas, la cabellera, la máscara y el sombrero. Individualmente, un traje completo se confecciona en unos 15 días, pero un juego de 13, 20 ó 24 trajes se realiza en un término de dos a tres meses dependiendo de las condiciones laborales de la morería.

Los antecedentes históricos de la morería son muy antiguos. Pueden hallarse ya en las descripciones de los cronistas coloniales, sin embargo estelas murales y cerámicas mayas hacen suponer el uso de máscaras, trajes, plumas y sonajas o chinchines en las épocas prehispánicas. Los nombres de los moreros más importantes empiezan a aparecer durante el siglo XIX y puede decirse que aunque se originaron alrededor de la ciudad de Santiago de Guatemala, muy pronto, probablemente en el siglo XVII se difundieron en el altiplano siendo los departamentos de Totonicapán, El Quiché y Quetzaltenango los que manifestaron mejor la práctica de esta costumbre artístico popular.

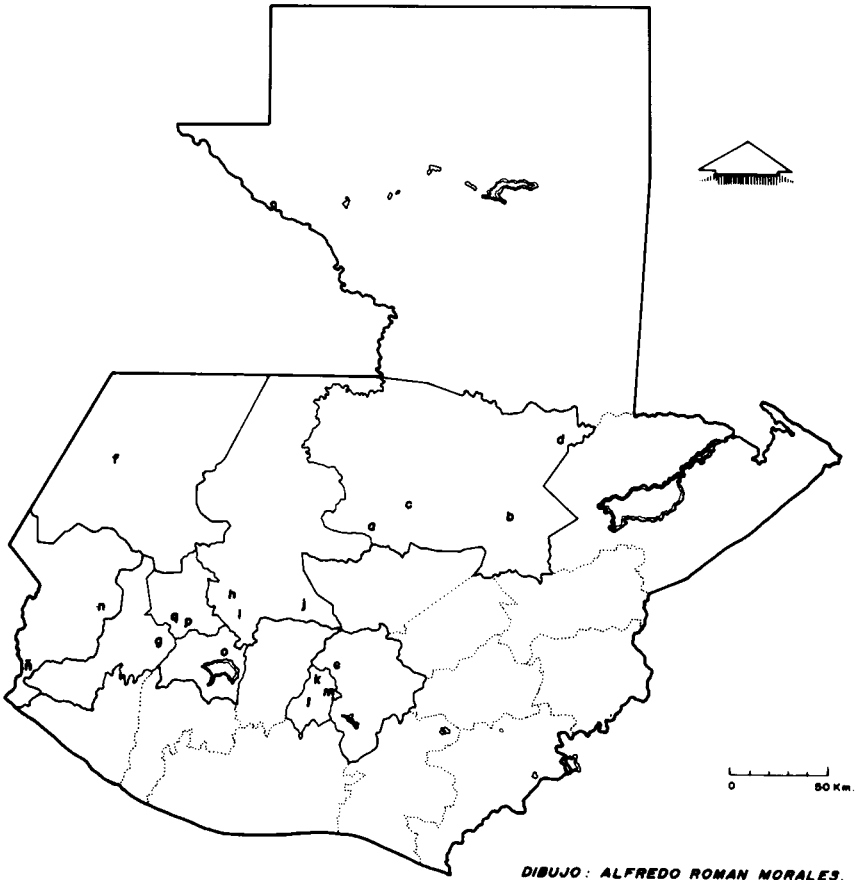
Actualmente han aparecido nuevas morerías que surten de trajes y máscaras sus propias regiones tal como lo demuestra el mapa de distribución geográfica de las morerías que a continuación se presenta.

## Morerías

Alta Verapaz:	a.	San Cristóbal Verapaz
	b.	Senahú
	c.	San Pedro Carchá
	d.	Nuevo Chahal
Guatemala:	e.	San Juan Sacatepéquez
Huehuetenango:	f.	Jacaltenango
Quetzaltenango:	g.	Almolonga
Quiché:	h.	Santa Cruz del Quiché
	i.	Chichicastenango
	j.	Joyabaj
Sacatepéquez:	k.	Sumpango
	l.	San Antonio Aguas Calientes
	m.	Santa Lucía Milpas Altas
San Marcos:	n.	San Pedro Sacatepéquez
	ñ.	Ayutla
Sololá:	o.	Sololá
Totonicapán:	p.	Totonicapán
	q.	San Cristóbal Totonicapán



# MORERIAS

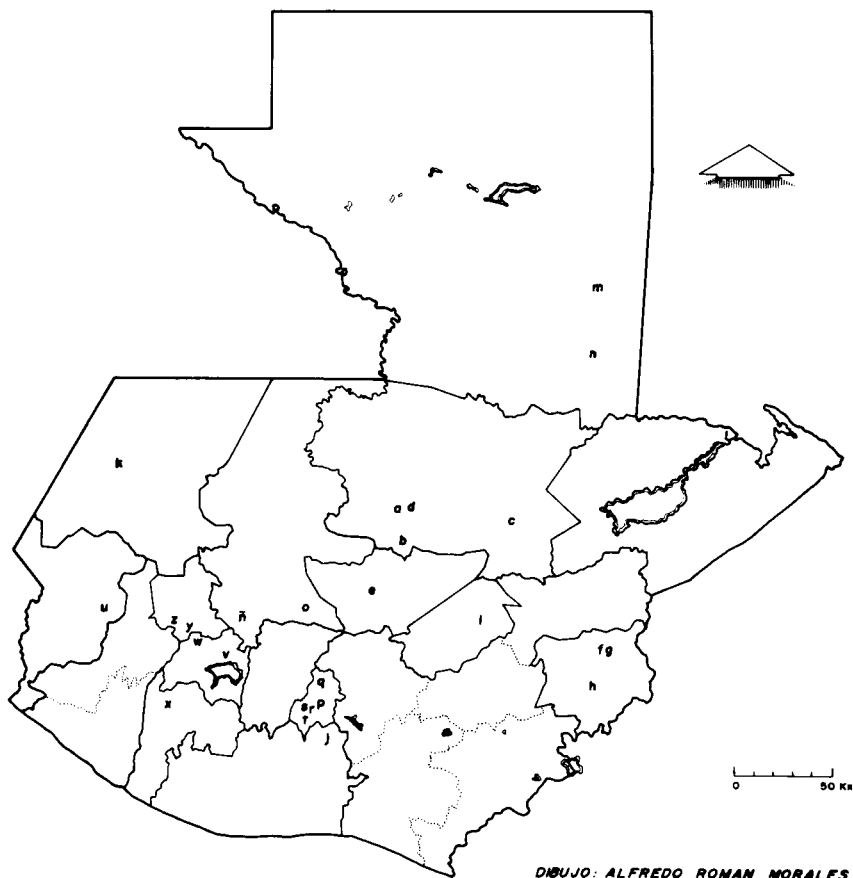


Mapa 4.

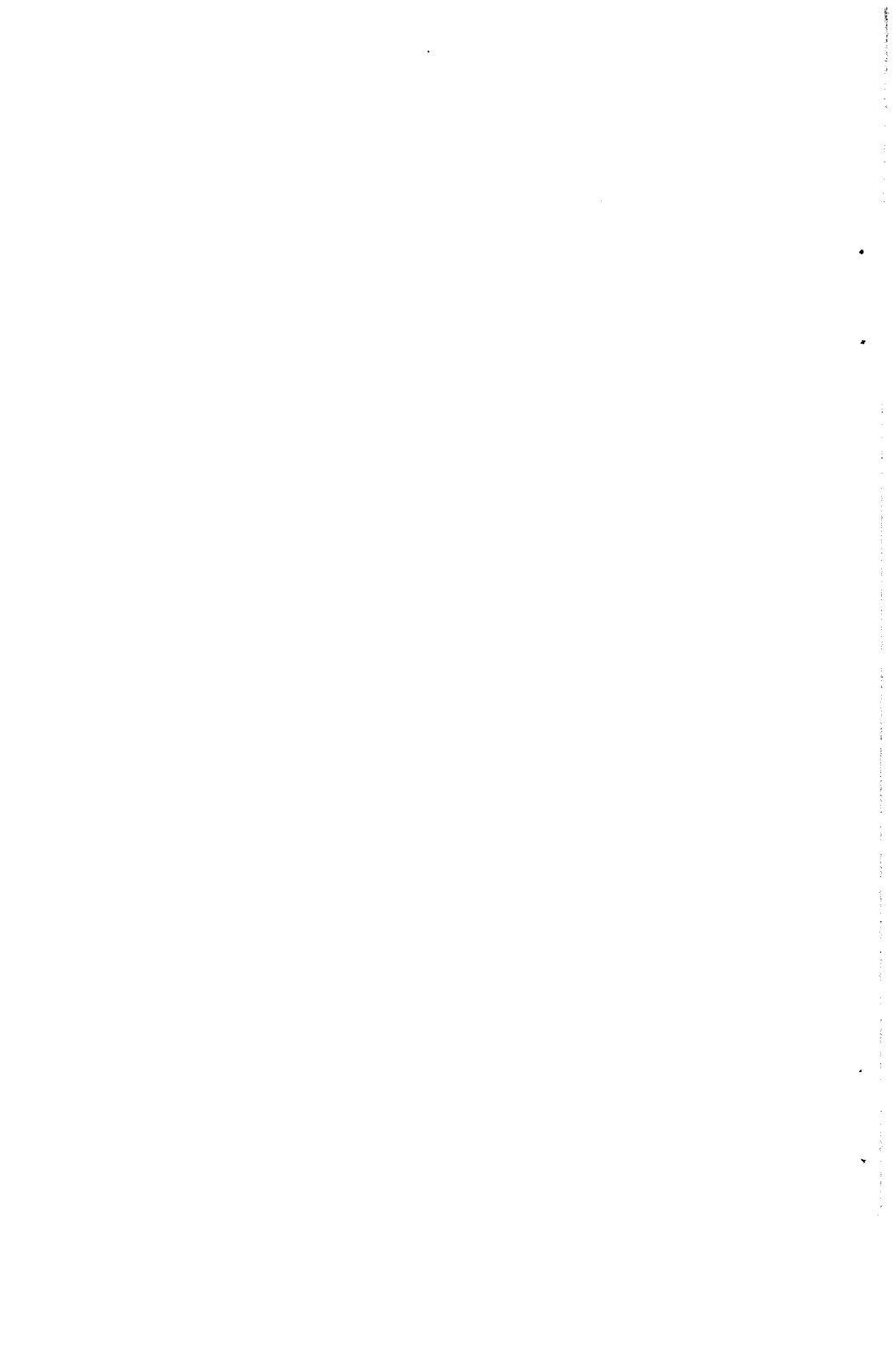
## Mascareros

Alta Verapaz:	a.	Cobán
	b.	Tactic
	c.	Senahú
	d.	San Pedro Carchá
Baja Verapaz:	e.	Rabinal
Chiquimula:	f.	Jocotán
	g.	Camotán
	h.	Quetzaltepeque
El Progreso:	i.	San Agustín Acasaguastlán
Escuintla:	j.	Palín
Huehuetenango:	k.	Jacaltenango
Izabal:	l.	Livingston
Petén:	m.	Dolores
	n.	San Luis
Quiché:	ñ.	Chichicastenango
	o.	Joyabaj
Sacatepéquez:	p.	Antigua Guatemala
	q.	Sumpango
	r.	Ciudad Vieja
	s.	San Miguel Dueñas
	t.	San Antonio Aguas Calientes
San Marcos:	u.	San Pedro Sacatepéquez
Sololá:	v.	Sololá
	w.	Nahualá
Suchitepéquez:	x.	San Bernardino
Totonicapán:	y.	Totonicapán
	z.	San Cristóbal Totonicapán

# MASCAREROS



Mapa 5.



## CAPITULO III

**Mesoamérica.** El término "Mesoamérica" corresponde a una conceptualización de análisis de orden antropológico, arqueológico e histórico que delimita espacialmente "superáreas" en áreas que habitaron los pueblos originarios de América Media caracterizados por su diversidad étnica y el compartir rasgos y elementos culturales con el resto de las culturas del mismo orden geográfico, en una compleja dinámica sociocultural hasta el presente.

La formulación del concepto "Mesoamerica" se debe a la elaboración teórico-metodológica del Dr. Paul Kirchoff en el año de 1943, que demarca la distribución de rasgos culturales en el área que comprende la casi totalidad de las costas continentales, el centro y sur del territorio mexicano, Guatemala, Belice, El Salvador y parte territorial de Honduras, Nicaragua y Costa Rica. Subdividiendo regiones internas que identifican ambientes y culturas de la siguiente forma:

1. Occidente de México
2. Altiplano Central Mexicano
3. Costa del Golfo de México
4. Subárea Oaxaqueña (México)
5. Subárea Maya (Chiapas, Tabasco, Quintana Roo y Yucatán en el territorio mexicano; Guatemala, Belice, y parte territorial de Honduras, Nicaragua y Costa Rica en Centro América).

### **Guatemala**

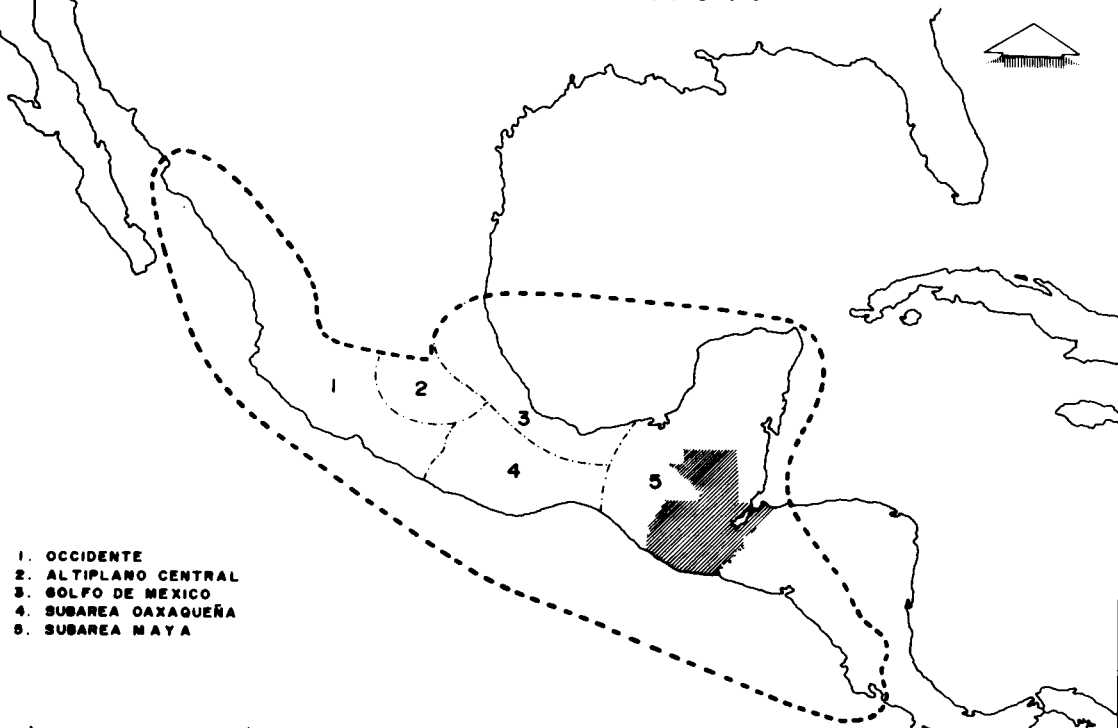
Situada al norte del istmo centroamericano, ocupa una extensión territorial de 108,889 km<sup>2</sup>. Limita al Norte y Oeste con México, al Este con Belice y el Océano Atlántico, al Sureste con Honduras y el Salvador y al Sur con el Océano Pacífico. Está

comprendida entre los paralelos 14<sup>o</sup>-18<sup>o</sup> Latitud Norte y Meridianos 87<sup>o</sup> 30' a 92<sup>o</sup> 13' al Oeste de Greenwich, lo que confiere a todo el país el carácter de Clima tropical dominado por El Alisio.

La República de Guatemala se divide políticamente en 22 departamentos. Es necesario anotar los diferendos existentes por el territorio de Belice (ex-Honduras Británica) independizada en 1981; su frontera no es aceptada por Guatemala que continúa reclamando su derecho sobre su territorialidad. Cada uno de sus Departamentos está dividido a su vez en municipios que totalizan 330 integrados por ciudades, villas, pueblos, aldeas caseríos y parajes. Con una estimación de población para el año de 1991 de 9,436,00 habitantes y una densidad poblacional de 92 habitantes por km<sup>2</sup>. Su población es mayoritariamente indígena (autodenominadamente "maya" actualmente) y la presencia sociocultural del grupo mestizo, además de una presencia menor del grupo afrocaribeño autodenominados "Garifuna" en las costas del Departamento de Izabal.

Su idioma oficial es el español, aunque persisten los idiomas mayances de los que sobresalen por su raíz histórica y número de hablantes los idiomas K'iché, Mam, Kaqchikel, Q'eqchí y Tzutujil. Con los idiomas mayances coexiste la religión tradicional que engloba la cosmovisión de profundas raíces mesoamericano antiguas y su sincretismo con la religión oficial católica instituída desde la Colonia.

# MESOAMERICA



1. OCCIDENTE
2. ALTIPLANO CENTRAL
3. GOLFO DE MEXICO
4. SUBAREA OAXAQUEÑA
5. SUBAREA MAYA

0 400 800  
K.M.

Mapa 6.

DIBUJO: ALFREDO ROMAN MORALES

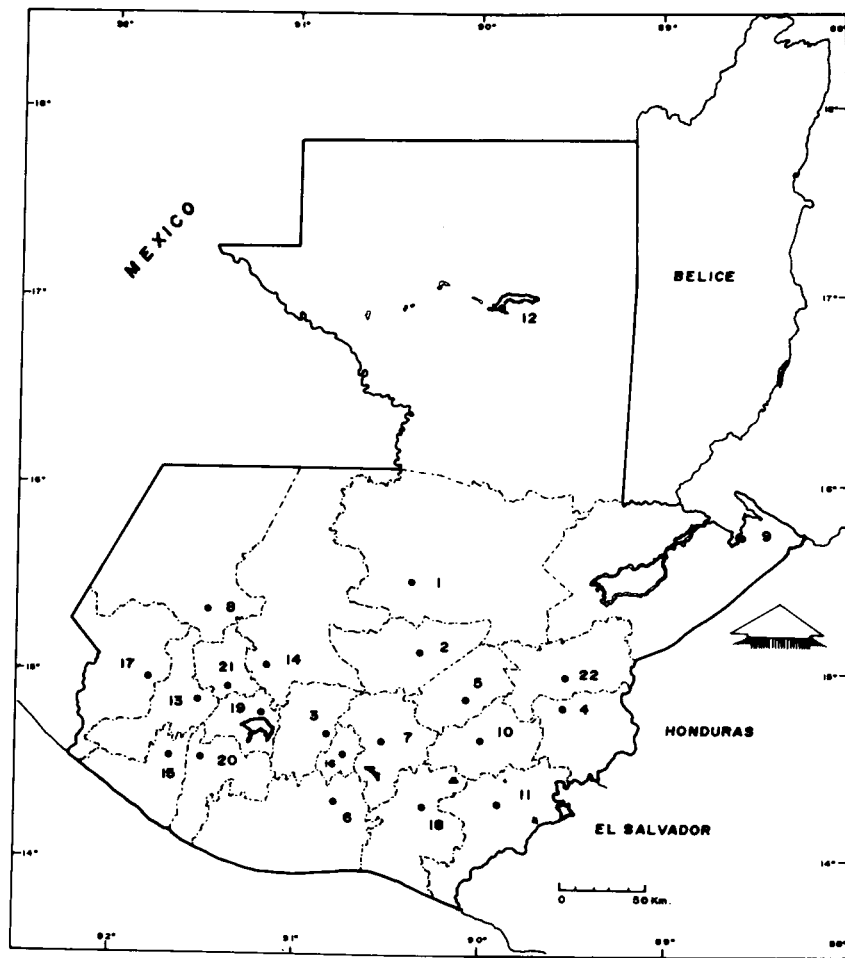
## **División político-administrativa de la República de Guatemala**

El orden correlativo corresponde a la ordenación alfabética de los departamentos

<b>DEPARTAMENTO</b>	<b>CABECERA</b>
1. Alta Verapaz	Cobán
2. Baja Verapaz	Salamá
3. Chimaltenango	Chimaltenango
4. Chiquimula	Chiquimula
5. El Progreso	Guastatoya
6. Escuintla	Escuintla
7. Guatemala	Guatemala
8. Huehuetenango	Huehuetenango
9. Izabal	Puerto Barrios
10. Jalapa	Jalapa
11. Jutiapa	Jutiapa
12. Petén	Flores
13. Quetzaltenango	Quetzaltenango
14. Quiché	Santa Cruz del Quiché
15. Retalhuleu	Retalhuleu
16. Sacatepéquez	Antigua Guatemala
17. San Marcos	San Marcos
18. Santa Rosa	Cuilapa
19. Sololá	Sololá
20. Suchitepéquez	Mazatenango
21. Totonicapán	Totonicapán
22. Zacapa	Zacapa



# REPUBLICA DE GUATEMALA



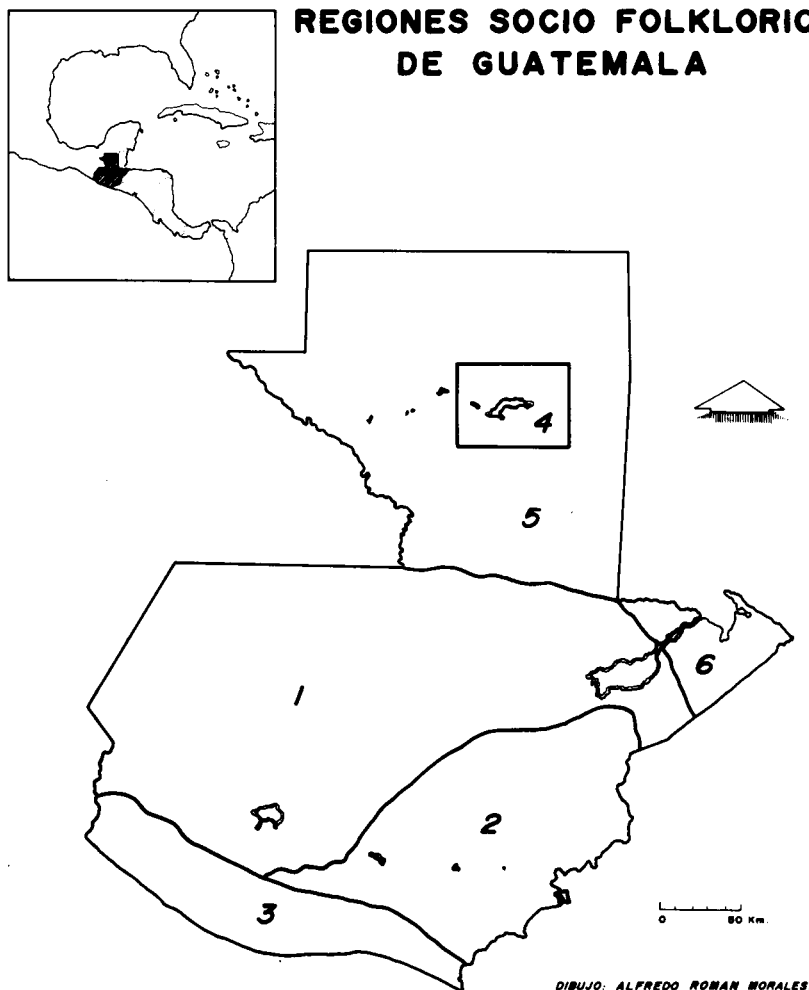
DIBUJO: ALFREDO ROMAN MORALES

Mapa 7.

A continuación ofrecemos una nominación danzaria que proponemos para clasificar el cuerpo de danzas a todo lo largo del territorio nacional bajo el contexto geográfico entendido en su territorio completo y en sus especificidades regionales y locales. Entendemos por danzas nacionales, aquellas que se practican popularmente en todo el territorio de la República de Guatemala, las regionales son aquellas practicadas en una región específica y las locales, son aquellas danzas que son propias de un lugar específico, aldea o municipio.

Sin embargo, entendemos que algunas danzas locales y regionales son tan importantes como las más populares (nacionales) los ejemplos son El Palo Volador, El Rabinal Achí, La Culebra, La Paach, Los Animalitos, Las Flores, Las De Diablos, son danzas locales tan importantes como las grandes familias danzarias que ya propusimos arriba: El Venado, Toritos, Moros y Cristianos y La Conquista. En seguida ofrecemos también un sumario departamental de representaciones y grupos danzarios que corresponden a centros geográficos en los cuales existen prácticas danzarias localizadas geográficamente y en las que hay mayor participación de bailadores.

## REGIONES SOCIO FOLKLORICAS DE GUATEMALA



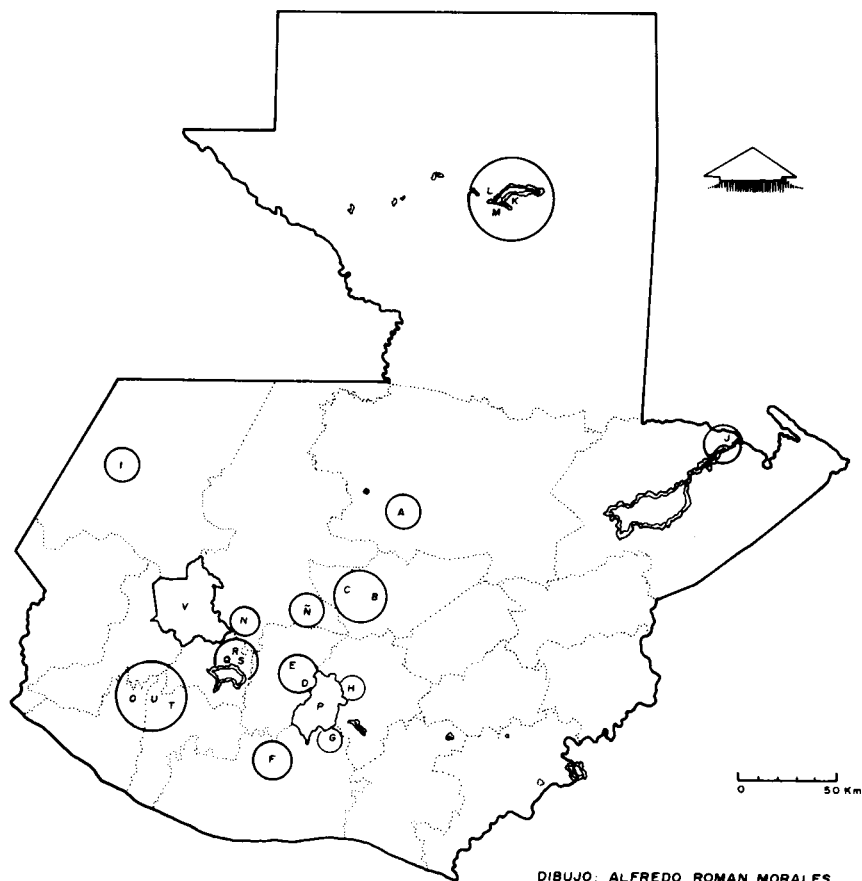
Mapa 8.

"La República de Guatemala está dividida en regiones socio-folkloricas que el Lic. Celso Lara Figueroa propuso hace algunos años para entender los procesos culturales ocurridos en la historia de Guatemala, comprendiendo la región No. 1 con una región de influencia indígena, la No. 2 con una región de influencia hispano europea, la región No. 3 con una región de influencia mixta (indígena-hispano-europea-africana), la región No. 4, como una región de influencia mestizo yucateca al igual que la región No. 5 (Petén) y la región No. 6 como una región de influencia Caribe-Arawaco (Garífuna).

## Centros Danzarios

A. Cobán	Alta Verapaz
B. Rabinal	Baja Verapaz
C. Cubulco	Baja Verapaz
D. Chimaltenango	Chimaltenango
E. Comalapa	Chimaltenango
F. Siquinalá	Escuintla
G. Palín	Escuintla
H. Mixco	Guatemala
I. Jacaltenango	Huehuetenango
J. Livingston	Izabal
K. Flores	Petén
L. San Andrés	Petén
M. San Benito	Petén
N. Chichicastenango	Quiché
Ñ. Joyabaj	Quiché
O. San Sebastián	Retalhuleu
P. Sacatepéquez	Antigua Guatemala
Q. Sololá	Sololá
R. Concepción	Sololá
S. San Andrés Semetabaj	Sololá
T. San Bernardino	Suchitepéquez
U. Cuyotenango	Suchitepéquez
V. San Miguel Tot.	Tonicapán

# CENTROS DANZARIOS



Mapa 9.

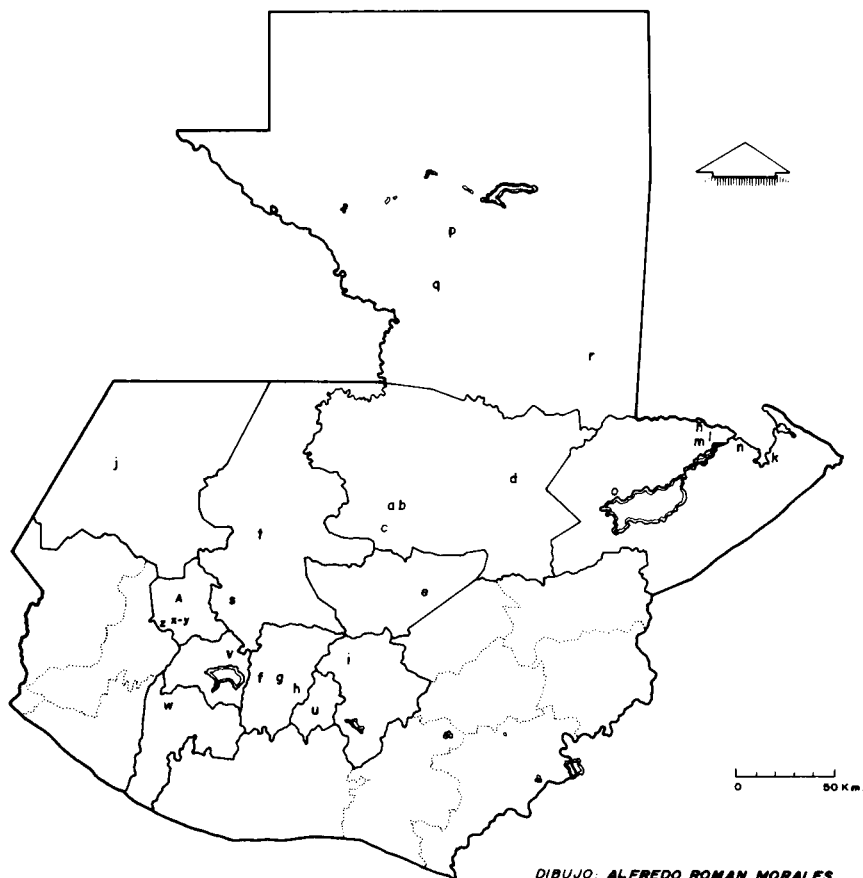
Aquí se muestran las diferentes regiones culturales guatemaltecas en donde se practican con mayor popularidad diferentes danzas tradicionales debido a su específica abundancia en grupos y representaciones danzarias así como la presencia de las morerías más importantes del país.

## DANZAS TRADICIONALES GUATEMALTECAS NACIONALES

### DTGN. 1. EL VENADO

DANZA	DEPTO.	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. Venados	Alta Verapaz	Cobán	26 - 26 Junio	si / 92
b. El Venado	Alta Verapaz	Cobán	4 de agosto	si / 92
c. Venados	Alta Verapaz	Santa Cruz Verapaz	1 - 5 de mayo	si / 92
d. Los Venados	Alta Verapaz	Cahabón	4 - 8 septiembre	si / 92
e. El venado	Baja Verapaz	San Jerónimo	Movible Sept. 27 Oct. 1	si / 92
f. Del venado	Chimaltenango	Patzún	Corpus Christi	si / 92
g. El venado	Chimaltenango	Santa Cruz Balanyá	3 de mayo	si / 92
h. El venado	Chimaltenango	San Andrés Itzapa	Corpus Christi Nov. 30	si / 92
i. Del venado	Guatemala	San Raimundo	20 - 25 enero	si / 92
j. Del venado	Huehuetenango	Jacaltenango	2 de febrero	si / 92
k. El venado	Izabal	Puerto Barrios	14 julio/movible	si / 92
l. Del venado	Izabal	Livingston Aldea Plan Grande	28 de diciembre	si / 92
m. Del venado	Izabal	Livingston Caserío Plan Grande Tatín	28 de diciembre	si / 92
n. Del venado	Izabal	Livingston Caserío Baltimore	—————	si / 92
ñ. Del venado	Izabal	Livingston Caserío Sarstoon	—————	si / 92
o. Del venado	Izabal	El Estor	29 de junio	si / 92
p. Del venado	Petén	La Libertad	12 de diciembre	si / 92
q. Del venado	Petén	Sayaxché	13 de junio	si / 92
r. Los venados	Petén	San Luis	21, 25 agosto	si / 92
s. Venado	Quiché	Santa Cruz del Quiché	14 - 19 agosto	si / 92
t. Venado	Quiché	Cunén	1 - 4 febrero	si / 92
u. El venado	Sacatepéquez	Santa María de Jesús	1 - 5 enero	no
v. Venados	Sololá	Concepción	7 - 9 diciembre	no
w. De venados	Suchitepéquez	San Bernardino	Corpus Christi	si / 92
x. Venados	Totonicapán	San Cristóbal	Viernes de Cuaresma	si / 92
y. Venados	Totonicapán	San Cristóbal Totonicapán	25 de julio	si / 92
z. Venados	Totonicapán	San Andrés Xecul	6 - 15 febrero	si / 92
A. Venados	Totonicapán	Momostenango	1 - 2 noviembre	si / 92

# VENADOS



Mapa 10.

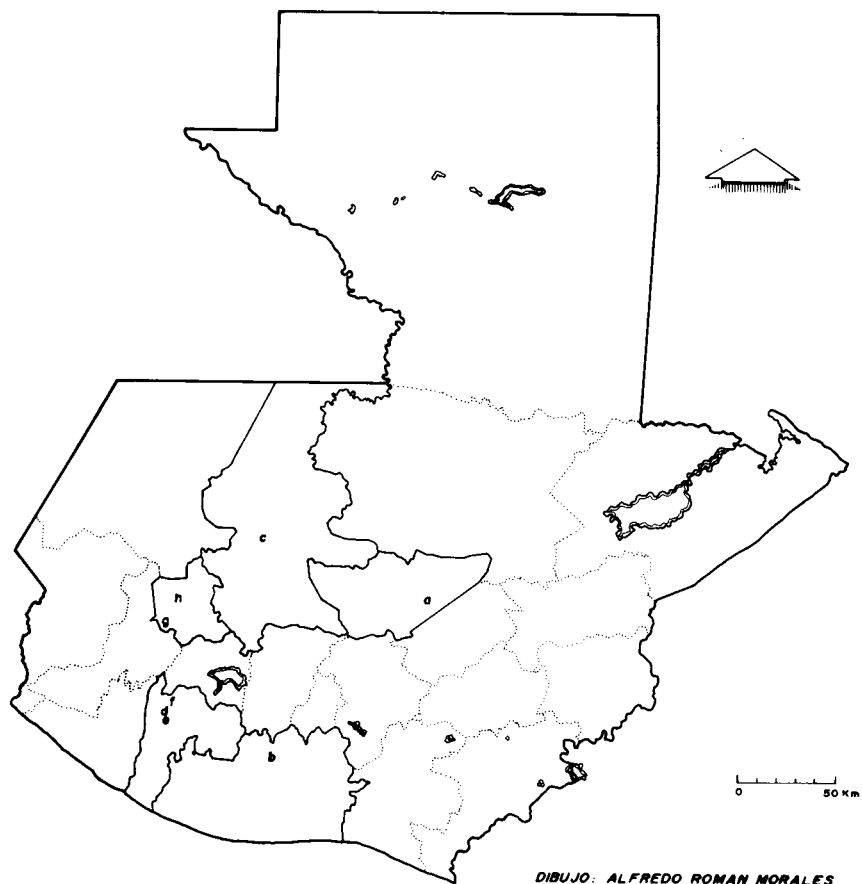
## EL VENADO (VARIANTE)

DANZA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. Los mazates	Baja Verapaz	San Jerónimo	La Ascensión	sí / 92
b. Los 3 venados	Escuintla	Siquinalá	24 - 26 noviembre	sí / *
c. Tantoques	Quiché	Cunén	La Ascensión	sí / 92
d. De los tuncunes	Suchitepéquez	San Bernardino	Corpus Christi	sí / 92
e. Tuncunes	Suchitepéquez	Santo Domingo Suchitepéquez	4 - 5 de agosto	sí / 92
f. Tuncunes	Suchitepéquez	Samayac	4 - 5 diciembre	sí / 92
g. Los monos	Totonicapán	San Andrés Xecul	1 - 9 julio	sí / 92
h. Los monos	Totonicapán	Momostenango	1 - 9 julio	sí / 92

Eventual = a criterio del grupo.



# VENADOS (*variantes*).

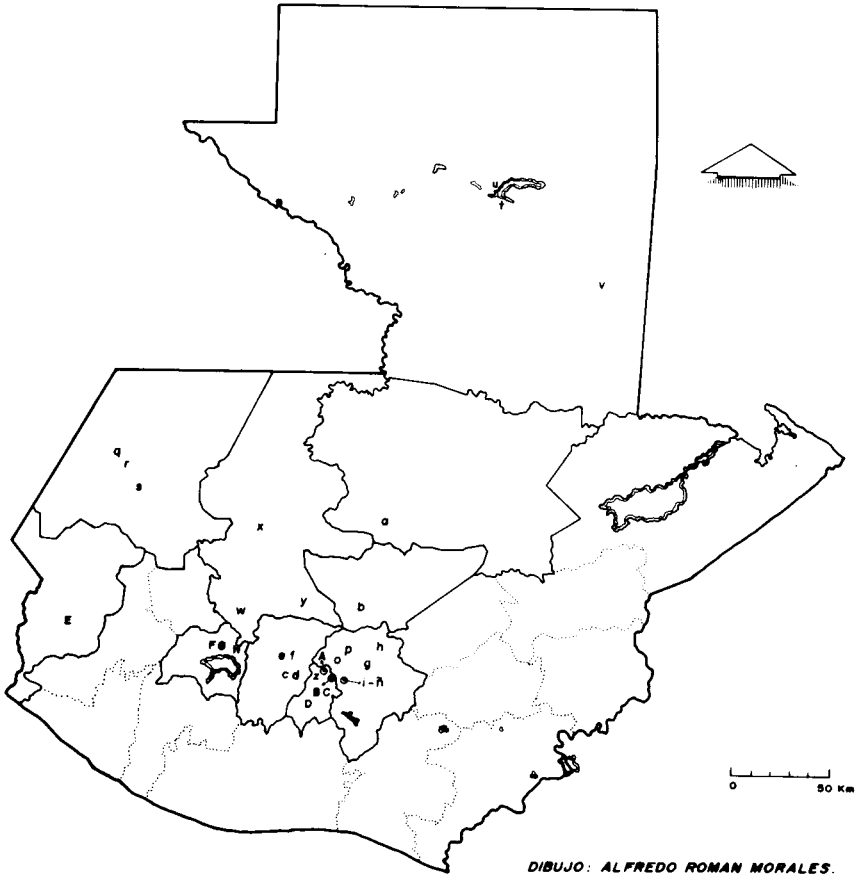


Mapa II.

## DTGN. 2. TORITOS

DANZA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. Torito	Alta Verapaz	Santa Cruz Verapaz	1 - 5 de mayo	si / 92
b. El torito	Baja Verapaz	Granados/Ald. Ixchel	2 - 5 de mayo	si / 92
c. De torito	Chimaltenango	Chimaltenango	6 de enero	si / 92
d. De torito	Chimaltenango	Chimaltenango	25 - 26 de enero	si / 92
e. De toritos	Chimaltenango	Comalapa	6 Dic. 6 enero	si / 92
f. El torito	Chimaltenango	Comalapa	25 Dic. 6 enero	si / 92
g. Toritos	Guatemala	Chinaulta	4 - 9 diciembre	si / 92
h. Torito	Guatemala	San Pedro Ayampuc	29 de junio	si / 92
i. Toritos	Guatemala	Mixco	La Ascensión	si / 92
j. De toritos	Guatemala	Mixco, Ald. Lo de Bran	La Ascensión 12 de diciembre	si / 92
k. De toritos	Guatemala	Mixco, Ald. Sacoj Chiquito	2 febrero/19 marzo	si / 92
l. De toritos	Guatemala	Mixco, Ald. Sacoj Grande	8 de diciembre	si / 92
m. De toritos	Guatemala	Mixco, Ald. El Naranjito	16 de julio	si / 92
n. De toritos	Guatemala	Mixco, Ald. Lo de Fuentes	16 de julio	si / 92
ñ. De toritos	Guatemala	Mixco	4 de agosto	si / 92
o. Toritos	Guatemala	San Juan Sacatepéquez	22 - 27 junio	si / 92
p. Del torito	Guatemala	San Raimundo	20/25 enero 3 mayo	si / 92
q. De torito	Huehuetenango	Jacaltenango	Corpus Christi	si / 92
r. Del torito	Huehuetenango	Concepción Huista	5 - 8 diciembre	si / 92
s. Del toro	Huehuetenango	Todos Santos Cuchumatán	31 de Oct./2 nov.	si / 92
t. Del torito	Petén	San Benito	1 - 9 de mayo	si / 92
u. Del torito	Petén	San Andrés	27 nov. / 1 dic.	si / 92
v. El torito	Petén	Dolores	27 - 31 de mayo	si / 92
w. El torito	Quiché	Chichicastenango	18 - 26 de diciembre	si / 92
x. Torito	Quiché	Cunén	20 enero/ 9 febrero	si / 92
y. Del torito	Quiché	Joyabaj	8 - 15 de agosto	si / 92
z. El torito	Sacatepéquez	Sumpango	28 de agosto	si / 92
A. Toritos	Sacatepéquez	Santo Domingo Xenacoj	3 - 11 de agosto	si / 92
B. Toritos	Sacatepéquez	Santiago Sacatepéquez	24 - 26 de julio	si / 92
C. Torito	Sacatepéquez	Santiago Sacatepéquez	24 - 26 de julio	si / 92
D. El torito	Sacatepéquez	San Miguel Dueñas	8 - 15 de diciembre	si / 92
E. Del torito	San Marcos	El Tumbador	8 de diciembre	si / 92
F. Torito	Sololá	Sololá	8 - 15 agosto	si / 92
G. De toritos	Sololá	Sololá	8 - 15 agosto	si / 92
H. Los toritos	Sololá	Concepción	8 de diciembre	si / 92

# TORITOS

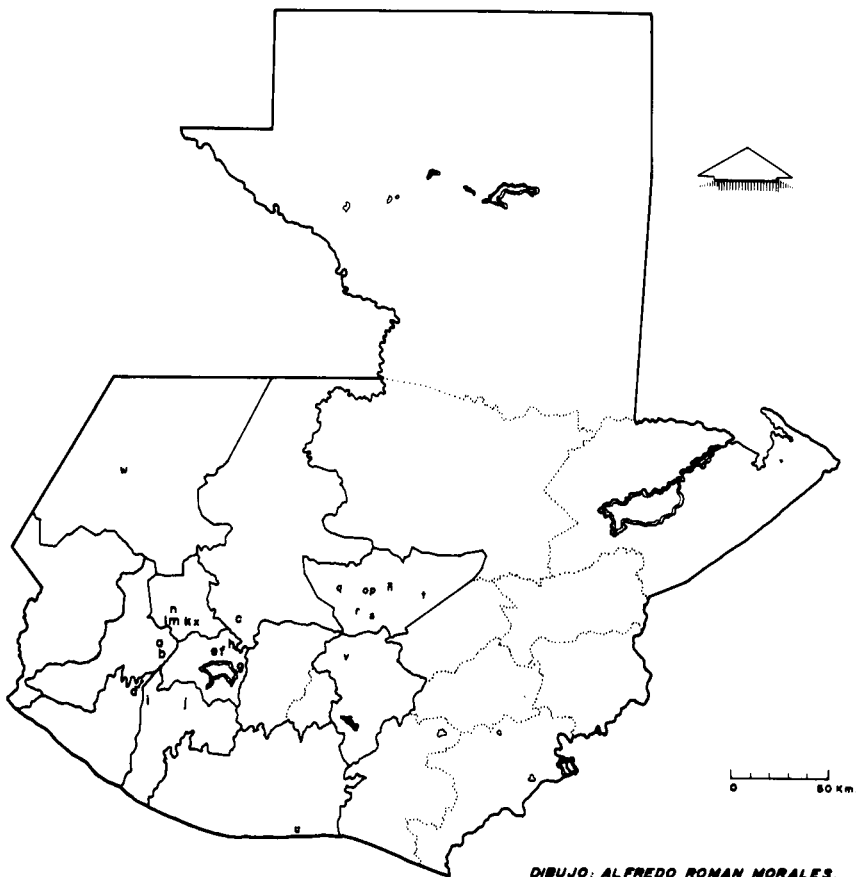


Mapa 12.

## TORITOS (VARIANTE)

DANZA	DEPTO.	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. Mexicanos	Quetzaltenango	Almolonga	27 - 30 de junio	sí / 92
b. Mexicanos	Quetzaltenango	Zunil	_____	sí / 92
c. Mexicanos	Quiché	Chichicastenango	10 nov./22 dic.	sí / 92
d. Mexicanos	Retalhuleu	San Felipe	21 - 26 noviembre	no / 86
e. Mexicanos	Sololá	Sololá/ Ald. El Tablón	15 de agosto	sí / 92
f. Mexicanos	Sololá	Sololá	24 de agosto	sí / 92
g. Mexicanos	Sololá	Santa Catarina Palopó	25 de noviembre	sí / 92
h. Los Mexicanos	Sololá	Concepción	7 - 9 diciembre	sí / 92
i. De Mexicanos	Suchitepéquez	Cuyotenango	5 - 16 enero	sí / 92
j. Mexicanos	Suchitepéquez	San Miguel Panán	23 - 30 septiembre	sí / 92
k. Mexicanos	Totonicapán	Totonicapán	8 - 12 diciembre	sí / 92
l. Mexicanos	Totonicapán	San Cristóbal Tot.	Movible	sí / 92
m. Mexicanos	Totonicapán	San Cristóbal Tot.	22 - 27 de julio	sí / 92
n. Mexicanos	Totonicapán	San Francisco El Alto.	Movible/4 de octubre	sí / 92
ñ. El costeño	Baja Verapaz	San Miguel Chicaj	25 - 29 de septiembre	sí / 92
o. El costeño	Baja Verapaz	Rabinal	24 de enero	sí / 92
p. Costeños	Baja Verapaz	Rabinal	20 - 25 de julio	sí / 92
q. El costeño	Baja Verapaz	Cubulco	2 - 5 de mayo	sí / 92
r. El costeño de Masheños	Baja Verapaz	Granados Aldea Ixchel		
s. El costeño de Castilla	Baja Verapaz	El Chol	6 - 8 diciembre	sí / 91
t. El costeño	Baja Verapaz	San Jerónimo	La Ascensión	sí / 92
u. El costeño	Escuintla	Pto. de San José	3 de octubre	sí / 92
v. El costeño	Guatemala	San Raimundo	3 de octubre	sí / 92
w. De vaqueros	Huehuetenango	Concepción Huista	5 - 8 diciembre	sí / 92
x. Vaqueros	Totonicapán	Totonicapán	15 de enero (Resurrección)	sí / 92

# TORITOS (variantes).



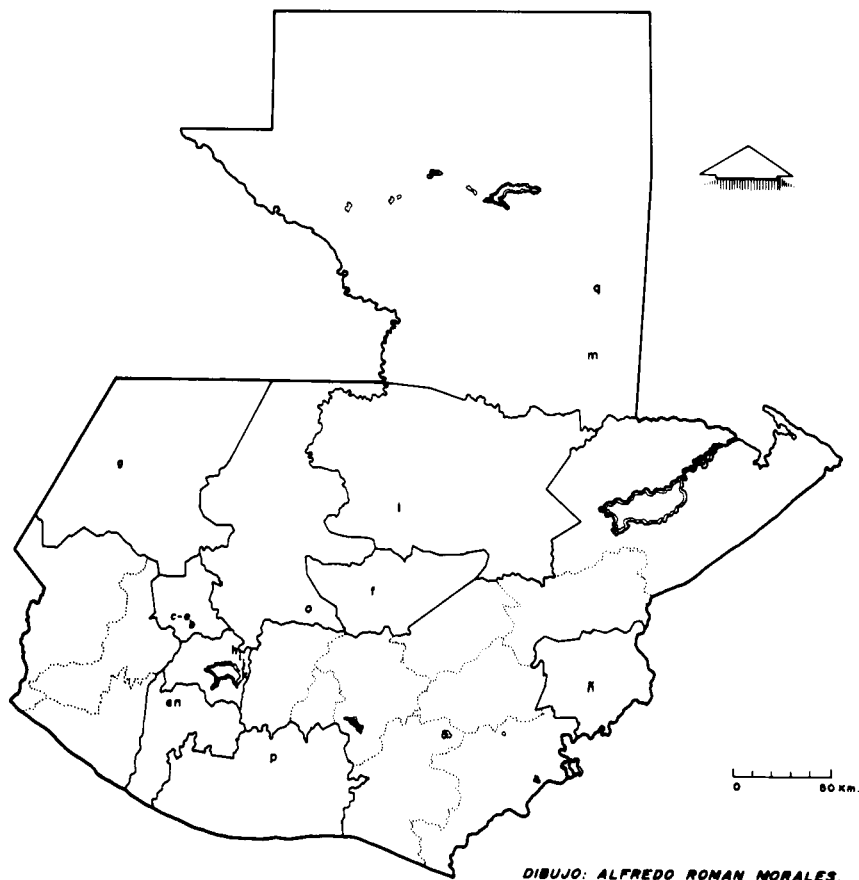
Mapa 13.

## TORITOS (VARIANTE)

DANZA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. De los pascares	Suchitepéquez	San Bernardino	Corpus Christi	si / 92
b. Los Pascarines	Totonicapán	Totonicapán	Cuaresma	si / 92
c. Los Pascarines	Totonicapán	San Francisco El Alto	Cuaresma	si / 92
d. Pascarines	Totonicapán	San Francisco El Alto	Movible	si / 92
e. Pascarines	Totonicapán	San Francisco El Alto	1 - 6 octubre	si / 92
f. Los negritos	Baja Verapaz	Rabinal	2 de noviembre 25 de diciembre	si / 92
g. De los negros	Huehuetenango	Jacaltenango	2 de febrero	si / 92
h. Los negritos	Sololá	Concepción	7 - 9 diciembre	si / 92
i. Los negritos	Sololá	San Andrés Semetabaj	24 de junio	si / 92
j. Los negritos	Sololá	Panajachel	Corpus Christi	si / 92
k. Negritos	Sololá	Santa Catarina Palopó	Corpus Christi	si / 92
l. La catarina	Alta Verapaz	Cobán	14 - 16 agosto	si / 92
m. La catarina	Petén	San Luis	2 y 25 de agosto	si / 92
n. La vaca mora	Suchitepéquez	San Bernardino	Corpus Christi	si / 92
ñ. Del torito pinto	Chiquimula	Quetzaltepeque	19 dic/ 7 enero	si / 91
o. El toro Ruch	Quiché	Joyabaj	25, 31 dic./6 enero	si / 92
p. Los 4 toros	Escuintla	Siquinalá	24 - 26 noviembre	si / 90*
q. De la vaca	Petén	Dolores	27 - 31 mayo	si / 92

\*Eventual = a criterio del grupo.

# TORITOS (*variantes*).



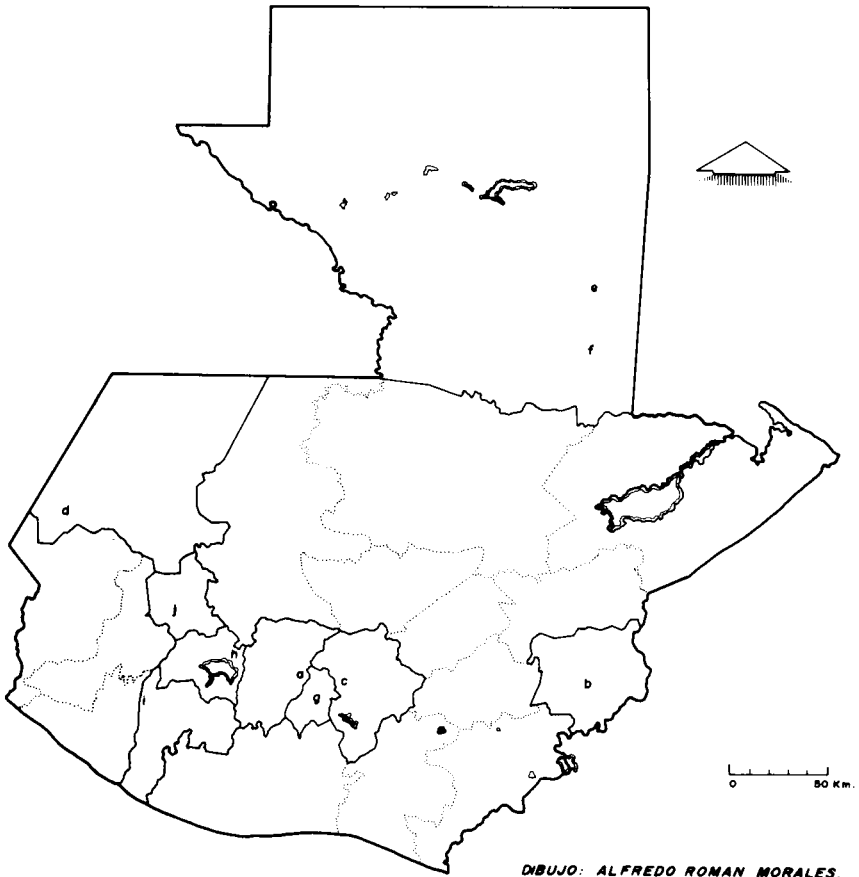
Mapa 14.

### DTGN. 3. MOROS Y CRISTIANOS

DANZA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. Moros y cristianos	Chimaltenango	Chimaltenango	24 Dic./ 6 Enero	si / 92
b. Moros y cristianos	Chiquimula	Quetzaltepeque	8 - 15 nov.	no
c. Moros y cristianos	Guatemala	Mixco/Aldea Las Charcas	12 de diciembre	si / 92
d. Moros y cristianos	Huehuetenango	Cuilco	Movible	si / 92
e. Moros y cristianos	Petén	Dolores	27 - 31 mayo	si / 92
f. Moros y cristianos	Petén	San Luis	21 - 25 agosto	si / 92
g. Moros y cristianos	Sacatepéquez	Antigua Guatemala Barrio Santa Ana	Movible	si / 92
h. Moros y cristianos	Sololá	San Andrés Semetabaj	30 de noviembre	si / 91
i. Moros y cristianos	Suchitepéquez	Cuyotenango	5 - 16 enero	si / 91
j. Moros y cristianos	Totonicapán	San Fco. El Alto	30 de junio	si / 92



# MOROS Y CRISTIANOS

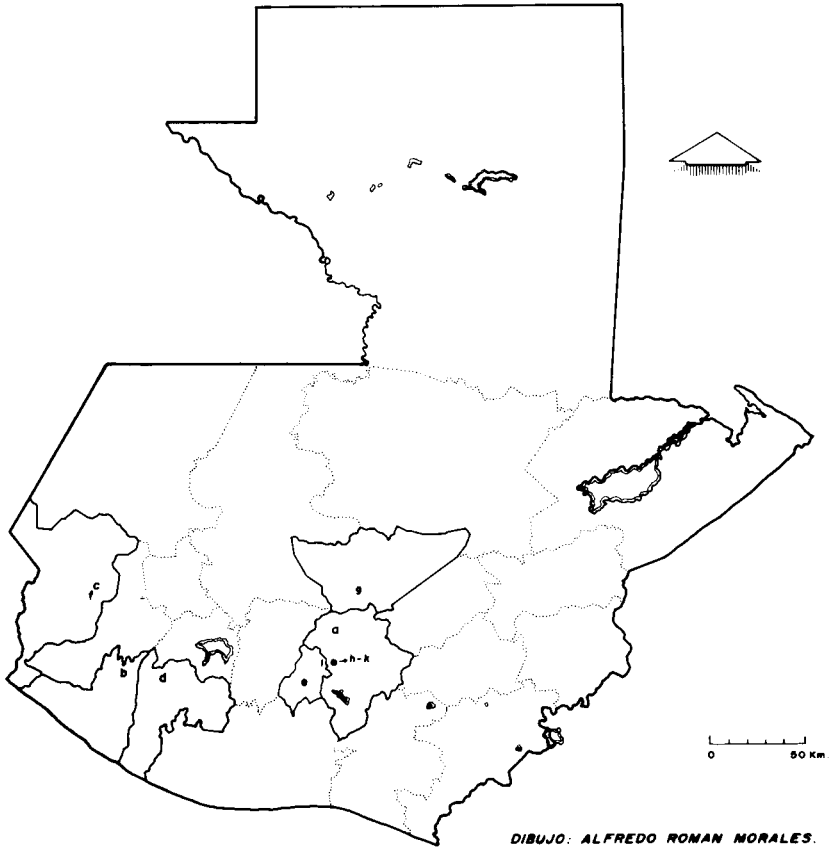


Mapa 15.

### DTGN. MOROS Y CRISTIANOS (VARIANTE)

DANZA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. 12 pares de Francia	Guatemala	San Raimundo	20 - 25 de enero	sí / 92
b. 12 pares de Francia	Retalhuleu	San Sebastián	19 - 20 enero	sí / 92
c. 12 pares de Francia	San Marcos	San Pedro Sacatepéquez	29 de junio	sí / 92
d. 12 pares de Francia	Suchitepéquez	San Bernardino	18 - 20 de mayo	sí / 92
e. 7 pares de Francia	Sacatepéquez	Ciudad Vieja	8 de diciembre	sí / 92
f. 7 pares de Francia	San Marcos	San Marcos Aldea Soche	8 de diciembre	sí / 92
g. El español	Baja Verapaz	El Chol	6 - 8 diciembre	sí / 92
h. El español	Guatemala	Mixco, Lo de Bran I	La Ascensión (Movable)	sí / 92
i. El español	Guatemala	Mixco, Lo de Bran I	4 de agosto	sí / 92
j. El español	Guatemala	Mixco, Lo de Bran II	12 de diciembre	sí / 92
k. El español	Guatemala	Mixco, Ald. San José La Comunidad	Enero/agosto	sí / 92
l. El español	Sacatepéquez	San Lucas Sacatepéquez	16 - 20 octubre	sí / 92

# MOROS Y CRISTIANOS (*variantes*).

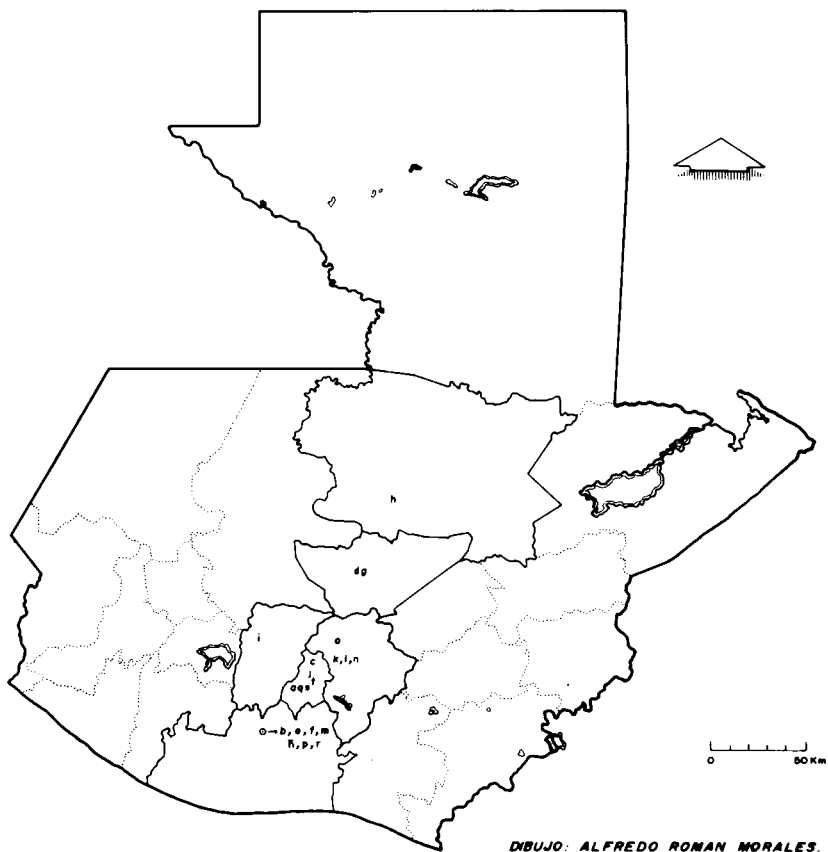


Mapa 16.

## DTGN. MOROS Y CRISTIANOS (VARIANTE)

DANZA	DEPTO.	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. Don Fernando	Sacatepéquez	San Miguel Dueñas	15 de diciembre	sí / 92
b. Rey Fernando	Escuintla	Siquinalá	24 - 26 noviembre	sí / 90 *
c. El Rosario	Sacatepéquez	Sumpango	23 - 30 de agosto	sí / 92
d. La Conversión de San Pablo	Baja Verapaz	Rabinal, Ald.Chococ	23 - 25 enero	sí / 80 *
e. Fierabras	Escuintla	Siquinala	24 - 26 noviembre	sí / 89 *
f. Rey Azarín	Escuintla	Siquinalá	23 - 25 enero	sí / 92 *
g. Tamorlán	Baja Verapaz	Rabinal, Ald.Chiticoy	23 - 25 enero	sí / 89 *
h. Tardecindo	Alta Verapaz	San Juan Chamelco	21 - 24 junio	sí / 92
i. El Rey Moro	Chimaltenango	Tecpán	1 - 4 y 9 octubre	sí / 92
j. Rey Salinas	Sacatepéquez	Jocotenango	15 de agosto	no / 92
k. Carlo Magno y Napoleón	Guatemala	Mixco	4 de agosto	sí / 92
l. Carlo Magno y Napoleón	Guatemala	Mixco, Aldea San José La Comunidad	14 de marzo	sí / 92
m. El Rey David	Escuintla	Siquinalá	24 - 26 noviembre	sí / 85 *
n. La Reliquia	Guatemala	Mixco	4 de agosto	sí / 92
ñ. El Africano	Escuintla	Siquinalá	24 - 26 noviembre	sí / 87 *
o. La Novelisia	Guatemala	San Raimundo	Octubre/noviembre (Movable)	sí / 91
p. Napoleón	Escuintla	Siquinalá	24 - 26 noviembre	sí / 86 *
q. La Ultima Guerra de Napoleón	Sacatepéquez	San Miguel Dueñas	26 - 29 de septiembre	sí / 92
r. Santa Catarina	Escuintla	Siquinalá	24 - 26 noviembre	sí / 91 *
s. Reyna Catalina	Sacatepéquez	Ciudad Vieja	1 - 8 diciembre	sí / 91 *
t. Rey Solín contra el Rey Clarion	Sacatepéquez	Antigua Guatemala	6 de enero	sí / 92

# MOROS Y CRISTIANOS (*variantes*).



Mapa 17.

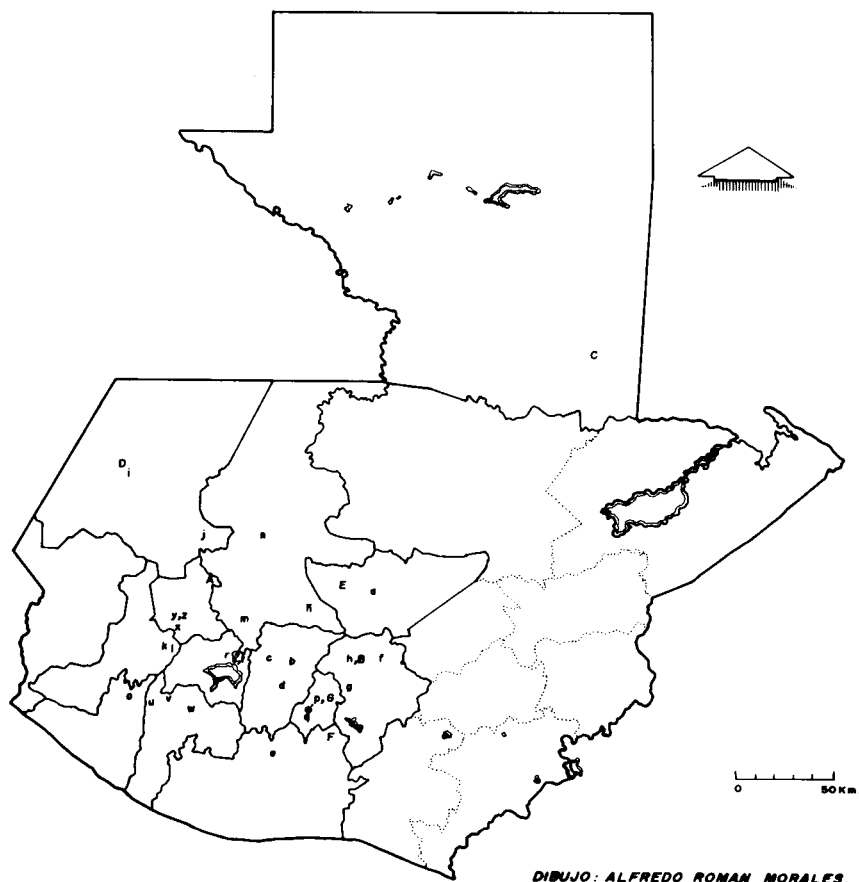
## DTGN. 4. LA CONQUISTA

DANZA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. La conquista	Baja Verapaz	Rabinal	24 - 26 Enero	si / 88 *
b. La conquista	Chimaltenango	Comalapa	24 de junio/ 12 dic.	no
c. La conquista	Chimaltenango	Tecpán Guate.	1 - 4 octubre	si / 92
d. La conquista	Chimaltenango	Patzicia	23 julio/2 agosto	no / 91
e. La conquista	Escuintla	Siquinalá	24 - 26 noviembre Cuaresma	si / 87 * si / 92
f. La conquista	Guatemala	San Pedro Ayampuc	19 de marzo	si / 92
g. La conquista	Guatemala	Mixco, Ald. San José La Comunidad		
h. La conquista	Guatemala	San Raimundo	23 de enero	si / 92
i. La conquista	Huehuetenango	Concepción Huista	5 - 8 diciembre	si / 92
j. La conquista	Huehuetenango	Aguacatán		si / 92
k. La conquista	Quetzaltenango	Almolonga	27 - 30 junio	si / 92
l. La conquista	Quetzaltenango	Cantel	12 - 15 de agosto	si / 92
m. La conquista	Quiché	Chichicastenango	22 de diciembre	si / 92
n. La conquista	Quiché	Cunén	20 enero/ 8 febrero	si / 92
ñ. La conquista	Quiché	Joyabaj	15 de agosto	si / 92
o. La conquista	Retalhuleu	San Sebastián	19 - 20 de enero	si / 92
p. La conquista	Sacatepéquez	San Miguel Dueñas	15 de diciembre	si / 92
q. La conquista	Sacatepéquez	Alotenango	15 - 20 ene/24 junio	si / 92
r. La conquista	Sololá	Sololá	15 de agosto	si / 91 *
s. La conquista	Sololá	Concepción	Abril	no
t. La conquista	Sololá	Concepción	8 de diciembre	si / 92
u. La conquista	Suchitepéquez	Cuyotenango	15 - 16 enero	si / 93
v. La conquista	Suchitepéquez	Samayac	7 - 8 - 16 diciembre	si / 92
w. La conquista	Suchitepéquez	San Miguel Panán	28 - 30 de septiembre	si / 92
x. La conquista	Totonicapán	San Cristóbal Toto.	23 - 26 de julio	si / 92
y. La conquista	Totonicapán	San Fco. El Alto	15 - 23 de enero	si / 92
z. La conquista	Totonicapán	San Fco. El Alto	12 - 23 de enero	si / 92
A. La conquista	Totonicapán	Sta Lucía La Reforma	19 - 24 de enero	*
B. La conquista de El Salvador (v)	Guatemala	San Raimundo	23 de enero	si / 92
C. Los Cortez (v)	Petén	San Luis	21 - 25 agosto	si / 92
D. Cortez (v)	Huehuetenango	Jacaltenango	20 de enero/8 feb.	si / 91
E. De cortez (v)	Baja Verapaz	Cubulco	20 - 25 de julio	si / 91
F. Invasión extranjera	Escuintla	Palín	24 - 28 de diciembre	si / 92
G. Los indios bárbaros del norte (v)	Sacatepéquez	San Miguel Dueñas	12 de diciembre	no / 79

\*Eventual = a criterio del grupo.

(v) Variante

# LA CONQUISTA



Mapa 18.

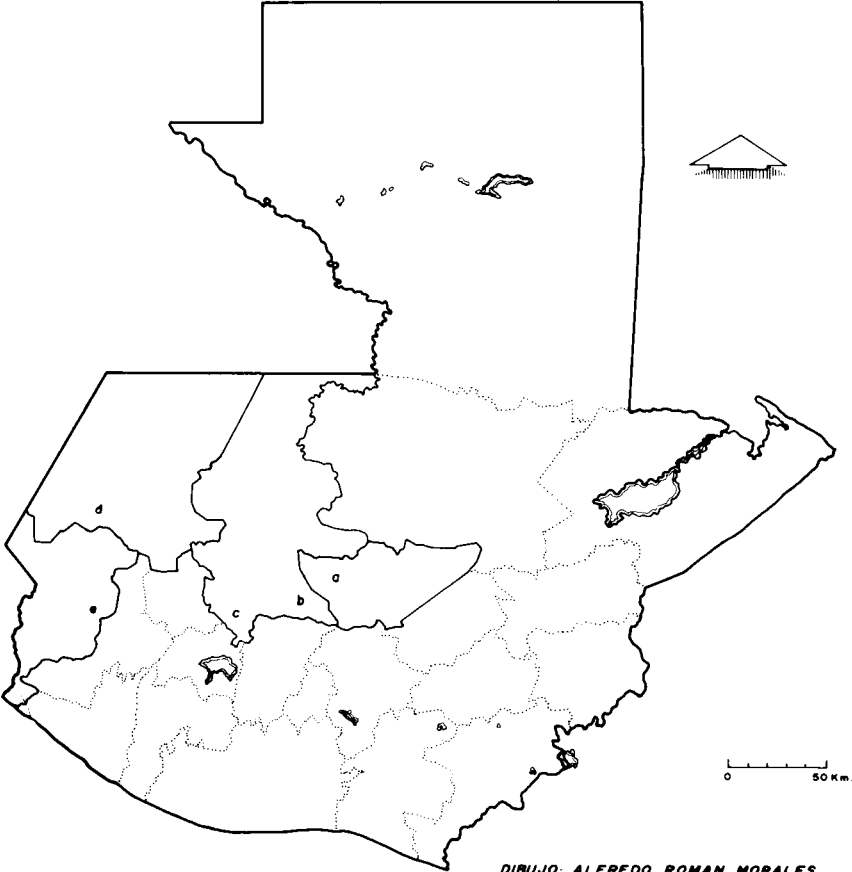
## DANZAS TRADICIONALES GUATEMALTECAS REGIONALES

### DTGR. 1. PALO VOLADOR, DTGR. 2. LA PAACH

DANZA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. El palo de los voladores	Baja Verapaz	Cubulco	20 - 25 de julio	si / 92
b. El palo volador o San Miguel	Quiché	Joyabaj	8 - 15 de agosto	si / 92
c. Del palo volador	Quiché	Chichicastenango	18 - 22 de diciembre	si / 92
d. La Paach	Huehuetenango	Ixtahuacán	19 - 24 de marzo	si / 92
e. La Paach	San Marcos	San Marcos	20 - 28 de abril	si / 92



# PALO VOLADOR, LA PAACH.



Mapa 19.

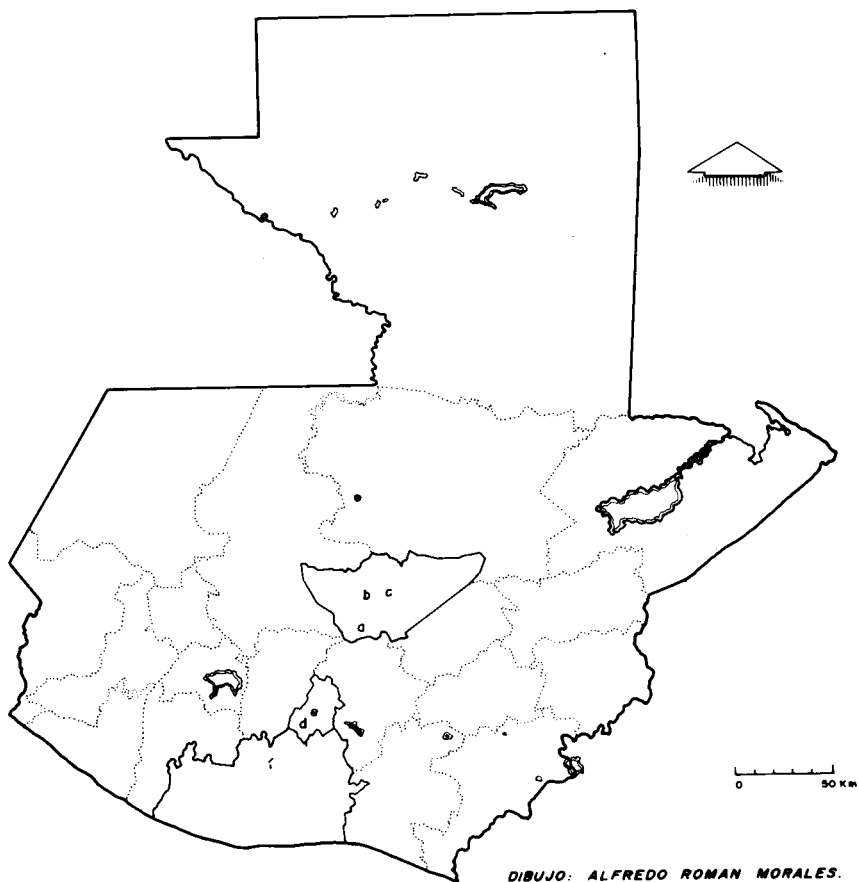
### DTGR. 3. LOS ANIMALITOS

DANZA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. Los animalitos	Baja Verapaz	Granados	2 - 5 mayo	si / 92
b. Los animalitos	Baja Verapaz	Rabinal	23 - 25 de enero	si / 93
c. Los animalitos	Baja Verapaz	San Miguel Chicaj	Corpus Christi	*
d. Los animalitos	Sacatepéquez	San Antonio Aguas Calientes	25 - 29 septiembre	*
e. El cazador (v)	Sacatepéquez	Ciudad Vieja	8 de diciembre	si / 92
f. El tauro (v)	Escuintla	Siquinalá	4 - 26 de noviembre	si / 89 *

(V)= variantes

\*eventual a criterio del grupo

# LOS ANIMALITOS



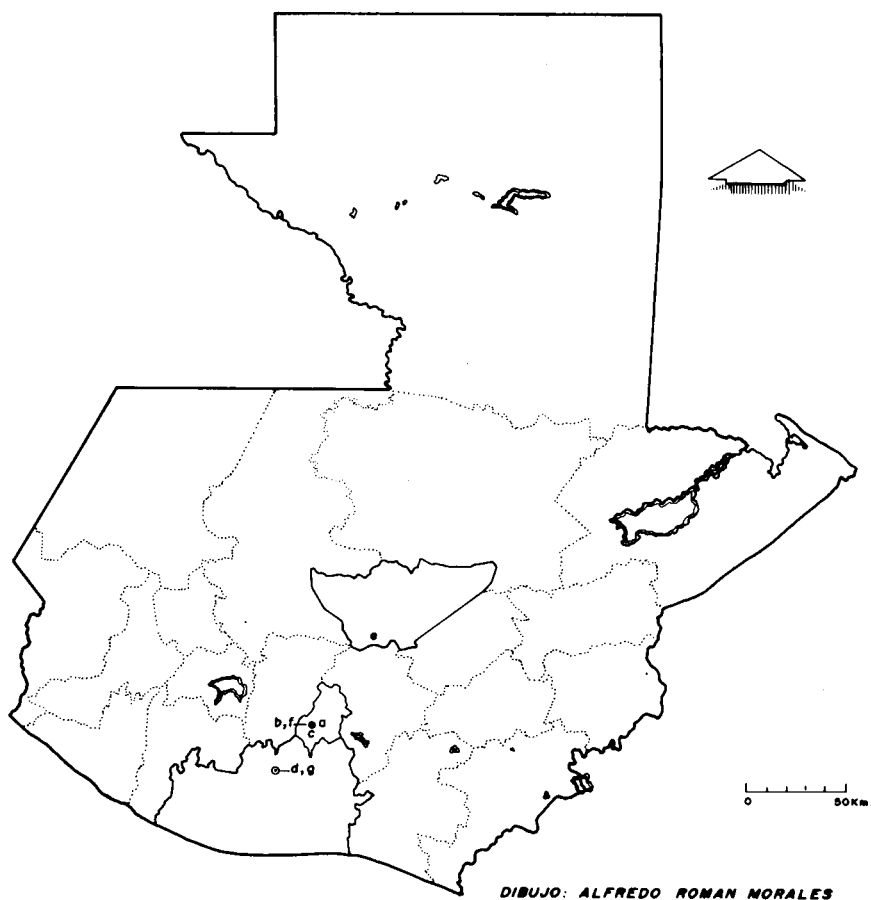
Mapa 20.

#### DTGR. 4. LOS DIABLOS

DANZA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. Los 24 diablos	Sacatepéquez	Ciudad Vieja	8 de diciembre	si / 92
b. Los 24 diablos	Sacatepéquez	San Miguel Dueñas	8 - 15 diciembre	si / 92
c. La región de los 24 diablos	Sacatepéquez	Alotenango	24 de junio	no
d. La región de los 24 diablos	Escuintla	Siquinalá	24 - 26 noviembre	*
e. Los 7 diablos	Baja Verapaz	Granados	2 - 5 de mayo	si / 92
f. Los 7 vicios y las 7 virtudes (v)	Sacatepéquez	San Miguel Dueñas	12 diciembre	no / 88
g. Las 7 virtudes (v)	Escuintla	Siquinalá	24 - 26 noviembre	*

\*eventual a criterio del grupo

# LOS DIABLOS



Mapa 21.

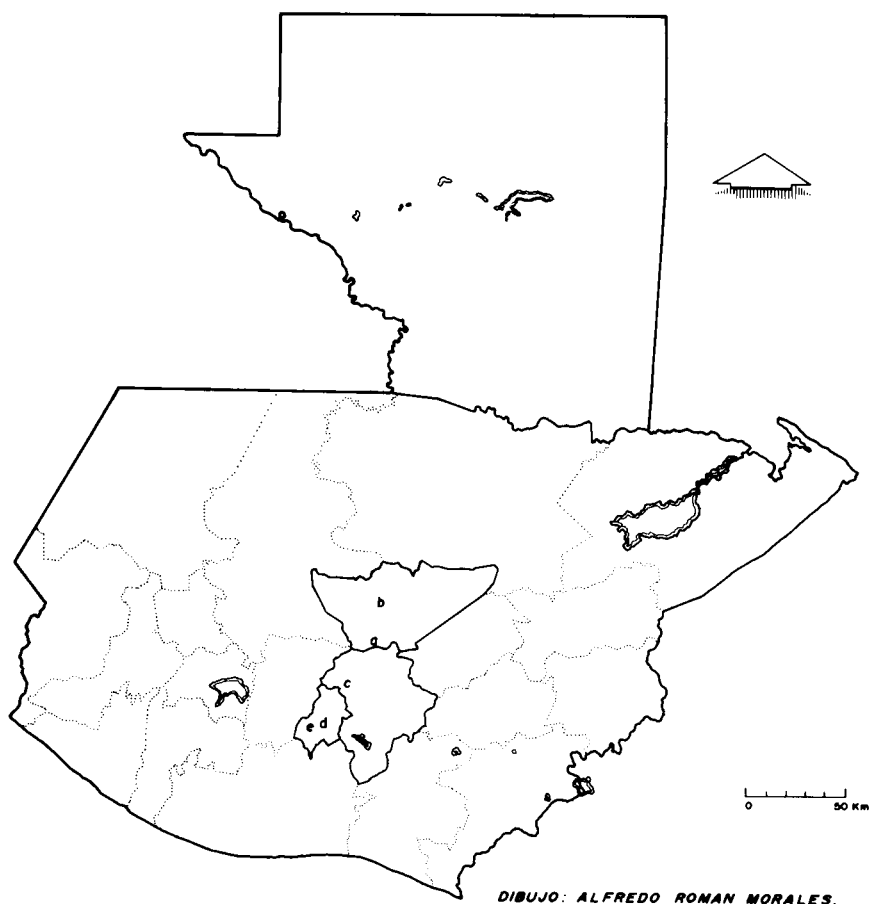
## DTGR. 5. LAS FLORES

DANZA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. Las flores	Baja Verapaz	Granados	24 - 29 junio	si / 92
b. Las Flores	Baja Verapaz	Rabinal	24 - 25 enero Corpus Christi	si / 92
c. Las flores	Guatemala	S. Juan Sacatepéquez	24 de junio	*
d. Las flores	Sacatepéquez	Ciudad Vieja	8 de diciembre	si / 92
e. Las flores	Sacatepéquez	San Miguel Dueñas	8 - 15 dic.	si / 92
f. Las flores (v)	Petén	San Benito	3 de mayo	si / 92

\*Eventual= a criterio del grupo

(v) Variante

# LAS FLORES



Mapa 22.

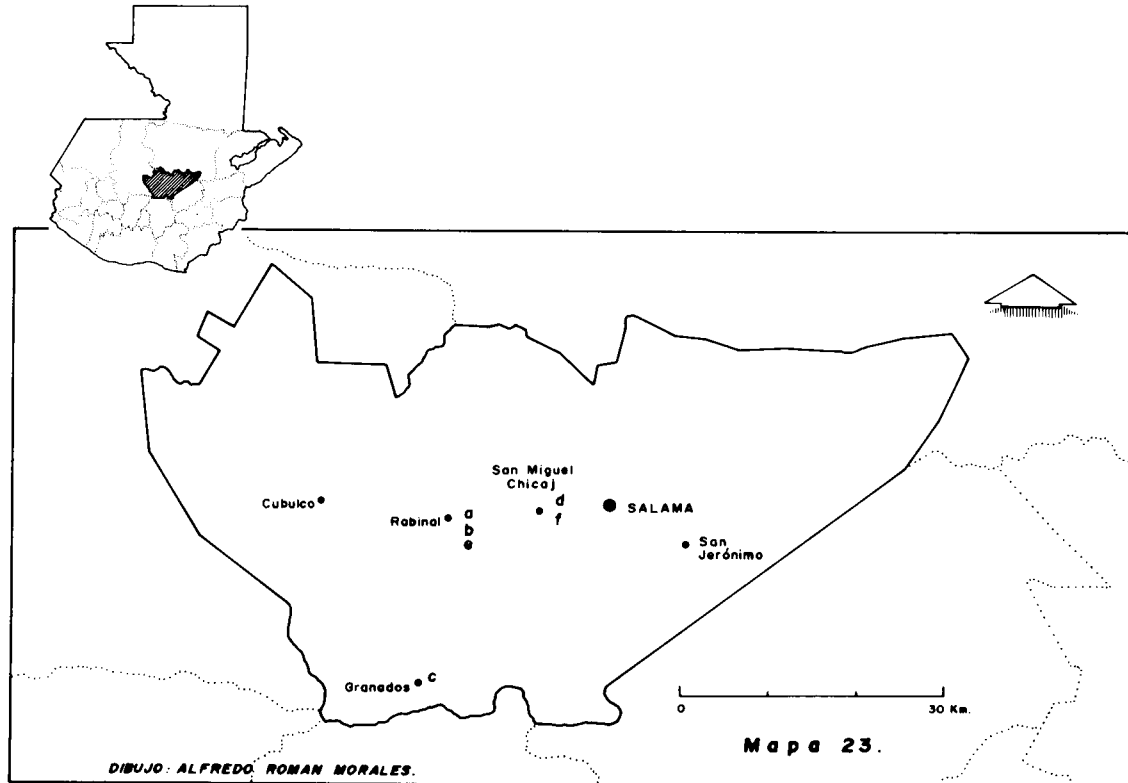
## DANZAS TRADICIONALES GUATEMALTECAS LOCALES

### BAJA VERAPAZ

DANZA	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. Rabinal Achí	Rabinal	17,24,26 en.	si / 92*
b. La Sierpe o San Jorge Mudo	Rabinal	24,26 enero Corpus Christi	si / 93
c. La Sierpe o San Jorge	Granados, Potrero Grande	2 - 5 mayo	si / 92
d. El Chico Mudo	San Miguel Chicaj	Corpus Christi 25 sept.	no
e. El Chico Mudo	Rabinal	24, 25 enero Corpus Christi	si
f. La Pichona	San Miguel Chicaj	Corpus Christi 25 de sept.	si / 92



# DANZAS TRADICIONALES BAJA VERAPAZ.



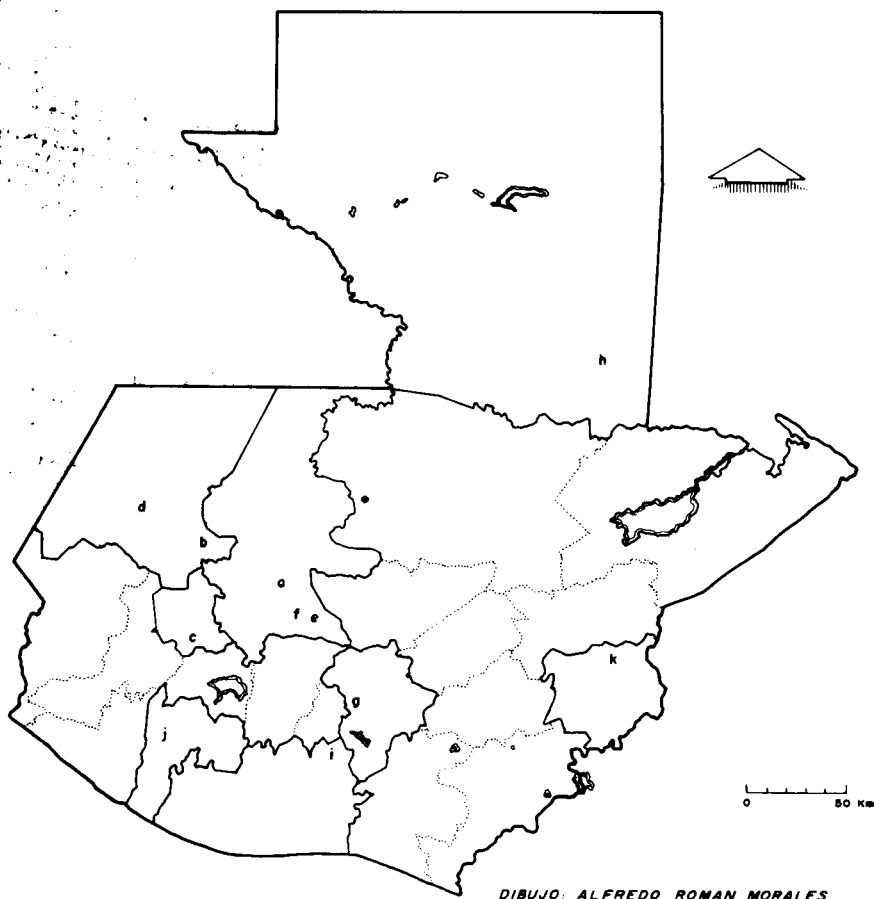
## DANZAS TRADICIONALES GUATEMALTECAS LOCALES

### NIVEL NACIONAL

DANZA	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. La culebra	Quiché	San Andrés Sajcabajá	—	—
b. De la culebra	Huehuetenango	Aguacatán	Semana Santa	*
c. Xacalcojes	Totonicapán	Totonicapán	Semana Santa	si / 92
d. Ixcampores	Huehuetenango	Todos Sts. Cuchumatán	8 de oct.	si
e. Los curunes	Quiché	Joyabaj	Corpus Christi	si
f. Los curunes	Quiché	Zacualpa	Corpus Christi	si
g. Los jicaques	Guatemala	Mixco, Sn. José la Comunidad	19 de marzo	si
h. Los Cholkuink	Petén	San Luis	21 - 25 sept.	si
i. Los fieros	Escuintla	Palin	Corpus Christi	si / 92
j. El tun Salajche	Suchitepéquez	Sto Domingo Such.	—	—
k. Los huastecos	Chiquimula	Jocotán	25 de julio	—

\* Eventual = a criterio del grupo

# DANZAS TRADICIONALES GUATEMALTECAS LOCALES.



Mapa 24.

# BAILES TRADICIONALES GUATEMALTECOS NACIONALES

## BTGN. 1. CONVITE

BAILE	DEPTO.	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
1. Convite	Alta Verapaz	Tactic	12 - 15 agosto	si / 92
2. Convite	Alta Verapaz	Tucurú	4 - 8 mayo	si / 92
3. Convite	Alta Verapaz	Lanquín	24 - 28 agosto	si / 92
4. Convite	Baja Verapaz	Rabinal	movible	si *
5. Convite	Baja Verapaz	Cubulco	20 - 25 julio	si / 92
6. Enmascarados (v)	Chimaltenango	Chimaltenango	26 - 27 julio	si / 92
7. De disfraces (v)	Chimaltenango	Chimaltenango	26 - 27 julio	si / 92
8. Convite	Chimaltenango	San Martín Jilotepeque	8 de diciembre	si / 92
9. Los fieros o feos	Chimaltenango	Comalapa	12 de diciembre	si / 92
10. Del convite feos y diablos (v)	Chimaltenango	Tecpán Guatemala	8 diciembre	si / 92
11. Del convite feos y diablos (v)	Chimaltenango	Tecpán Guatemala	8 - 12 diciembre	si / 92
12. Convite	Chimaltenango	Yepocapa	8 de diciembre	si / 92
13. Convite	Chimaltenango	El Tejar	19 - 20 enero	si / 92
14. La Caballera(v)	Chiquimula	San Jacinto	7 de febrero	si / 92
15. Convite de fieros	Escuintla	Siquinalá	24 - 26 nov.	si / 92
16. Del convite	Guatemala	Guate./zona 12	8 de diciembre	si / 92
17. Del convite	Guatemala	Guate./zona 12	12 de diciembre	si / 92
18. Los feos o Enmascarados	Guatemala	Guate./zona 12	8 de diciembre	si / 92
19. Del convite	Guatemala	San Pedro Ayampuc	Semana Santa	si / 92
20. Comparsa de convite (v)	Guatemala	Mixco	4 de agosto	si / 92
21. Convite	Guatemala	San Raimundo	3 de mayo	si / 92
22. Bufo (v)	Guatemala	San Raimundo	23 de enero	si / 92
23. Convite	Guatemala	Amatitlán	3 de mayo	si / 92
24. De los fieros(v)	Guatemala	Villa Nueva	6 - 11 dic.	si / 92
25. De gracejos (v)	Huehuetenango	Cuilco	3er. vienes Semana	si / 92
26. Convite	Huehuetenango	Jacaltenango	Santa/28nov.	
27. Convite	Huehuetenango	Tectitán	13 de junio	si / 92
28. Convite	Huehuetenango	Concepción Huista	14 - 21 julio	si / 92
29. De los disfraces	Huehuetenango	Concepción Huista	5 - 9 diciembre	si / 92
30. Convite	Huehuetenango	San Miguel Acatán	carnaval	si / 92
31. Convite	Huehuetenango	San Antonio Huista	Semana Santa	si / 92
32. Convite	Huehuetenango	Santa Ana Huista	9 - 13 dic.	si / 92
33. Tope de mayo(v)	Jutiapa	Jalpatagua	Carnaval	si / 92
34. El encuentro del invierno y el verano (v)	Jutiapa	Jalpatagua	30 de abril	si / 92
35. La cerveza (v)	Petén	San Benito	1 - 7 mayo	si / 92
36. Convite	Quetzaltenango	Cantel	13 de mayo	si / 92
37. Convite	Quetzaltenango	Huitán	12 - 18 agosto	si / 92
38. Convite	Quetzaltenango	Olitepeque	18 - 25 dic.	si / 92
39. Convite	Quetzaltenango	El Nuevo Palmar	21 - 25 junio	si / 92

40. De disfraces(v)	Quetzaltenango	El Nuevo Palma	25 - 27 sept.	si / 92
41. Convite	Quetzaltenango	Palestina de los Altos	25-27 sept. movable	si / 92
42. Convite	Quiché	Chinique	1er. Viernes de Cuaresma	si / 92
43. Convite	Quiché	Chiché	14 - 16 enero	si / 92
44. El convite	Quiché	Chichicastenango	22 de diciembre	si / 92
45. Convite	Quiché	Joyabaj	8 - 22 diciembre	si / 92
46. Convite	Quiché	Uspantán	9 - 15 agosto	si / 92
47. Convite	Quiché	Sacapulas	6 - 10 de mayo	si / 92
48. Convite	Quiché	Cunén	1 - 4 agosto	si / 92
49. De disfraces(v)	Retalhuleu	San Martín Zapotitán	2 de febrero	si / 92
50. De disfraces (v)	Retalhuleu	San Felipe	11 nov./6,12 dic.	si / 92
51. De las figuras(v)	Sacatepéquez	Antigua Guatemala	25 nov./ Navidad	si / 92
52. Convite	Sacatepéquez	Antigua Guatemala	movible	si / 92
53. Convite	Sacatepéquez	Antigua Guatemala	movible	si / 92
54. De fieros (v)	Sacatepéquez	Antigua Guatemala	25 de julio	si / 92
55. Fieros (v)	Sacatepéquez	Jocotenango	movible	si / 92
56. Convite	Sacatepéquez	Jocotenango	15 enero	*
57. Convite	Sacatepéquez	Pastores	15 agosto	si / 92
58. Convite	Sacatepéquez	St. Domingo Xenacoj	9 de enero	si / 92
59. Convite	Sacatepéquez	San Lucas Sacatepéquez	2 - 9 agosto	si / 92
60. Convite	Sacatepéquez	Sta. Ma. de Jesús	16 - 19 oct.	si / 92
61. Convite	Sacatepéquez	Ciudad Vieja	8 de diciembre	si / 92
62. Convite	Sacatepéquez	San Antonio	1- 8 diciembre	si / 92
63. Convite	San Marcos	Aguas Calientes		
		San Pedro Sac.	20 de enero	si / 92
64. Convite	San Marcos	San Antonio Sac.	24 - 30 junio	si / 92
65. Convite	San Marcos	Concepción Tutuapa	17 enero/13junio	si / 92
66. Del convite	San Marcos	El Tumbador	7 - 9 diciembre	si / 92
67. Convite	San Marcos	La Reforma	7 - 8 diciembre	si / 92
68. Convite	San Marcos	San José Ojetenam	31 de diciembre	si / 92
69. El convite	Sololá	San Andrés Semetabaj	16 - 20 marzo	si / 92
70. Del convite	Suchitepéquez	San Miguel Panán	30 de noviembre	si / 92
71. Convite	Suchitepéquez	Chicacao	24 - 31 diciembre	si / 92
72. Convite	Suchitepéquez	Santa Bárbara	18 - 21 diciembre	si / 92
73. Convite navideño	Totonicapán	Totonicapán	1 - 4 diciembre	si / 92
74. Convite	Totonicapán	Sn. Fco. El Alto	24 - 31 diciembre	si / 92
75. Convite	Totonicapán	San Andrés Xecul	2 - 5 octubre	si / 92
76. Convite	Totonicapán	St. Ma. Chiquimula	25 - 30 junio	si / 92
77. Convite	Totonicapán	San Bartolo	28 julio/2 agosto	si / 92
			20 - 25 agosto	si / 92

\*Eventual = a criterio del grupo

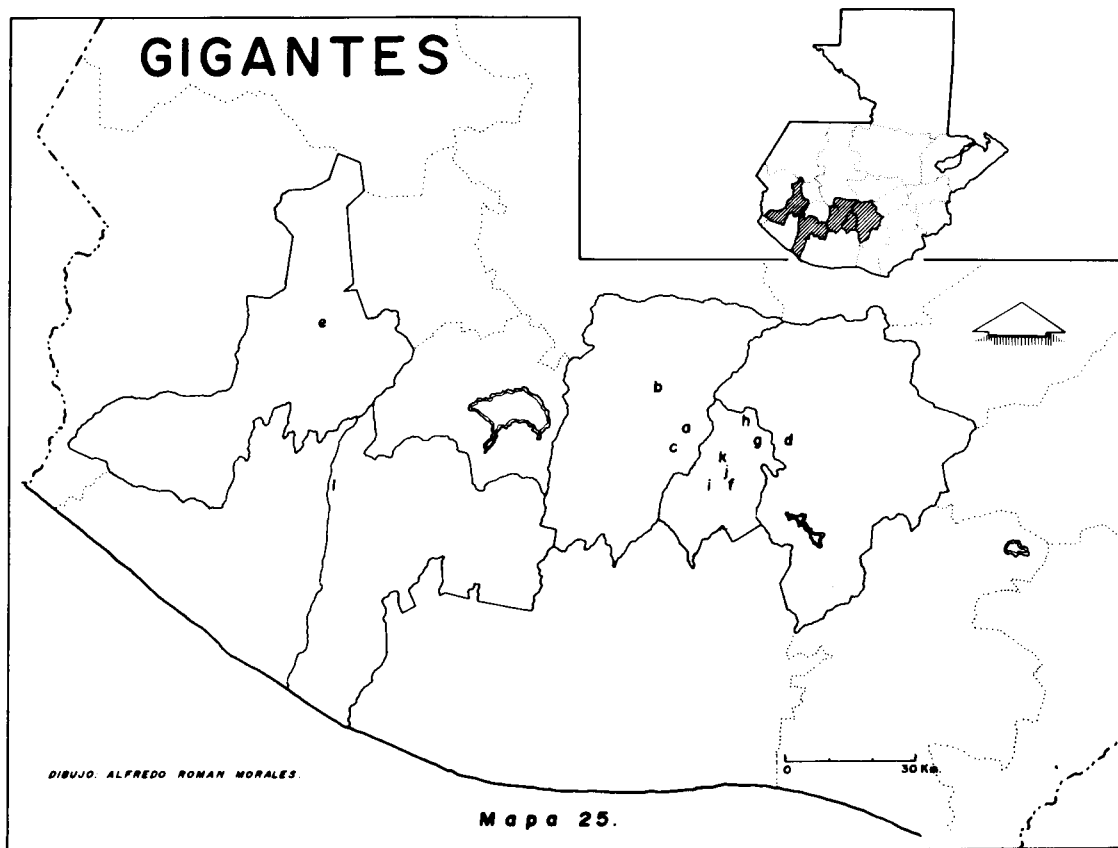
(v) variante

## BAILES TRADICIONALES GUATEMALTECOS REGIONALES

### BTGR. 1. GIGANTES

BAILES	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. Gigantes	Chimaltenango	Chimaltenango	26-27 julio/24 dic.	si / 92
b. Gigantes	Chimaltenango	Comalapa	12 de diciembre	si / 92
c. Gigantes	Chimaltenango	San Andrés Itzapa	—	si / 92
d. Gigantes	Guatemala	Mixco	—	si / 92
e. Gigantes	Quetzaltenango	Ostuncalco	—	si / 92
f. Gigantes	Sacatepéquez	Antigua Guatemala	24 de diciembre	si / 92
g. Gigantes	Sacatepéquez	Sumpango	27, 29 agosto/5sept.	si / 92
h. Gigantes	Sacatepéquez	Sto. Domingo Xenacoj	3 - 5 agosto	si / 92
i. Gigantes	Sacatepéquez	S. Antonio Aguas Cal.	13 jun./24,25 dic.	si / 92
j. Gigantes	Sacatepéquez	Jocotenango	12 - 15 agosto	si / 92
k. Gigantes	Sacatepéquez	Pastores	9 de octubre	si / 92
l. Gigantes	Suchitepéquez	Cuyotenango	15 de enero	si / 92

# GIGANTES



DIBUJO. ALFREDO ROMAN MORALES.

Mapa 25.

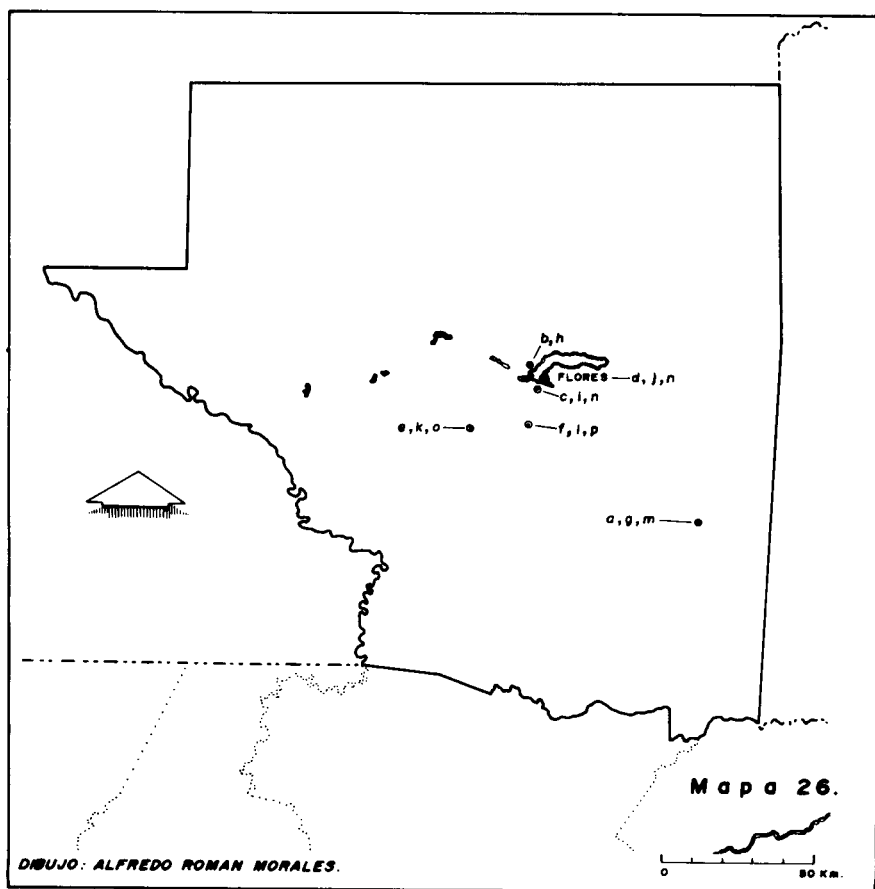
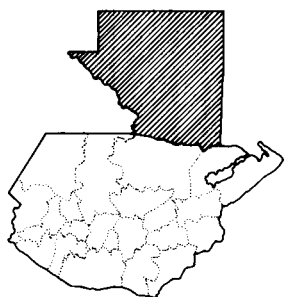
## BAILES TRADICIONALES GUATEMALTECOS LOCALES

### BTGL. PETEN

BAILE	MUNICIPIO	FECHA	VIGENCIA
a. La chatona	Dolores	27,31 mayo	si / 92
b. La chatona	San Andrés	27 nov/1 dic.	si / 92
c. La chatona	San Benito	3 de mayo	si / 92
d. La chatona	Flores	12, 15 enero	si / 92
e. La chatona	La libertad	12 de dic.	si / 92
f. La chatona	San Francisco	4 de octubre	si / 92
g. El caballito	Dolores	27, 31 mayo	si / 92
h. Del caballito	San Andrés	27 nov./1 dic.	si / 92
i. El caballito	San Benito	3 de mayo	si / 92
j. El caballito	Flores	12, 15 enero	si / 92
k. El caballito	La Libertad	12 de dic.	si / 92
l. El caballito	San Francisco	4 de octubre	si / 92
m. Los enanos	Dolores	27, 31 mayo	si / 92
n. De la cabeza	San Benito	3 de mayo	si / 92
ñ. Los cabezones	Flores	12, 15 enero	si / 92
o. Los cabezones	La Libertad	12 de dic.	si / 92
p. Los cabezones	San Francisco	4 de octubre	si / 92



# BAILES TRADICIONALES DEL PETEN.



## BTG. LOCALES

### IZABAL

**BAILE**

a. Yankunu

**MUNICIPIO**

Livingston

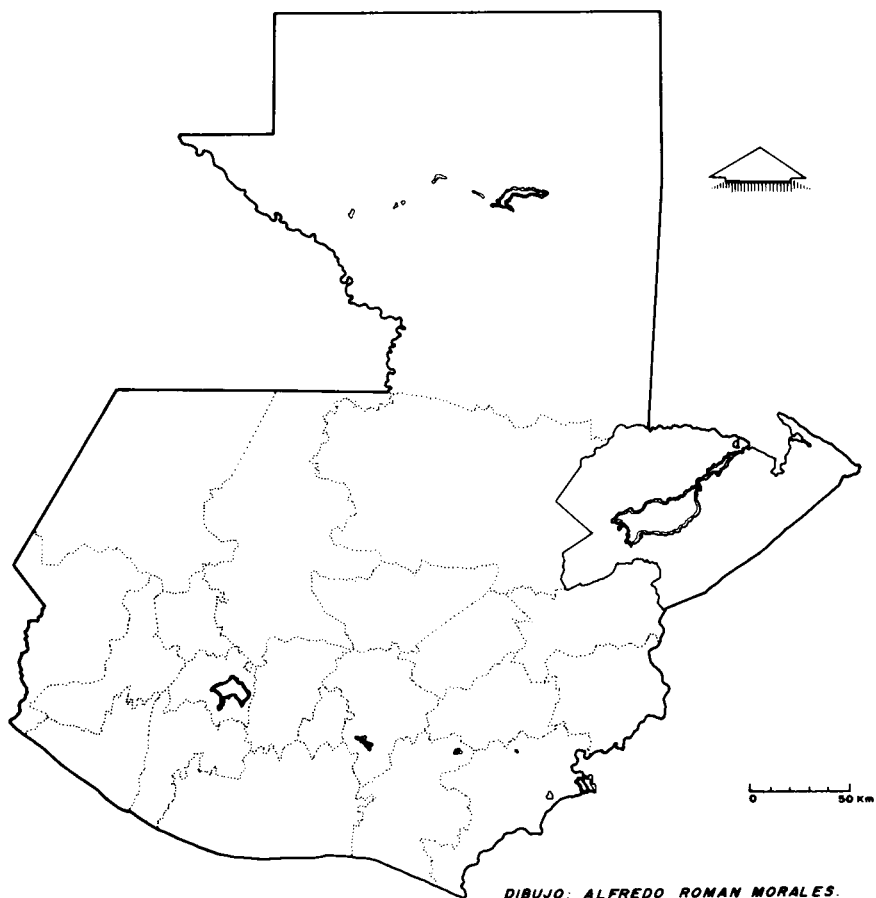
**FECHA**

25 dic./1 en.

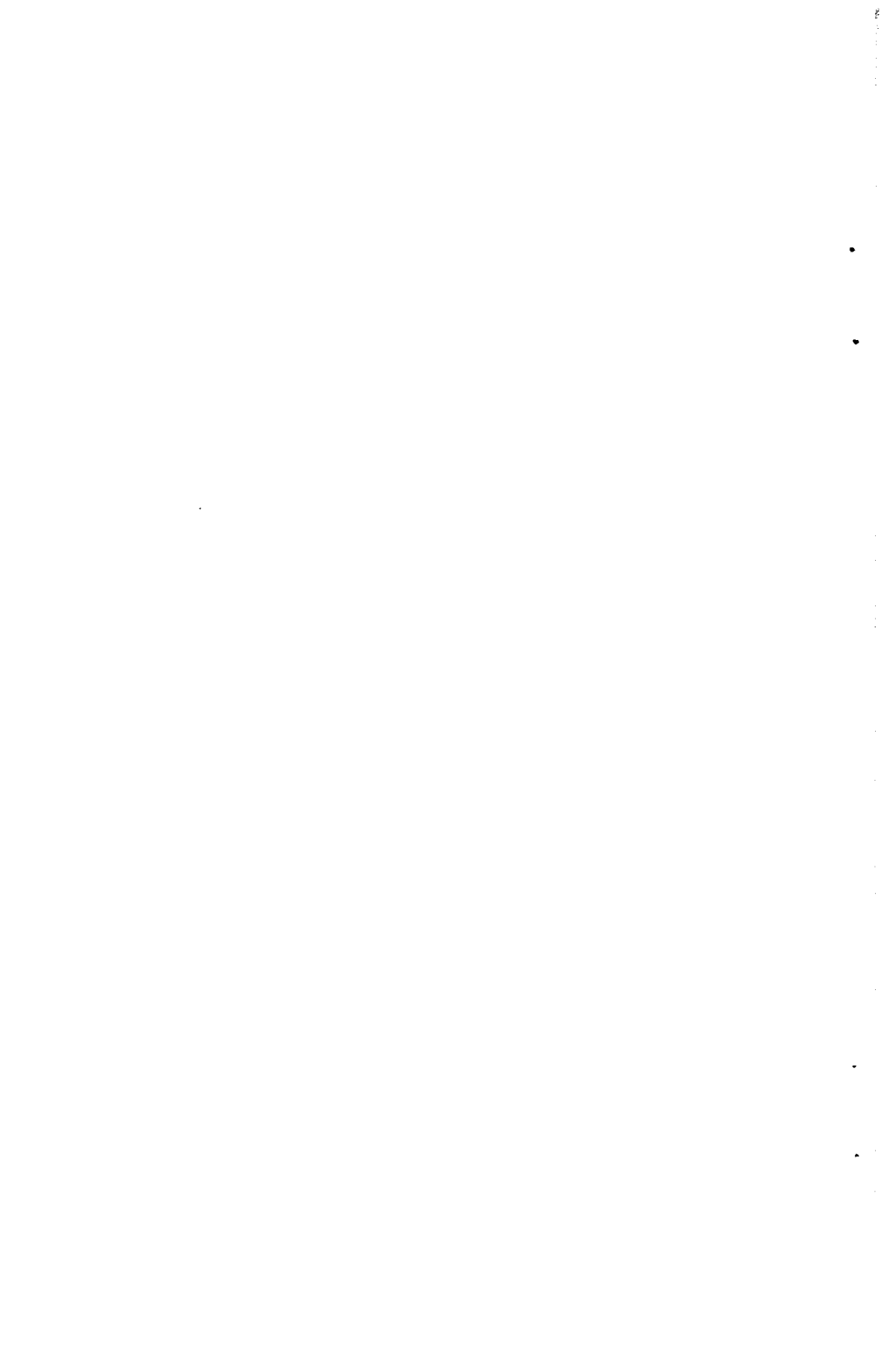
**VIGENCIA**

si / 92

# YANKUNU



Mapa 27.



# DANZAS

## SUMARIO DEPARTAMENTAL DE REPRESENTACIONES DANZARIAS

**VENADOS** Totonicapán 6, Izabal 6, Alta Verapaz 4, Suchitepéquez 4, Chimaltenango 3, Quiché 3, Petén 3, Baja Verapaz 2, Sacatepéquez 1, Huehuetenango 1, Sololá 1, Escuintla 1, Guatemala 1.

(Representaciones 36)

**TORITOS** Guatemala 12, Sololá 11, Totonicapán 9, Baja Verapaz 9, Huehuetenango 5, Quiché 5, Sacatepéquez 5, Petén 5, Suchitepéquez 4, Chimaltenango 4, Alta Verapaz 2, Escuintla 2, Quetzaltenango 2, San Marcos 1, Retalhuleu 1, Chiquimula 1.

(Representaciones 78)

**MOROS Y CRISTIANOS** Guatemala 10, Sacatepéquez 9, Escuintla 7, Baja Verapaz 3, Suchitepéquez 2, Chimaltenango 2, Petén 2, San Marcos 2, Sololá 1, Totonicapán 1, Retalhuleu 1, Chiquimula 1, Alta Verapaz 1, Huehuetenango 1.

(Representaciones 43)

**CONQUISTA** Totonicapán 4, Guatemala 4, Quiché 3, Chimaltenango 3, Sacatepéquez 3, Sololá 3, Suchitepéquez 3, Huehuetenango 3, Baja Verapaz 2, Quetzaltenango 2, Escuintla 2, Retalhuleu 1, Petén 1.

(Representaciones 34)

- PALO VOLADOR** Quiché 2, Baja Verapaz 1.  
(Representaciones 3)
- LA PAACH** Huehuetenango 1, San Marcos 1.  
(Representaciones 2)
- LOS ANIMALITOS** Baja Verapaz 3, Sacatepéquez 2, Escuintla 1.  
(Representaciones 6)
- LOS DIABLOS** Sacatepéquez 4, Escuintla 2, Baja Verapaz 1.  
(Representaciones 7)
- LAS FLORES** Baja Verapaz 2, Sacatepéquez 2, Petén 1, Guatemala 1.  
(Representaciones 6)
- RABINAL ACHI** Baja Verapaz 1.  
(Representaciones 1)
- DE LA CULEBRA** Huehuetenango 1, Quiché 1.  
(Representaciones 2)
- LA SIERPE** Baja Verapaz 2.  
(Representaciones 2)
- XECALCOJES** Totonicapán 1.  
(Representaciones 1)
- IXCAMPORES** Huehuetenango 1.  
(Representaciones 1)
- LOS CURUNES** Quiché 2.  
(Representaciones 2)
- FIEROS** Escuintla 1, Suchitepéquez 1.  
(Representaciones 2)
- CHICO MUÑO** Baja Verapaz 2.  
(Representaciones 2)

**LOS JICAQUEZ** Guatemala 1, Petén 1.

(Representaciones 2)

**LA PICHONA** Baja Verapaz 1.

(Representaciones 1)

**LOS HUASTECOS** Chiquimula 1.

(Representaciones 1)

No. de Danzas 20

Grupos de Danza 232

## BAILES

**CONVITES** Sacatepéquez 12, Guatemala 9, Chimaltenango 8, Huehuetenango 8, Quiché 7, Quetzaltenango 6, San Marcos 6, Totonicapán 5, Suchitepéquez 3, Alta Verapaz 3, Baja Verapaz 2, Jutiapa 2, Retalhuleu 2, Chiquimula 1, Escuintla 1, Petén 1, Sololá 1.

(Representaciones 77)

**GIGANTES** Sacatepéquez 6, Chimaltenango 3, Guatemala 1, Suchitepéquez 1, Quetzaltenango 1.

(Representaciones 12)

**CABEZONES O ENANOS** Petén 5.

(Representaciones 5)

**LA CHATONA** Petén 6.

(Representaciones 6)

**EL CABALLITO** Petén 6.

(Representaciones 6)

**YANKUNU** Izabal 1.

(Representaciones 1)

No. de Bailes 6

Grupos de Baile 107

### Representaciones:

Danzas = 232

Bailes = 107

Total = 339



## SUMARIO DEPARTAMENTAL DE LOS GRUPOS DANZARIOS

**ALTA VERAPAZ** Cobán 3, Santa Cruz Verapaz 2, San Juan Chamelco 1, Cahabón 1, Tactic 1, Tukurú 1, Lanquín 1.

(No. de Grupos 10)

**BAJA VERAPAZ** Rabinal 12, Granados 6, San Miguel Chicaj 4, San Jerónimo 3, Cubulco 3, El Chol 2.

(No. de Grupos 31)

**CHIMALTENANGO** Chimaltenango 6, Comalapa 5, Tecpán Guatemala 4, San Andrés Itzapa 2, Patzún 1, Santa Cruz Balanyá 1, Patzicía 1, El Tejar 1, San Martín Jilotepeque 1, Yepocapa 1.

(No. de Grupos 23)

**CHIQUMULA** Quetzaltepeque 2, Jocotán 1, San Jacinto 1.

(No. de Grupos 4)

**ESCUINTLA** Siquinalá 14, Palín 2, Puerto de San José 1.

(No. de Grupos 17)

**GUATEMALA** Mixco 19, San Raimundo 9, C. de Guatemala 3, San Pedro Ayampuc 3, San Juan Sacatepéquez 2, Chinautla 1, Villa Nueva 1, Amatitlán 1.

(No. de Grupos 39)

**HUEHUETENANGO** Jacaltenango 5, Concepción Huista 5, Cuilco 2, Todos Santos Cuchumatán 2, Aguacatán 2, Ixtahuacán 1, Tectitán 1, San Miguel Acatán 1, San Antonio Huista 1, Santa Ana Huista 1.  
(No. de Grupos 21)

**IZABAL** Puerto Barrios 1, Livingston 5, El Estor 1.  
(No. de Grupos 7)

**JUTIAPA** Jalpatagua 2.  
(No. de Grupos 2)

**PETEN** San Benito 6, Dolores 6, San Luis 5, Flores 3, San Andrés 3, La Libertad 4, San Francisco 3, Sayaxché 1.  
(No. de Grupos 31)

**QUETZALTENANGO** Almolonga 2, Cantel 2, El Nuevo Palín 2, Huitán 1, Palestina de los Altos 1, Zunil 1, Ostuncalco 1, Olinstepeque 1.  
(No. de Grupos 11)

**QUICHE** Joyabaj 6, Chichicastenango 5, Cunén 5, Santa Cruz del Quiché 1, Zacualpa 1, Sacapulas 1, San Andrés Sajcabajá 1, Chinique 1, Chiché 1, Uspantán 1.  
(No. de Grupos 23)

**RETALHULEU** San Sebastián 2, San Felipe 2, San Martín Zapotitlán 1.  
(No. de Grupos 5)

**SACATEPEQUEZ** San Miguel Dueñas 8, Antigua Guatemala 7, Ciudad Vieja 6, Jocotenango 4, Sumpango 3, Santo Domingo Xenacoj 3, San Antonio Aguas Calientes 3, Santiago Sacatepéquez 2, Alotenango 2, Pastores 2, San Lucas Sacatepéquez 2, Santa María de Jesús 2.  
(No. de Grupos 43)

**SAN MARCOS** San Marcos 2, El Tumbador 2, San Pedro Sacatepéquez 2, San Antonio Sacatepéquez 1, Concepción Tutuapa 1, La Reforma 1, San José Ojetenam 1.

(No. de Grupos 10)

**SOLOLA** Concepción 6, Sololá 5, San Andrés Semetabaj 4, Santa Catarina Palopó 2, Panajachel 1.

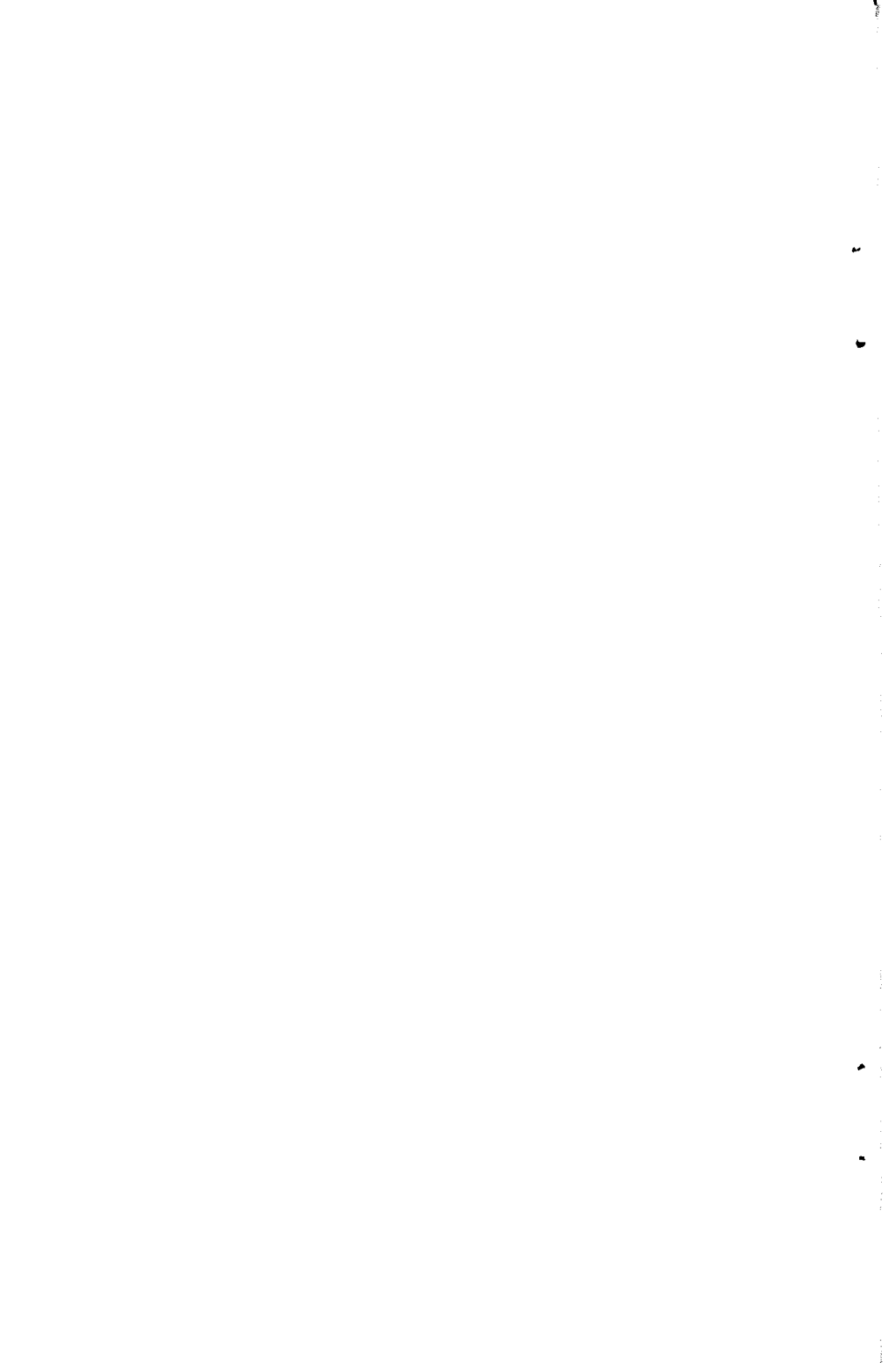
(No. de Grupos 18)

**SUCHITEPEQUEZ** San Bernardino 5, Cuyotenango 4, San Miguel Panán 3, Samayac 2, Santo Domingo Suchitepéquez 2, Chicacao 1, Santa Bárbara 1.

(No. de Grupos 18)

**TOTONICAPAN** San Francisco el Alto 8, Totonicapán 5, San Cristóbal Totonicapán 5, San Andrés Xecul 3, Momostenango 2, Santa Lucía La Reforma 1, Santa María Chiquimula 1, San Bartolo 1.

(No. de Grupos 26)



## **CAPITULO IV**

### **CUERPO DE DATOS AMPLIADO DE FAMILIAS DANZARIAS Y OTRAS DANZAS IMPORTANTES**

#### **LA DANZA DEL VENADO**

La danza del Venado, o baile como es conocido popularmente, ofrece para su conocimiento algunas importantes variantes a lo largo y ancho del altiplano guatemalteco que se han gestado históricamente desde tiempos prehispánicos.

Resalta sin embargo el hecho de que esta danza se inscribe por su origen en el marco del ancestral rito de la caza del venado, sustento primordial para la sobrevivencia de los grupos humanos que habitaron las tierras mesoamericanas primigeniamente.

Como símbolo mitológico, el venado ya aparece en las antiguas relaciones del libro sagrado de los quichés, el Popol Vuh, significando la presencia de Tohil, el Dios de la guerra en el panteón prealvaradiano. De ahí que también se interpreta esta danza como una guerra entre los cazadores y los animales salvajes que se disputan la carne de este animal. Puede decirse entonces que se trata de la danza ritual de la cacería por antonomasia en Guatemala. J. Eric Thompson datificó su origen durante el período clásico maya (300 d.n.e.-900 d.n.e.) aunque el antiguo rito ha desaparecido y actualmente se ha transformado en una danza ritual de divertimento o recreación en los conglomerados indígenas. Además, de acuerdo con las distintas regiones donde se practica, su origen presenta diferentes leyendas míticas. Así es como, en Alta Verapaz, se trata de venados que venciendo muchos obstáculos lograron acercarse

a la cima del cerro Xucaneb para implorarle lluvias al Dios Tzuul-taka. Aquí se le llama "Los Mazates".

En El Quiché, los oficiantes del ritual se dirigen en los cerros al Dios-Mundo. En Sololá, los zutuhiles se abocan al Dios-Cerro de igual manera que los mames en Huehuetenango. Aquí, según el Arzobispo Cortes y Larraz (en 1770) el venado era el genio tutelar (Nahual) de los mayas y lo denominaban Yumilceh o sea, Señor Venado.

Para cazar el venado, explica el ilustre cronista Cortes y Larraz en su "Descripción Geográfico-Moral...".

"...dicen que hay Señor de los Venados, y cuando se les ofrece cazar alguno o algunos, antes hacen sus deprecaciones al Señor de los Venados. Hechas estas, ponen sus trampas en los parajes que consideran oportunos; en cayendo alguno hacen varias ceremonias para matarlo; si es hembra le ponen un pañuelo en la testa; si macho, ciertos adornos en las astas; lo llevan a su casa rezando ciertas oraciones y responsorios; cuando ya estan cerca avisan con su silbo con que distinguen si es macho o hembra; siendo macho sale a recibirlo el hombre mas condecorado de la casa; y si es hembra, la mujer. En llegando al jacal lo ponen sobre un petate con una o dos velas encendidas a cada lado, repiten sus oraciones, y después de haberlo comido, guardan a buena custodia los huesos; y todo esta aparato dicen ser para que no se enoje el Señor de los Venados por haberle muerto aquel que pertenece a su dominio".

O sea pues que la finalidad primordial es la de pedir permiso al Dios de los cerros o de la montaña para poder cazar los venados que serán el sustento sagrado de la comunidad. En la danza actual este rito se repite pero en la contextualización coreográfica de los textos recitados y bailados por los participantes directos de la danza. El venado no sólo proporcionaba carne sino también abrigo y armas. En vista de que este animal está extinguido en los bosques del Altiplano, el antiguo ritual, sin embargo, permanece y persiste en la ejecución danzaria.

## **Personajes**

Con un total de 26 danzantes o bailarores al formarse en la primera estructura coreológica para disponerse a las primeras danzas, nos encontramos con la presencia de viejos,

viejas, zagales, capitanes, venados, tigres, leones, perros, monos y malinches.

Como en muchas otras danzas de este tipo, también se ejecutaban coreológicamente danzas específicas en su estructura danzaria interior como las recogidas, los encadenados o cruzados y las danzas propias de los personajes principales. La música que, tradicionalmente ha sido de chirimía y tun, actualmente se ejecuta con marimba, chirimía y tambor y/o tun en algunos casos. En Chichicastenango la hemos visto acompañada de marimba y pito en 1988.

Se conoce que se practica la danza del venado o, de venados, en los municipios interiores de los departamentos de Alta Verapaz, Baja Verapaz, Chimaltenango, Escuintla (Palín), Guatemala, Huehuetenango (en todos), Izabal (El Estor), Jutiapa (Yupiltepeque), Petén (San Luis), Quetzaltenango, El Quiché, Sacatepéquez, Sololá y Totonicapán.

### **Ritual**

Siempre se convoca a un rezador -zahorín-, para que realice las oraciones de rigor en los rituales y ceremonias de iniciación de la danza, durante sus ejecuciones y al final.

Como en todo el país, se utiliza pom, copal, incienso y candelas. Se ora a los cuatro puntos cardinales para que todo salga bien y sin malas novedades ya sea en los cerros como en los altares de las cofradías relacionadas con la organización del baile.

### **Trajes y máscaras**

Los trajes y las máscaras se alquilan en las morerías de San Cristóbal Totonicapán a donde acuden los representantes e instructores (autores) de esta danza desde la costa Sur y de todo el Occidente y Centro. En Alta Verapaz suelen tener sus propios trajes aunque se conocen dos morerías en ese departamento que surten a algunos municipios.

Actualmente las máscaras han cambiado su fisonomía desde hace algunos años debido a que las antiguas han desaparecido por antigüedad, deterioro y fugas al exterior, los mascareros ancianos han muerto y pocos jóvenes han continuado practicando el oficio.

En cuanto a los trajes estos siguen siendo para los viejos, zagales y capitanes los mismos que se usan en otros bailes como el De Toritos y La Conquista. Las viejas se diferencian de los viejos por usar falda o enaguas rojiazules.

Los zagales se visten igual que los viejos sólo que usan sombrero ladeado y capa estrellada o con picos. Los capitanes también se visten igual sólo que usan sable o espada y el sombrero es bicornio. Hasta aquí todos usan pelucas castañas.

Los venados usan el mismo atavío del viejo pero se visten con grandes capas como las de los Toritos en la danza del mismo nombre. Los tigres y los leones se visten de amarillo y/o naranja con pintas negras y cola, una corona plateada o dorada y melena. Los monos visten de negro como es la usanza de este personaje en todo el país. Los perros usan mangas y pantalones hasta debajo de la rodilla, el fondo del traje es blanco con rectángulos negros y se coloca en la cabeza un sombrero de paja viejo. Las malinches, cuando las hay, usan falda floreada, larga y plisada, con sombrero de copa baja y plumas multicolores. Todos usan chinchines de morro y plumas policromadas en sus sombreros.

### **Argumento**

Es el de la caza del venado. Los capitanes se ponen de acuerdo en que para celebrar la fiesta del Santo Patrón Titular se debe proceder a matar un venado fiesta a fin de que haya suficiente comida para todos. Entonces deciden buscar a quien les puede orientar y ayudar con sus consejos en esta faena. Es el viejo, quien, visitado en su cabaña en el bosque, está acompañado de sus fieles perros. El viejo se muestra reticente en todo momento hasta que accede y se decide a colocar las trampas al venado no sin antes implorar a los dueños de los cerros su permiso y ayuda para hacerlo.

Mientras tanto los leones y los tigres se amenazan entre sí y también se disponen a cazar al venado para su refocilo. El viejo se va al bosque y espera que su mujer, la vieja, le lleve su comida. Cuando se encuentra descansando, aparecen los venados danzando y detrás de ellos el tigre, el cual con sus ataques pone en guardia a los custodios del anciano. Los venados son cazados no sin antes estos lamentarse de su situación. Entonces el viejo y la vieja bailan junto con los perros y luego, aquel ofrece los venados al Santo Patrón de la fiesta.



En la danza final todos los danzantes reiteran sus loores frente a la marimba como ha sucedido en todas las fases de la danza con los distintos recitados de los personajes. En el pase final, ya frente a la iglesia, proclaman alabanzas al Santo Patrono de la localidad por quien se ofreció la fiesta - en el texto- y, danza en el contexto.

## **DE TORITOS**

Esta danza, cuyo tema según veremos es ganadero, genera nuevas danzas (variantes) de este tipo en los siglos subsiguientes al siglo XVII. Así tenemos actualmente las De Vaqueros, de El Toro Somatón, de Los Cinco Toros, de El Costeño, de Los Partideños y la de Mexicanos (como la más reciente) y otras.

Esta danza se origina en lo profundo de la época colonial, desde los inicios del siglo XVII cuando, en el panorama social y económico de Centroamérica, aparece la cultura de origen africano y a lo largo del mismo siglo, la marimba, como instrumento propio de la difusión y mestizaje cultural de negros, mestizos e indios, en el marco del desarrollo socioeconómico producido en las haciendas y fincas ganaderas del territorio nacional en propiedad de los españoles y criollos.

Debe recordarse que el ganado vacuno es introducido a Guatemala desde mediados del siglo XVI y que las corridas de toros, la tauromaquia, fue un privilegio exclusivo de los españoles en ese entonces, por lo que los bailes de toritos constituyen una sátira contestataria aunque su origen primigenio fue la evangelización como así lo demuestran sus recitados y sus rituales religiosos tradicionales sincretizados con el cristianismo a lo largo del tiempo.

Actualmente esta danza posee tres variantes importantes, una se ejecuta en las áreas quiché y mam del altiplano guatemalteco, la otra en el norte de Baja Verapaz y Sureste de El Quiché, la tercera en el área Cakchiquel.

En la versión quiché acostumbran hasta quince vaqueros por cada lado y sólo aparece un negro y dos toros nada más. En la versión bajaverapense sólo aparece un toro, el resto es igual a la versión cakchiquel descrita arriba y los vaqueros suelen sonar una trompetilla en ciertos momentos de su danza.

## **Indumentaria**

En las tres versiones conocidas se utilizan trajes y máscaras alquiladas en las morerías de San Cristóbal Totonicapán. Las máscaras de los patrones deben ser siempre serias, adustas y barbadas. Las de los vaqueros deben aparentar juventud (son los mozos colonos). Las señoritas son las hijas de los patrones y sus máscaras son muy femeninas. Las máscaras de los negros tienen bigote y pueden estar pintadas de negro o de castaño oscuro. Las de los toros combinan diferentes colores.

Los patrones usan casaca o guerrera azul o verde y pantalón rojo, más espadín y sombrero napoleónico o bicornio con plumas de avestruz. El de los negros es igual sólo que todo en color negro. Los vaqueros usan sombrero tricornio, capa estrellada, pechera y pantalón con mangas abuchadas. Los toros suelen usar una gorra al estilo mesoriental, capa grande y cuadrada y pechera y pantalón abuchados. Todos usan sonaja.

## **Argumento**

El mayordomo, dueño de una hacienda, toma en cuenta que se acerca la fiesta del Santo Patrono de su finca, por lo que, preparándose para ello, convoca a su caporal y entre ambos planifican una corrida de toros para celebrarla. Es el momento en que tanto él como el caporal, las señoritas, los negros y los vaqueros ofrecen dádivas (productos agrícolas) al Santo Patrón de la localidad.

A partir de este momento se ejecutan tres danzas importantes: los "encadenados" que consisten en cruzarse dos bailarores desde los patrones hasta el 9o. y 10o. vaqueros.

Siempre bailando, efectivamente, los vaqueros luego, arrían los toros para el ruedo y la danza de la corrida da comienzo, principiando por el mayordomo y luego el caporal. Después de ellos torear o corren los toros, las señoritas, los negros y cada uno de los diez vaqueros en su orden del primero al décimo. En las versiones quiché y bajaverapacense el mayordomo muere en la corrida y es resucitado al final.

En la parte última de nuestra danza, dos negros y dos vaqueros introducen a la escena coreográfica a los toros que, mientras tanto habían estado fuera de ella y se ejecutan danzas finalizatorias. Con una salutación a viva voz de todos los danzantes, frente a la puerta de la iglesia, finaliza después de

cuatro horas de baile continuo. En la versión quiché ha durado ocho horas y en la bajaverapacense, seis.

## **LA CONQUISTA**

En el amplio espectro de las danzas que se desenvuelven durante la construcción de la sociedad colonial, en el Occidente de Guatemala se practica desde el siglo XVI la danza La Conquista que, al igual que la danza De Toritos se forma ya con la raigambre social criolla en el marco de un mestizaje biológico y cultural incipiente. La danza La Conquista, como su nombre lo sugiere, rememora los incidentes propios de la invasión de las tierras hoy guatemaltecas por los españoles que encabezó el Adelantado Pedro de Alvarado en las que tomó parte la figura legendaria de Tecún Umán -hecho histórico aun por comprobarse-, al mando de los vencidos -que no conquistados-. Esta danza fue gestada del esquema de las danzas de moros y cristianos europeas que, en Guatemala, adquirieron el contexto particular descrito líneas arriba que provienen del siglo XVII. De aquí que sus instrumentos musicales siguen siendo actualmente el pito y/o chirimía y el tambor y/o tamborón en remembranza del adufe y la chirimía árabes. En esta danza toma singular importancia la presencia del personaje llamado "ajitz" que actúa como brujo consejero de los indios y que como "protección" utiliza máscara y traje rojos, acompañándose así mismo de un muñeco rojo que simboliza su nahual.

La Conquista es una danza ampliamente difundida en todo el Altiplano Central y Occidental de Guatemala así como en la Costa Sur. El argumento de la danza es obviamente guerrero en el que los cristianos son los españoles y los gentiles son los indios. Como en las de moros y cristianos, la danza finaliza con la conversión al cristianismo de los indios con lo que se consuma la conquista y en la salutación final todos bailan juntos. Mientras tanto se han escenificado batallas y alegatos e insultos entre unos y otros. Los personajes generalmente son 7 españoles con don Pedro de Alvarado a la cabeza, 7 caciques con Tecún Umán a la cabeza, el Rey Quiché, 2 malinches (niñas de 9 a 12 años), 2 príncipes (de las mismas edades) y 2 ajitz (un adulto y un niño).

## EL PALO VOLADOR

Ciertos autores consultados coinciden en ubicar la referencia originaria de este fenómeno lúdico-danzario en Las Antiguas Historias Del Quiché, El Popol Vuh, remitiéndose a los famosos pasajes del capítulo VII de la primera parte, en los que se relata la muerte de los 400 muchachos héroes por Zipacná, el creador de las montañas, hijo de Vucub Caquix, hermano de Cabracán -movedor de las mismas- y muerto por la obra vengativa de los héroes gemelos, Hunahpú e Ixbalanqué por el motivo de que Vucub Caquix y sus hijos se habían ensoberbecido a causa del uso prodigioso de sus poderes.

Aunque la referencia aludida por todos ellos, ciertamente no concierne directamente al gigantesco juguete volador, es en las crónicas coloniales como las de Sahagún, Clavigero, Motolinía, Torquemada, Fuentes y Guzmán y Raphael Landívar, donde ya encontramos datos y descripciones más concretas del citado fenómeno danzario el cual a través del proceso histórico conocido y de sus manifestaciones actuales podríamos sintetizarlo de la manera que sigue:

### Ubicación geográfica

En Guatemala se manifiesta en Chichicastenango, (21 de diciembre) y Joyabaj (15 de Agosto) ambos municipios del Departamento El Quiché y en Cubulco, (26 de Julio) municipio del Departamento de Baja Verapaz, según pudimos constatar entre 1987 y 1988.

### Organización

Este etnodrama lúdico **El Volador** se organiza tradicionalmente mediante la iniciación ritual que realiza el dirigente espiritual máximo del grupo danzador. En Cubulco es llamado Chuch K'ajau (sacerdote rezador y/o brujo) que es el encargado de los rezos y zahumerios dirigiendo todos los rituales relacionados con la escogencia del árbol que servirá como **Palo del Volador**, su corte y preparación, su traída a la población con la ayuda de 50 hasta varios cientos de hombres, de los preparativos en la Casa de la Cofradía del Baile para la ejecución de la danza, del cuidado de los implementos danzarios (indumentaria e instrumentos aditivos y el musical -La marimba), de la danza misma, del vuelo del palo y de su cuidado hasta

guardarlo todo después de la octava de la fiesta. De igual manera sucede en Joyabaj. En Chichicastenango la única variante es que es la municipalidad la encargada de iniciar la organización del vuelo del palo desde ordenar su corte hasta guardarlo. En Cubulco esta persona se llama Pablo López y Domingo Teletor (1988). En Joyabaj es el señor Gaspar Pu Granillo (1988) quien además ejecuta la marimba durante el vuelo y la danza y en Chichicastenango es el señor Sebastián Chacón (1988). Estas personas tienen “auxiliares” quienes también son representantes codueños del etnodrama que generalmente representan los personajes de los micos o monos, poseedores de la experiencia y por ellos se constituyen en instructores y maestros de los voladores nuevos. Prácticamente pues, es el sacerdote rezador el “dueño” y representante de todo el etnodrama en estas tres únicas poblaciones en donde es conocido mayormente su ejecución danzaria y voladora. Como se verá después, las mujeres no tienen participación alguna en lo absoluto.

### **Personajes**

Como todas las danzas tradicionales en Guatemala los personajes tienen dos personas que los representan sin que se tenga mayor rango entre sí. El etnodrama está constituido por cuatro micos y/o monos - todos voladores principales - y ocho voladores más denominados indistintamente “moros y cristianos”, “arcángeles” y “san migueles” o “san miguelitos”, comandados todos por su dirigente espiritual y administrativo máximo, el “dueño” y/o representante.

### **Trajes**

Los de los micos son negros como los micos - gracejos que aparecen en el resto de danzas del país -. Los demás llevan sombrero tipo corona adornado con plumas de colores, camisa bordada sobriamente con alas en la espalda y pantalón, todo el traje desde el sombrero es de color rojo púrpura. Utilizan un chinchín de morro de colores y máscara de españoles (con bigotes) de color rosado y máscaras sin bigotes también.

### **Instrumentos**

En primer lugar debe mencionarse la gigantesca asta que se coloca en el medio de la plaza y enfrente de la fachada

de la iglesia patronal del pueblo y que en Guatemala recibe el popular nombre de "Palo Volador" y que localmente también adquiere otros nombres como "Palo de San Miguelito" en Cubulco o "Palo de los Voladores". Se trata de un pino hembra -así llamado popularmente - pero que en Chichicastenango se trata de un *Pinus Pseudostrobus* - "Chaaj" en quiché -, en Joyabaj de un *pinus quichensis* y en Quiché se llama *Ixoc Chaj*, en Cubulco de un *Pinus Juniperus Comitana* aproximadamente. Esta asta tiene en su extremo alto un bastidor cuadrado de la misma madera amarrado con cables llamado por ellos "canasta" -"Ix" en Quiché - que a su vez pende de un "gancho" que es una horqueta de madera más resistente de la cual se enrollan sendos cables gruesos y de como 35mts. de largo con los que los voladores realizan su ancestral juego de "volar" el palo.

El palo se inserta unos dos metros en el suelo y de la superficie hacia su extremo superior hay una distancia que va entre los 28 y los 38 mts. de altura aproximadamente. Al declarársele inútil para otra fiesta se le bota de nuevo, con mucho cuidado -tal como se le puso, con cables y estacas con horqueta para irlo levantando-, y se le parte en trozos que se destinan al fuego de las cocinas de los participantes en la danza, mientras que el resto de las piezas se guarda en la casa del dueño hasta la próxima fiesta.

El otro instrumento principal es la marimba. Se trata de una marimba sencilla -diatónica-, sumamente pequeña (24 teclas) en Joyabaj y más grande en las otras dos comunidades. Partituras de su música incluimos como apéndice del presente trabajo. Según observaciones musicológicas del maestro Enrique Anleu Díaz tanto el instrumento como la música parecen constituir reminiscencias de la antigua marimba de arco y de tecomates de la época colonial. (Las actuales tienen resonadores de madera y son de soporte de mesa).

### **Originales y recitados**

Se han perdido y de acuerdo con las opiniones de oriundos de los lugares lo que aun se conserva son algunas invocaciones que los micos recitan en lo alto del palo al Señor de Esquipulas y a los cuatro puntos cardinales en forma de oración, así como también a San Pablo, como en Joyabaj.

## **Relatos míticos y legendarios**

Como es sabido, esta manifestación lúdica tiene sus orígenes en los relatos míticos prehispánicos algunos de los cuales están reflejados en el Popol Vuh encontrándose vigentes hasta en la actualidad. Ya nos hemos referido a la narración mítica relacionada con la muerte de Zipacná y la de los cuatrocientos muchachos. La de los muchachos gemelos convertidos en monos por sus otros hermanos gemelos y que se quedan “volando” entre las ramas de los árboles: Hunbatz y Hunchouén castigados por Hunahpú e Ixbalanqué. Al respecto encontramos esta relación en Joyabaj referida por don Pascual Pérez, morero, a quien citamos:

“Dice la historia que había cuatro familias en una casa. Dos hombres grandes y dos chiquitos. Cuentan los abuelitos que se subían en los palos grandes. En los árboles. Ellos se subían un poco alto. Y los chiquitos se preguntaban: si somos iguales que nuestros hermanos, por qué no podemos subir como ellos? Vamos a subir más alto. Pero los grandes se subían más alto todavía. Entonces ellos decían: “también nosotros podemos subir más alto y así sucesivamente. Entonces dicen que se incomodaron los grandes. -Bueno, de eso no puedo darle seguridad. De que dicen pues que los grandes se incomodaron con los chiquitos, de que se subían en unos árboles grandes grandes, entonces dice que había un árbol el más grande y que los viejos le echaron un remedio al tronco del árbol y se fue el árbol hasta arriba, como que le hubieran hechado abono. Creció demasiado y se quedaron los miquitos allá y ya no pudieron bajar y se quedaron allá arriba buscando que comer entre las ramas. Así cuentan ellos. Yo ya no lo ví, pero así lo cuentan ellos. Y por eso es que los miquitos se parecen a la gente, las uñas, las caritas también. Así dicen. A saber”

## **Aspectos legendarios**

Retomamos de nuevo a don Pascual Pérez para que nos cuente: “Cuentan una historia de que aquí en Joyabaj hubo un muchacho que hizo sus oraciones o “cuido” pero después se enamoró de una patoja. “Está bien. Ya vas a ver. Yo voy a soltar un pañuelo allá arriba. Yo soy. “-Dice que le dijo-. Pero antes ya había hecho sus costumbres antiguas. (Relaciones sexuales). “Ta'bueno” le dijo la mujer. “Si lo soltás, es que sos vos”. Desde

que se tiró soltó el pañuelo y se vino el pañuelo y poquito había caminado cuando se zafó del cincho y se vino pues, y cabal. Murió. Eso no lo ví yo. Lo cuentan”.

### **Rituales y creencias**

Las ceremonias más conocidas que refieren al Palo del Volador son por ejemplo las de la escogencia del árbol, su corte, su descortezamiento, su traída a la plaza del pueblo, su colocación; su vuelo y su desmontaje. Así mismo los que se refieren a los ensayos y las danzas. Todas estas ceremonias rituales van acompañadas de oraciones e invocaciones específicas que el Chuch K'ajau (Cubulco), o Chuchuxel (Joyabaj) o bien Chuchqajau (Chichicastenango) realiza al mismo tiempo que se auxilia con incienso, pom y/o copal, agua bendita y velas. Estos zahumerios tienen como fin primordial el alejamiento de los malos espíritus o malas influencias del área donde se efectúan los ensayos danzarios y las ceremonias del corte y traída del palo, así como de la Casa del Dueño del etnodrama.

### **Creencias**

Alrededor de este juego-rito-danza existen algunas creencias tan fuertes que pueden ser tratadas como interdicciones de carácter sagrado y tabúes ancestrales. Por ejemplo, las ceremonias rituales del Chuch K'ajau están encaminadas a alejar las influencias negativas para que nada malo suceda desde el corte del árbol escogido hasta su desmontaje en la plaza. Los voladores deben guardar abstinencia sexual aproximadamente cuarenta días en torno al día de la fiesta titular y las mujeres deben alejarse estrictamente de todos aquellos lugares por donde se encuentre el palo ya cortado. Incluso, cuando se le vuela en los días de la fiesta deben llevar una contra de color rojo en su traje para protegerse de las influencias negativas que el Palo pudiera provocarles. En Cubulco se tapan la cabeza con un tzute rojo cuando ven volar el Palo en la plaza. Es probable que por eso el traje “xoyeño” (Joyabajense) tenga como color principal el rojo y los hombres utilicen una banda roja alrededor de la cintura.

Esta danza también se llama “De San Miguel” porque según la tradición oral fue San Miguel Arcángel quien iba anunciando en el aire la venida de Jesucristo. Cuando están



volando el Palo están interpretando los personajes de los Arcángeles San Miguel y San Rafael que van anunciando en el aire la venida de Jesucristo (Su nacimiento). Al bajar todos y cada uno de los que lo han volado, abrazan al Palo por haber bajado sin novedad y también agradecen al Chuchuxel enfrente de la marimba.

### **La danza**

Existe un movimiento coreológico de traslación que es cuando el grupo de bailarores micos, moros y cristianos salen de la Casa del Dueño y se dirigen hacia la plaza central en donde está ubicado el Palo con la música de la marimba. Llegados a la plaza se colocan cuatro moros y cuatro cristianos unos enfrente de los otros y teniendo como cabeza de esta posición geográfica al músico y a la marimba. Mientras tanto los cuatro micos, uno por uno, suben a la canasta y mientras dos se quedan en ella los otros dos se sujetan los cables a las rodillas y se lanzan al aire para volar el palo de cabeza. Cuando bajan se suben de nuevo a la canasta para que los otros dos micos también vuelen de la misma manera. Al bajar vuelven a subir y entonces se quedan los cuatro en la canasta para ayudar a dar las vueltas y a subir y enrollar los cables cuando estos últimos se han usado para el vuelo. Los moros y cristianos a su vez han estado bailando frente a la marimba realizando encadenados sencillos (pasándose de un lado a otro, es decir cambiándose de lugar uno con otro, moro con cristiano) y viceversa. Un cristiano y un moro se salen de la formación y en esta misma forma de movimiento danzario se dirigen al palo y luego se suben a él uno tras del otro. Luego de que lo vuelan realizan algunas devociones frente al Palo y lo abrazan agradeciéndole que no les haya pasado nada y en la misma forma danzaria se acercan a la marimba y abrazan al músico que a la vez es el Chuchuxel y dueño de la danza (en Joyabaj) y también le agradecen haciéndole señales de respeto con la cabeza. Todo esto se repite hasta que todos los voladores hayan volado el Palo. Entonces es cuando los micos cierran el ciclo de voladores volando el Palo de cabeza. Otros bailarores- voladores vestidos de particular suben a la canasta del Palo para enrollar los cables y luego de que bajan quitan la última escalera que da con el suelo para evitar que personas ajenas se suban y lo vuelen sin permiso alguno debido

a los peligros que ello conlleva. Todos los voladores finalmente se alejan y se van hacia la Casa del Dueño a guardar la ropa, el instrumento musical y todo lo concerniente al etnodrama. El uso del licor es entonces permisivo.

## **LA CULEBRA**

La culebra -dragón o serpiente- es de los animales tótem más antiguos y venerados por todas las culturas del pasado y presentes. Se la encuentra conformando las faunas mitológicas de todos los tiempos como lo muestran los panteones de todas las culturas conocidas hasta ahora. Es un ofidio de virtudes y maleficios que adquiere formas diversas de representación simbólica. En el Extremo Oriente se le representa en forma de dragón que expelle llamas por sus fauces dientudas. En el Medio Oriente es símbolo diabólico que mitifica las fuerzas del mal desde el principio de los tiempos. Esta simbolización fue diseminada por las religiones mesorientales a tal grado que el cristiano la difundió ampliamente por Europa y América, no obstante, sabemos de la existencia de la tarasca, un dragón de juguete originado en Francia en el pueblo de Tarascón y basado en el mito de Hércules vencedor de Tauriscus, rey de Galia y que en Guatemala aparecía en las fiestas de Corpus Christi del siglo pasado aunque aun se la ve en la danza La Sierpe en Rabinal, Baja Verapaz. En la Mesoamérica precolombina se le conoció como Kukulcán, la Serpiente Emplumada, y así se le reconoce en la amplia iconografía maya visible a través de su cerámica, pintura, escultura, epigrafía (códices) y crónicas coloniales como en los libros del Chilam Balam.

Guatemala posee una enorme cantidad de indicios de esto último pues, como sabemos, fue una región maya por excelencia y los vestigios de esta civilización se encuentran diseminados por muchas partes en calidad de restos arqueológicos y antropológicos provenientes del pasado y aun presentes actualmente.

Como una reminiscencia de aquel pasado mítico transformado directamente a través de sus procesos históricos hasta la época contemporánea podemos tratar aquí la danza llamada La Culebra como una manifestación danzaria ligada esencialmente a las actividades agrarias y de fertilización sexual humana que se unifican en el ritual simbolizando a la vez esta

fertilización sexual y la siembra de la semilla (el maíz) en la madre tierra. Es pues, también, una danza agraria.

Como personalmente no hemos tenido aun la oportunidad de presenciar esta danza y la información actualizada ha sido escasa nos remitiremos aquí para su descripción a las informaciones espontáneas que hemos recibido en el campo y a los escritos que documentó Franz Termer en los años treinta del presente siglo así como lo documentado por René García Mejía en 1972.

De acuerdo con esas descripciones en las que se narra una actividad danzaria llamada de "Los Gracejos" por Termer y según García Mejía por unos "veinte a treinta danzarines vestidos de mamarrachos y algunos disfrazados de mujer. Usan máscaras de madera y se cubren la cabeza con pañuelos color rojo encendido" (Lo cual coincide con lo dicho por Termer), creemos que por ejemplo la danza "Los Pascarines" que sí hemos presenciado en Totonicapán está muy emparentada con la de La Culebra como así mismo lo manifiesta Termer.

Por ejemplo, es común el uso de máscaras de madera inexpresivas y/u horribles, de trajes harapientos y viejos con cabelleras de piel ovina o caprina, así como de látigos o asiales con los cuales se golpean entre sí. En lo que se refiera a La Culebra suelen escenificar escenas de fetichismo sexual y terminar la danza representando orgías. La danza puede durar de 4 a 8 horas pero antes de su montaje ya han ido los representantes y los más expertos a buscar y traer culebras a la montaña para soltarlas en determinado momento y jugar con ellas introduciéndoselas en sus trajes, sin colmillos o amarradas de las cabezas, las venenosas.

La música es interpretada por marimba sencilla y los recitados son mínimos. La historia o contenido se transmite con mucha mayor mímica y se trata de la denuncia de un adulterio entre dos familias y la consecuente disputa por la mujer de una de ellas. (Véase adelante "Los Pascarines", para mejor ilustración).

Se conoce que esta danza se practica en los municipios siguientes: Tactic, Alta Verapaz; Joyabaj, Chichicastenango y Santa Cruz del departamento de El Quiché; Santa Catarina Ixtahuacán, Sololá, por ejemplo.

## **DANZAS PASTORILES**

Por otro lado en el Altiplano Occidental de Guatemala aparecen danzas pastoriles en el contexto de la crianza de ganado ovejuno como las de **Fieros, Los Pascarines y Los Xecalcojes** en Totonicapán y la de **Los Ixcampores** en Todos Santos Cuchumatán, Huehuetenango. Estas danzas tienen un gran parecido o están emparentadas con la danza La Culebra, ya que los bailarines se visten de ropas raídas y pieles de ovejas, cabras y chivos que los protegen de los golpes de asial que se lanzan unos a otros. En ese mismo sentido los contenidos de las historias de estas danzas refieren adulterios y acosos sexuales a un personaje vestido de mujer en el marco de manifestaciones fetichistas de índole sexual, aunque al final, se reconcilian y bailan juntos. La música es de marimba sencilla y los textos son más breves que en otras danzas. **Los Xecalcojes** bailan al compás de un sólo tamborcito emitiendo sonidos y gritos naturales que evocan el modo de pastorear ovejas.

## **EL RABINAL ACHI**

Todo parece indicar que más que una danza, el Rabinal Achí es sobretodo un drama con profundas implicaciones respecto de su texto literario, sus simbolismos y connotaciones históricas. Sin embargo, una danza pausada, lenta y esotérica toma lugar en varias escenas de los cuatro actos de que consta el drama. Como ya se dijo arriba, se supo de él desde que Brasseur de Bourbourg lo diera a conocer mediante su publicación en quiché y en francés en Francia, en 1862.

Su presentación ha tenido altibajos, lapsos de tiempo (años) sin ejecutarse hasta su última presentación durante el ritual festivo de la celebración patronal del municipio de San Pablo Rabinal, B.V., del 17 al 26 de enero de 1989. Conocemos que ha sido representado en los años 1855, 1944, 1955, 1964, 1968, 1970, 1973, 1983, 1986 y 1989, aunque indudablemente se ha debido representar en otros años que se escapan a su captación por el conocimiento urbano general e intelectual.

## **Ubicación geográfica**

Por la ordenanza publicada por Fray Alonso Tovilla en 1635 colegimos que el Rabinal Achí o "baile del tun" se debió practicar también en otras regiones del área poblada por el grupo

Quiché y que, debido a su prohibición debió reducirse su representación a través del tiempo colonial, hasta ser patrimonio de este grupo quiché constituido en los de la casa Rabinal en el actual municipio de Rabinal, Baja Verapaz, forjándose así, como una tradición exclusivamente rabinlera pues, además, su texto mismo, según lo conocemos, a ellos nos remite.

## **Organización**

Como es costumbre en las danzas tradicionales guatemaltecas, esta danza-drama se organiza mediante la participación de un “dueño” o “representante”, quien posee la autoridad que para ello le conceden: su antigüedad como bailaror y por lo tanto conocedor de esta tradición danzaria y, la posesión del texto manuscrito (los originales) así como de los instrumentos musicales. Por supuesto, esta autoridad es otorgada tacitamente por el resto de bailarores y/o participantes. El dueño es quien dirige todas las acciones desde el momento en que decide realizar la representación -hacia el mes de julio aproximadamente- aunque esto es un hecho que se acepta al final de cada representación anual.

El otro factor imprescindible es la intervención de un “abogado” -sacerdote rezador- propio del municipio, quien actúa en todo momento como intermediario entre la devoción de la danza y todos los ancestros de la comunidad. Estos ancestros van desde los mismos ejecutores y protagonistas del hecho histórico allí narrado, los antiguos bailarores que los representaron en el pasado y ahora fallecidos, hasta los difuntos de c/u de los bailarores actuales vivos y de vecinos de la comunidad. A todos ellos les ofrenda culto y les solicita sus bendiciones y protección para los elementos de la danza -parafernalia y ejecutantes-.

Luego están los bailarores mismos quienes ejecutan la danza- drama como una devoción muy antigua legada por sus ancestros y en este mismo orden, las mujeres de algunos de ellos, encargadas de preparar los alimentos en todas las ocasiones del ritual requeridas.

El lugar de reuniones y ensayos en el que se realizan la mayor parte de devociones y de donde parten las decisiones del organizador es la casa del dueño. También aquí se practican los ensayos de la danza.

## Personajes

Se cree que antiguamente los personajes fueron un número mayor del actual. La danza se ha visto reducida ahora a siete personajes probablemente desde el inicio del siglo XX. Ellos son los siguientes en orden de jerarquía de acuerdo con el patrón de liderazgo político prehispánico:

- Quiché Achí (Varón Quiché) Cacique de los quichés.
- Hob Toj (Gran Jefe) Cacique de los Rabinales.
- Rabinal Achí (Varón Rabinal) Heredero del trono de Rabinaleb.
- Ixoc Muy (Esposa y sirviente masculino de Hob Toj) Dualidad hombre/mujer.
- U Chuch Gug (Doncella proveniente de Carchá).
- Cargador del escudo de los guerreros águilas de Rabinaleb.
- Cargador del escudo de los guerreros tigres de Rabinaleb.

En la ejecución musical participan tres músicos. La persona que interpreta el tun y dos más que interpretan la trompeta alta y la trompeta baja. Complementa el grupo un cargador del tun que lo transporta en cada traslado.

## Trajes

Los trajes que se utilizan actualmente han provocado polémicas entre algunos folkloristas ya que son de terciopelo, de géneros de colores y llevan flecos dorados en las orillas a la usanza de otras danzas cuyos trajes son confeccionados en morerías y reflejan las modas españolas de los siglos coloniales.

Ante la pretensión de que esta danza-drama debería reflejar con más fidelidad la época prehispánica, replicamos que no existen datos concretos que indiquen certeramente cómo este drama se representó en la antigüedad precolombina y, la dinámica propia de la tradición practicada por los portadores de este hecho cultural, ha permitido por necesidades perentorias de conservación y continuidad de la costumbre, ciertos cambios a través del tiempo que no han transformado la esencia de los contenidos claves del Rabinal Achí como agente transmisor del saber de los antiguos.

Los trajes de Hob Toj, Rabinal Achí y Quiché son de terciopelo, verde rojo y lila respectivamente, con flecos dorados en las orillas. Se componen de saco y pantalón y llevan sobre los hombros una pequeña capa llamada gola.

Además usan una corona de plumas de colores, un plato de cobre con dijes colgantes que les sirve de resonador en la mano izquierda y un hacha de madera con pañuelos de seda de colores que simboliza el instrumento del sacrificio en la derecha.

La doncella U Chuch Gug usa una pequeña corona en la cabeza y su indumentaria es la propia, actual, de las mujeres de Rabinal, es decir, corte y huipil. De la misma manera se viste Ixoc Muy añadiendo a su atuendo una máscara, una larga cabellera y una corona de plumas. Ambos personajes también usan el hacha del sacrificio.

Los cargadores de los escudos de águilas y tigres se visten de distinto color. El de águilas celeste y el otro amarillo. No usan máscara sino un sombrero adornado de plumas de colores con un velo blanco frente a su rostro. En sus espaldas cargan un escudo de madera profusamente adornado de telas, papeles y plumas de colores a modo de estandarte que en la parte superior lleva una copa enorme adornada de igual manera. Los músicos no usan trajes especiales.

### **Instrumentos**

**Sonoros:** Se usa un tun, quizá el de mayores dimensiones que existe en el país y al que se le calculan varios siglos de existencia. Al tun lo acompañan dos trompetas de metal que sustituyeron probablemente a las trompetas de madera prehispánicas. Las actuales trompetas fueron adquiridas seguramente muy temprano del siglo XX pues las marcas de fábrica así lo muestran. También se usan tres platos de cobre que actúan como resonadores y que se hacen sonar al final de los parlamentos cuando tanto Quiché Achí como Rabinal Achí emiten con su voz un largo y pausado lamento dirigido hacia lo alto. Como administradores: Rabinal Achí usa un cíngulo blanco con el que captura a Quiché Achí y todos usan un hacha con pañuelos de seda de colores colgantes de su puño.

## **Los originales**

El texto del Rabinal Achí se ha constituido a los ojos de la cultura occidental criolla y europea en el asunto más importante de esta expresión cultural. No podía ser de otra manera cuando por medio de él es posible el estudio etnohistórico de los antiguos habitantes de la región quiché de Guatemala.

El texto ha sido traducido al francés y al español indistintamente por Brasseur de Bourbourg -su descubridor-, Georges Raynaud, Luis Cardoza y Aragón, J. Antonio Villacorta, René Acuña y Thomas Ballantine Irving, entre otros.

En Rabinal existe una copia original que posee el representante y dueño de la danza -drama, señor José León Coloch, realizada en 1915. La copia está escrita en un cuaderno de líneas de papel corriente a tinta y canutero. Estos originales están escritos en lengua Quiché Achí y según últimas conclusiones, su alfabeto es quiché del siglo XVI. Sin embargo, es la traducción de Bourbourg la que ha servido para sus estudios en lo que va del siglo XX- Copia fotográfica, transcripción en quiché y traducción al español de estos originales se ha logrado bajo los auspicios de la Universidad de San Carlos por el historiador Hugo Fidel Sacor, quien realizó esta labor desde 1986 como investigador de la Dirección General de Investigaciones de la Universidad.

En los ensayos y en la danza misma se recitan de memoria estos textos que han sido aprendidos tradicionalmente en forma oral desde hace ya varios siglos. Actualmente los nuevos bailadores los aprenden mediante la lectura dictada de estos originales que hace el señor Coloch en voz alta.

## **Relatos míticos y legendarios**

Es aquí precisamente donde la importancia del drama ha alcanzado fama en el mundo científico internacional. Los estudios del mito en el Rabinal Achí se circunscriben a los análisis comparativos de ciertos aspectos simbólicos que en él se manifiestan con similares caracteres de otras expresiones míticas mesoamericanas. Por lo demás la historia narrada en el drama no es un mito sino un hecho sucedido en el pasado histórico de la sociedad quiché en formación a principios del presente milenio, lo que lo hace muy difícil al análisis mitológico. Obviamente, el hecho concreto aquí narrado adquiere caracteres de leyenda si



tomamos en cuenta que durante muchas generaciones ha sido transmitido oral y anónimamente, oculto a los ojos metropolitanos y que la comunidad lo acepta como un hecho ocurrido en un tiempo ignoto del pasado, semihistórico y semilegendario puesto que sólo la tradición puede dar fe de su veracidad histórica. Sería pues, según estas consideraciones preconclusivas, una **leyenda histórica**. Además los personajes principales son actualmente los nahuales, guardianes de los cerros que circundan Rabinal y que su comunidad reconoce como **rajahuales**.

### **Rituales y creencias**

La danza-drama es la manifestación concreta del ritual que se practica en Rabinal y en el resto de municipios de cultura no occidental del país como el tradicional culto religioso a los ancestros. En Rabinal propiamente, los ancestros legendarios son los protagonistas del Rabinal Achí, **rajahuales** del cerro fortaleza conocido como **Cajiup** y del valle Zamaneb, llamado también Urrám y todos sus alrededores. El abogado realiza devociones constantemente desde que se empieza a organizar la presentación del drama hacia el mes de agosto, con el fin de convocarlos una vez más y solicitarles permiso y protección para que la presentación se realice sin contratiempos ni dificultades. En estas devociones convoca también a los bailarores difuntos que han representado estos personajes en el pasado y en tercer orden menciona a los difuntos familiares de c/u de los bailarores actuales así como el de difuntos del resto de la comunidad en general. En Rabinal se cree que cuando una persona muere su espíritu pasa a habitar los montes aledaños y así se convierte en un **rajahual** más que en cualquier momento puede ser invocado por un abogado (en función de brujo) con suficiente experiencia en las "devociones del monte" con el objetivo de que el rajahual medie en mal o a favor de alguna persona que se lo ha solicitado. En las devociones se utilizan candelas, incienso y licor fundamentalmente.

La fiesta patronal se convierte pues, en el tiempo sacro en el cual El Rabinal Achí se representa en varias ocasiones y lugares destacados de la población; los atrios de las iglesias católicas -la parroquia antigua y la del Calvario-, la casa del dueño y en las cofradías de San Sebastián, San Pedro y en la del patrón San Pablo. También puede representarse en la casa de alguno

de los bailadores o vecinos amigos y colaboradores si lo solicitan y tiene lugar (patio suficiente) para hacerlo.

Existe una creencia muy particular relacionada con este ritual danzario y que probablemente sea la causa de sus esporádicas representaciones en lo que va del siglo. Según cuentan los bailadores resulta que en anteriores representaciones siempre hubo al final o poco después la muerte de alguno de los participantes, atribuyéndola a que algo se había hecho mal durante las representaciones o bien, se participaba en la danza sin la devoción requerida siendo que la devoción y creencia plena en la danza y sus significados es imprescindible para participar en ella. Estas defunciones dieron pábulo a la creencia en la magia y misterio del Rabinal Achí e infundió miedo en los pobladores de Rabinal al grado que hasta la fecha es difícil para el dueño hallar personas en el municipio que acepten representar alguno de sus personajes.

Es tan fuerte este sentimiento de devoción - y miedo - que por ejemplo, aunque sea tradicional que el personaje U Chuch Gug, la doncella de Carchá, lo represente una niña entre los 7 y los 14 años, virgen, actualmente, el dueño de la danza acepta que en algún caso no lo sea, media vez la persona, niña o señorita posea la suficiente devoción para participar en la danza.

### **Coreología**

Como ya dijimos, se trata de una danza esotérica, sin movimientos complejos ni rápidos. Su dinámica responde a la necesidad de complementar sus movimientos danzarios, a modo de son, ciertas exigencias del texto. La danza inicial se ejecuta por los siete bailadores en fila india y en círculo moviéndose hacia adelante en sentido contrario a las manecillas del reloj. Luego se sientan tres personajes, Hob Toj, U Chuch Gug e Ixoc Muy y allí permanecen hasta la danza final en la que vuelven a danzar colectivamente.

Quiché Achí y Rabinal Achí permanecen de pie la mayor parte del tiempo y los cargadores de escudos, c/u hacia los lados, se mantienen caminando en línea recta, mientras se ejecutan los diálogos entre Rabinal Achí, Hob Toj y Quiché Achí. Antes de la danza final, hay una danza en círculo entre Quiché Achí y la hija de Hob Toj acompañados de Ixoc Muy. Luego viene la danza

del sacrificio -en círculo y con Quiché Achí en el centro semihincado- y por último la danza final.

## **LA PAACH**

El “baile de paach” se inscribe dentro del ceremonial que se realiza en los ritos agrarios dedicados al alimento base de la civilización mesoamericana, el maíz. Según Juárez Toledo este ritual danzario es parte de la fiesta de cosecha obtenida con la participación de un rezador profesional (sacerdote rezador) conocido en la comunidad que inscribe toda la actividad en el cumplimiento del calendario ritual - sacralizándola- y bajo el patrocinio de personas con suficiencia económica. También se celebra en el nivel familiar debido a la sensación de seguridad que la “tapishca” y el acarreo a casa provee.

Las fiestas que se celebran en honor al maíz son de carácter anual ocupando el área geográfica de municipios que rodean la ciudad de San Marcos. El llamado “baile de paach” se practica cuando se inicia el período de descanso de los campesinos sembradores y se realiza por motivo de que en la cosecha aparecieron en la tapishca mazorcas poiquilomórficas (dobles, triples, cuádruples y hasta quíntuples) por lo cual los dueños de estos terrenos, interpretándolo como mensaje y regalo de la madre tierra se ven obligados con alegría a celebrar en sus casas el rito de acción de gracias que es la fiesta de Paach y su baile correspondiente el cual se ejecuta luego de cierta procesión en la que se muestra “la santa paach” y que, al colocarla en una casa y altar especial, llamada “casa del niño” el ritual recibe el nombre de “sentada del Niño”.

La música de fondo que ameniza todo el ceremonial es de chirimía y tambor y en los últimos años, en lo que se refiere al baile mismo, su música es interpretada por marimba sola, o marimba y orquesta según las posibilidades económicas del dueño de casa, el oferente, llamado también en el rito “el padrino de paach”.

La danza se ejecuta frente a un altar doméstico preparado para tan singular ocasión en el cual se colocan flores, adornos de papel de colores y otros que hagan marco festivo al objeto del culto: las paachs, llamadas también “riscos”. En el centro del altar se coloca “La santa paach madrina” y algunas imágenes del Niño.

Según Méndez Cifuentes en este momento un personaje simula todos los actos de siembras, cuidado y cosecha del maíz hasta que en la tapishca le aparece la paach y la ofrece y coloca en el altar.

Entonces comienza la “danza/baile” que Juárez Toledo describe de la siguiente manera:

“Inicio de la danza. Primero se anunció, de manera no usual, que principiaría el baile. En su alocución el Señor Chávez hizo énfasis y conciencia de que “en nuestros cuerpos corre la leche del maíz” y recomendó buen comportamiento a todos los presentes durante el desarrollo del acto.

El “abuelo” y la “abuela” hicieron muy cariñosas y afectivas reverencias a sus respectivas imágenes besándolas personal y entrecruzadamente. Se levantaron, volvieron a hacer reverencias y a darle besos a las imágenes. Entonces comenzó a sonar el son correspondiente.

Marcando el ritmo, ambos “abuelos” marcharon en direcciones opuestas hasta complementar la vuelta. Este primer recorrido es para dar oportunidad a que todos los presentes besen la imagen haciendo una pequeña reverencia. En seguida se situaron al frente del altar, volvieron a reverenciar y besar a las imágenes iniciándose así una etapa más del baile. (En este momento se pidió un aplauso dedicado a los bailadores, hecho que está fuera de lo tradicional). Seguidamente prosiguieron la danza para visitar a los cuatro puntos cardinales”, acto que consiste en bailar, avanzando primero hacia atrás, al máximo de longitud que el local permita, con el rostro al frente, para luego volver hacia el altar. Este movimiento se hace cuatro veces. A la tercera vez desvían sus recorridos en busca de las personas que deberán continuar la danza, a quienes, en un gesto de presentación, les acercan a la imagen, sin entregárselas. Las personas seleccionadas pasan a hincarse ante el altar y allí esperan que les den las imágenes. En tanto los padrinos bailan una vuelta más y, al regreso, depositan las imágenes en manos de los nuevos bailadores con gestos y besos ceremoniales, en medio de un ambiente de mucho afecto, cariño y gentileza.

El cambio de parejas sigue el mismo procedimiento, y finalmente vuelven a danzar los dueños de la fiesta, procediendo como al principio, para dar oportunidad de que todos los presentes besen a la Santa Paach.

En este momento termina la ejecución del son. La fiesta sigue su desarrollo. El conjunto musical toca sones tradicionales que son aprovechados por los asistentes para bailar. De la observación directa y las informaciones obtenidas se comprueba que la música que acompaña a este ritualailable ha tomado tiempo extraordinariamente prolongado, hasta de tres horas, ininterrumpidamente”.

Como a su vez, también existen más fiestas dedicadas al “grano sagrado” en el país en las cuales se efectúan sus correspondientes bailes. Finalmente, el maestro Juárez Toledo nos ilustra al respecto:

“En la región central del país se celebran también fiestas de cosecha. Dentro del ámbito geográfico que comprenden los municipios de Chuarrancho, San Pedro Ayampuc y San Pedro Sacatepéquez se preparan altares; en estos lugares los objetos poiquilomórficos principales son la figura de la cruz foliada de significado cosmogónico y origen maya, la mazorca de tres puntas llamada Cha Ojjul (Dios del Maíz) y la mazorca única más hermosa llamada Ishté (Madre Mazorca), colocadas las tres en el altar familiar ante el cual bailan separadamente hombres y mujeres los doce sones que les corresponden.

La música es interpretada en marimba o en dúo de violín y arpa”.

Como queda dicho el ritual del maíz supone una lengua y ancestral tradición en Guatemala y sus ceremonias se llevan a cabo en el departamento de San Marcos -región mam- según la investigación arriba citada, durante el primer trimestre del año, previas al proceso de siembra. Lo mismo puede decirse del resto de regiones en el país.

## **DE DIABLOS**

Las danzas de diablos en Guatemala se ejecutan generalmente para las fiestas de Corpus Christi y de la Inmaculada Concepción, de acuerdo con la tradición española, la transportada durante la época colonial sin lugar a dudas durante el siglo XVI, aunque en Europa, esta herencia cultural se originó en el siglo XIII consistiendo en colocar figuras monstruosas significando al demonio y los pecados que aparentaban huir del Santísimo Sacramento de la Eucaristía siempre triunfador sobre tales personajes. Posteriormente las

danzas de diablos y otras similares fueron prohibidas por los reyes burgundios en el siglo XVIII pero, aun en la clandestinidad, muchas de ellas se siguieron ejecutando y así han llegado hasta nosotros.

En Guatemala se conocen danzas de diablos en Ciudad Vieja, Sacatepéquez (Danza de los 24 diablos y de Los siete vicios y las siete virtudes), en Cobán, Alta Verapaz (de "Diablos", simplemente) y otros municipios de ese departamento, en Rabinal, Cubulco y Granados, Baja Verapaz, en Chichicastenango, El Quiché y en San Raymundo, Guatemala.

Las danzas de diablos son una tradición muy difundida en muchos países de América hispana, portuguesa e inglesa. Aquí ofrecemos ahora una aproximación a dos danzas de diablos muy conocidas en nuestro medio.

Según Correa probablemente las versiones textuales más antiguas serían las de Cobán, (finales del siglo XIX, de 1939) y una de Chichicastenango de 1946. Son necesarias aun investigaciones que nos indiquen la referencia temporal histórica de las versiones que se ejecutan en Ciudad Vieja, por ejemplo: Esbozaremos aquí las siguientes:

## **LOS 24 DIABLOS**

Se visten de rojo con grandes máscaras de madera. Entre ellos hay uno verde. Todos utilizan un instrumento musical diferente como carraca, guitarra, quijada de burro, zambumbia, triángulo, raspador, pandereta, castañuelas y otros. Aparecen también otros personajes como la muerte, el ángel y el alma. La música consiste en un acordeón y guitarras que le bordonean. Su colocación coreográfica es la siguiente:

## Músicos

Diablo Mayor	Señora
Codicioso	La Criada
Diablo del mercado	Dios del amor
Conductor segundo	Usurero
Borrachín	Conductor primero
Sacristán	Diablo verde
Coime (sirviente)	El hacendista
Mensajero	El hipócrita
Guardián	Chismoso
La muerte	El magnético
El alma	El finquero
El ángel	El mico

Todos los personajes ejecutan varias vueltas por parejas y después el Diablo Mayor recita sus parlamentos conminando a sus súbditos a ganar almas para el infierno. Entonces todos ellos recitan sus propios parlamentos ante él y dan sus respectivas vueltas. Al intentar conquistar al alma, el ángel aparece en su defensa y la muerte también aparece en escena en la trama de lucha entre las fuerzas del Bien y del Mal.

Por supuesto, se trata de una danza-teatro de tono moralizante entre sátiras y alabanzas a la Virgen de la Inmaculada Concepción en cuyo honor se celebra la fiesta y se ejecuta la danza.

### LOS 7 VICIOS Y LAS 7 VIRTUDES

En esta danza participan mujeres reales aunque sigue siendo una variante de la de los 24 Diablos. Su posición coreográfica es así:

## Músicos

Diablos = Hombres

Virtudes = Mujeres

La soberbia	La Humildad
La avaricia	La largueza
La lujuria	La castidad
La ira	La paciencia
La gula	La templanza
La envidia	La caridad
La pereza	La diligencia
El mico	La virgen

## DANZA DE LAS FLORES

La danza tradicional producida en estos procesos de aculturación es la llamada de Las Flores o de Cintas que se practica actualmente al Nor occidente del departamento de Guatemala y en Baja Verapaz. Se trata de una danza de tono romántico y cuyo traslado a Mesoamérica ocurrió durante el siglo XVI y es practicado por los mestizos de las áreas mencionadas.

“Básicamente, consiste en las evoluciones de un grupo de danzantes alrededor del tronco de un árbol del cual cuelgan cintas o listones de muchos y vivos colores. Los danzantes trenzan estos listones en el árbol para luego destrenzarlos bailando”.

Este baile posee texto propio que consiste en coplas que los danzantes expresan manifestando amor por la primavera lo cual, lo convierte en una danza agraria propiciatoria de las buenas siembra y cosecha y su música consiste en sones tradicionales interpretados por una marimba sencilla de tres ejecutantes. Además es practicado por hombres y mujeres que llevan cada uno el nombre de una flor que al disponerse por parejas, en la aldea Montufar del municipio de San Juan Sacatepéquez y en el municipio de Villanueva, ambos del departamento de Guatemala, se colocan así:



**Hombres**

Jardinero  
Clavel  
Jasmín  
Lirio  
Atributo  
Retámaro

**Mujeres**

Primavera  
Rosa  
Azucena  
Margarita  
Delicia  
Dalia

En el departamento de Baja Verapaz el reparto es el siguiente:

**Hombres**

Jardinero  
Geranio  
Clavel  
Jasmín  
Lirio  
Retámaro  
Mico

**Mujeres**

Primavera  
Amapola  
Rosa  
Azucena  
Margarita  
Dalia  
Mica

**DANZA DE LOS MEXICANOS**

Debido a la amplia aceptación que esta danza ha tenido en el Altiplano guatemalteco, pues se practica en Sololá, Totonicapán, El Quiché, Salamá, Chimaltenango, San Marcos y Huehuetenango, se hace necesario consignar no sólo su mención sino más detalles coreográficos y coreológicos que nos auxilien en su análisis y comprensión.

De acuerdo con Celso A. Lara, esta es una danza introducida al país en los inicios del siglo XIX que se practicaba en Chiapas, México, en honor a la Virgen de Guadalupe, extendiéndose principalmente por los pueblos de la Costa Sur, Suchitepéquez, Retalhuleu, Quetzaltenango y San Marcos. La danza se amplía al practicarse también en honor a la Virgen de Concepción cuando comienza la segunda mitad de ese siglo.

Después de la Revolución Mexicana, en 1910, se añaden a la danza características nuevas como la presencia de mujeres, denominadas "Margaritas", trajes de mariachis con sombrero de ala ancha y pistola al cinto y las cananas de tiros cruzadas al pecho. Las mujeres con trenzas, rebozo de colores, vestido largo

a lo mengala y también con sombrero de ala ancha según observamos en Totonicapán en junio de 1988. Todos los personajes usan lentes oscuros.

Se trata de una danza de divertimento con tema ganadero ya que entre los personajes participa un toro que es corrido por lo patrones. No tiene muchos parlamentos más que algunas salutations de ofrecimiento y sus instrumentos musicales son:

La marimba (diatónica)

1 Clarinete

2 Saxofones

Según pudimos constatar en el campo, estos instrumentos de viento fueron introducidos a las danzas de vaqueros, de mexicanos y de toritos a finales de la década de los años 50 del presente siglo.

El 29 de septiembre de 1987 pudimos presenciar esta danza en el departamento de Totonicapán. Los bailarores provenían de la aldea Vásquez del interior del departamento y su colocación -en cuadrilla- como en la mayoría de las danzas del país es la siguiente:

**1 2 3 4**  
**Marimba**

Patrón	Mujer	1	= saxofón
mozo	mozo	2	= saxofón
mozo	mozo	3	= clarinete
mozo	mozo	4	= marimba
niño	torito	niño	

A excepción del personaje mujer, todos usan morral y chinchines de morro. Los trajes se alquilan en la diferentes morerías del Altiplano dependiendo de la cercanía en que estén y de las posibilidades económicas favorables. Por ejemplo: En el día citado, en Totonicapán, los trajes provenían de las morerías de los Hnos. Tistoj en San Cristóbal Totonicapán a razón de Q11.00 diarios.

Es de las danzas generalmente muy aceptadas en el Altiplano quizá porque no hay que aprender largos recitados como en las otras y es menos esotérica también.

Sus máscaras son de color castaño y usan la nariz más larga que de costumbre. El único que usa asial es el patrón.

### **DANZAS DE ORIGEN AFROCARIBEÑO**

Hacia 1797, en tierras centroamericanas aparecieron migraciones de un grupo étnico afrocaribeño denominado actualmente Garífuna que pobló desde ese tiempo el litoral hondureño. Este grupo sociocultural practica danzas llamadas **Jungüjugü, la Chumba, el Sambai, la Punta y el Yancunú** para las fiestas patronales de San Isidro (mes de mayo), la de San Miguel Arcángel (mes de septiembre), en el año nuevo y el 6 de enero.

Estas danzas son de carácter ritual, mítico e histórico ya que aparte de evocar seres mitológicos afrocaribeños rememoran momentos históricos de su arribo a esas tierras y de sus batallas ganadas a los piratas y colonizadores ingleses. En ellas predomina el canto rítmico al compás de instrumentos musicales de percusión como tambores, conchas y maracas y de viento como caracoles y otros más contemporáneos.

### **DANZA DE LOS PARTIDEÑOS**

Esta danza es una mezcla de vaqueros y toritos, ubicados en dos filas, bailan sones en honor del Señor Santiago.

Aparecen el amo y el mayordomo, realizan una pequeña introducción frente a la casa y luego se separan y pasan por cada uno de los de sus filas, y les van dando vueltas a cada uno de sus integrantes. Se forman dos filas a lo largo del patio, hacia el extremo norte, para ubicarse frente a la puerta de la casa y regresar dándole el frente al extremo norte. Estando otra vez en el norte, se hace una pequeña introducción y se separan las dos filas, con lo que concluye la primera parte.

Después bailan dos zapatiados en cada fila, para las avanzadas aparece un vaquero y un toro que es la avanzada de la primera fila, la cual se ubica en medio de las filas. La avanzada de la segunda fila hace lo mismo y las dos filas terminan sus avanzadas. En cada fila se relatan relaciones, uno por uno hasta el último vaquero.

La danza finaliza cuando el primer toro, "Casco de oro", hiere de muerte al amo, Don Pío, y éste concede todos sus bienes al mayordomo, al negrito y a los vaqueros. El amo antes de morir, le echa la bendición a los vaqueros y ellos deciden matar al toro. Termina así la fiesta de Santiago, a quien le piden su bendición los danzarines.

## Personajes

Primera fila	Nombre	Segunda fila	Nombre
El amo	don Pío	Mayordomo	don Cesareo
Negrito	_____	El Zagal	don Juanito
1er. vaquero	don Nagatán	1er. vaquero	don Gregorio
2o. vaquero	don Marcelino	2o. vaquero	don Fernando
3er. vaquero	don Canuto	3er. vaquero	don Sebastián
1er. pastor	_____	2o. pastor	_____
1er. toro	casco de oro	1er. toro	flor del campo
2o. toro	frente lucero	2o. toro	chino
3er. toro	montealegre	3er. toro	bramante

## DANZA DE LA REINA CATALINA

Esta danza es parecida a las de moros y cristianos. La danza comienza cuando cada moro se presenta ante el Almirante Balam, porque quieren hacerle la guerra a Carlo Magno. Luego los moros se preparan para el combate, y al mismo tiempo Carlo Magno exhorta a los cristianos a luchar contra los moros. Previo a la guerra, Balam manda a un embajador a Carlo Magno y luego va la reina Catalina como emisario para retarlos a la guerra, y a la vez Carlo Magno manda a Bernardo del Carpio con el mismo propósito.

Comienza la lucha y Bernardo del Carpio cae prisionero, pero la reina Catalina lo libera y huyen juntos al campo de Carlo Magno. La reina acepta el cristianismo y habla con su padre para convencerlo de que acepte el cristianismo, pero él rechaza esa proposición.

Finalmente, la danza concluye cuando Balam es capturado y al rechazar el cristianismo es decapitado, después de esto, los moros se rinden y unidos a los cristianos cantan a la Virgen.

## **DANZA LOS DOCE PARES DE FRANCIA**

La danza representa la historia de las luchas entre moros y cristianos. Esta guerra es propiciada por Fierabrás, hijo del rey moro, quien recorre Francia, llega a Roma y se apodera de los bálsamos con los que ungieron a Oliveros que recupera las reliquias y derrota a Fierabrás.

Finalmente, la danza concluye con la derrota de Fierabrás, lo capturan y acepta el cristianismo. Al mismo tiempo la hermana de Fierabrás, Floripes, se enamora de un prisionero cristiano. El padre de Fierabrás y Floripes al darse cuenta de la situación de sus hijos se ahorca.

## **PERSONAJES**

Cristianos	Moros
Carlomagno	Balan, rey de Alejandría
Oliveros	Fierabrás, su hijo
Conde de Geries	Floripes, su hija
Reinier	Brutamonte
Roldán	Lucafer
Conde de Seconia	Arbolán
Ricarte	Bey
Duque de Normandía	Galafre - Gracioso
Don Guy de Borgoña	
Clarín - Gracioso	

## **DANZA DE LOS NEGRITOS, RABINAL**

Es una danza-comedia, en idioma Quiché-Achí, corta, regularmente improvisada.

Participan dos jóvenes, los negritos, que son reprendidos por su abuelo por ser desobedientes y les ordena bailar, pero en un momento de descuido los jóvenes van a la cocina a buscar comida, al volver el abuelo se da cuenta y los regaña. Los jóvenes le piden perdón a su abuelo, oran y bailan de nuevo, pero con una distracción del abuelo se escapan a la cocina.

En el diálogo de este baile, se hacen comentarios ridículos de personas o de situaciones de la comunidad donde se realiza el baile, también se hacen plegarias tradicionales, recriminaciones y disculpas.

En esta danza, ningún participante usa máscara, tiene una duración de veinte minutos y se realiza en casas particulares unos días antes de Navidad. Los bailarines son dos jóvenes que visten con el traje antiguo de Rabinal (pañuelo bordado en la cabeza, pañuelo rojo en el cuello, camisa y pantalón blancos con banda-cinturón rojo). Utilizan panderetas y música de pito y caja, interpretados por dos músicos de la localidad.

Esta versión tiene muchas escenas y una duración de doce horas aproximadamente, se realiza de la noche del 23 de diciembre a la mañana del 24, y el 6 de enero. Debido a que los negritos no temen ser castigados por lo sobrenatural, se sienten libres de burlarse de cualquier cosa.

Esta danza es realizada en honor a los Reyes Magos, participan los tres reyes y dos mensajeros que son los negritos, estos últimos llevan del brazo a los magos recorriendo las calles en busca del niño Jesús. A los reyes magos se les considera curadores de enfermedades, se cree que si una persona besa una estatuilla de los reyes y luego uno de los bailarines le da a la persona un golpe suave en la mejilla, se quitan los dolores de cabeza.

Además, algunas de las partes que tiene la danza son:

- a. La gallina muerta: esto es una burla a la Iglesia católica y a sus costumbres.
- b. El casamiento: se representa a una indígena viuda de Rabinal, que se casa con un ladino de Salamá y éste no tiene una buena relación con el hijo de la indígena, porque el niño no habla español.
- c. El juego del molino: aquí los negritos luchan con maquinaria que se imaginan, hasta que cansados se caen al suelo.
- d. El cobanero: se representa a un comerciante de Cobán que llega a Rabinal a vender sus productos y finge hablar Kekchí.
- e. El cubulero: se representa una situación denigrante, ya que uno de los negritos finge ser un ladino y el otro un caballo o bien una vara que simula al caballo. El negrito monta el caballo y lo insulta hasta que el caballo se cansa y bota al ladino. Este que es un problema social y racial hace reír a los espectadores.

- f. El juego de la ley: es un prisionero que es conducido ante el juez. Cualquiera puede actuar como prisionero, solamente que sepa improvisar diálogos chistosos con los que la gente se divierte.
- g. Representación que se basa en una tragedia y en un cuento antiguo. Un joven tiene relaciones con la esposa de un pitero, el muchacho actúa en el Rabinal Achí y el pitero tiene que tocar en el baile, se enreda tanto la trama que después no se sabe quien tuvo relaciones con la esposa del pitero. Debido a la confusión, al finalizar el mal entendido, los negritos se organizan para empezar la actuación, pero todo sale mal. Tocan una calabaza y no emite ningún sonido y optan por cantar melodías. Interrumpen la actuación con discusiones absurdas sacando la seducción como tema principal pues ambos se acusan de haber dormido uno con la esposa del otro.
- h. Es sabido que se acompaña de un grupo de músicos que interpretan pitos y tamborcitos en formas individual y colectiva.

### **DANZA DE LOS NEGRITOS. PANAJACHEL**

Se realiza para la fiesta del Corpus Christi. El día de Corpus apareció en una montaña rodeado de pinos el Santo Sacramento. Un grupo de personas lo descubrió y pensaron llevarlo a la Iglesia, cuando se quiso levantarlo del lugar no se pudo, al ver esto decidieron rendirle un homenaje presentándole las diversas danzas.

Comenzaron con la danza de moros y cristianos, luego la de la conquista, la de la culebra, la del venado, la de los toritos, la de los mexicanos y seguía sin poder moverse el Santo Sacramento. Un muchacho tuvo la idea de vestirse de negrito y entonces se pudo mover el Sacramento, se vistieron todos de negritos y danzaron. Así se originó la danza de los negritos. Los instrumentos que se utilizan para la música son marimba y chinchines, a lo largo de la presentación se interpretan nueve sones.

## **Personajes**

El patrón

El caporal

Los toros

Los mozos, que son los negritos, son diez personas.

La danza comienza con la discusión entre el patrón y el caporal sobre la necesidad de ir por los mozos a la finca y sobre los requerimientos que ambos plantean para realizar esa tarea. Cuando se está interpretando el sexto son, suena una trompeta y llegan los mozos, se suspende la música y el caporal le entrega la lista de los mozos al patrón y éste los llama por su nombre e indica el trabajo que realiza en la finca. Luego van a traer a los toros al monte, los cuentan para ver si están todos, después se elige a los que van a torear. Finalmente, pasan a torear, primero el caporal y después los mozos que pasan a torear en parejas y termina cuando torea el patrón. Al torear el patrón, están atentos los mozos para cuidarlo, el patrón lleva a los mozos a el lugar donde empezaron la danza inicial y termina la presentación.

## **DANZA EL COSTEÑO**

Esta danza se inicia con un grupo de enmascarados que han llegado de la costa para vender ganado y cacao. En el mesón donde se albergan se enteran que se está celebrando la fiesta del Patrón Santo Domingo, por lo que van los costeños a la Iglesia a darle gracias a la Virgen María y a Dios. Vuelven al mesón a almorzar y después les tocan un son para que toréen y así alegrar la fiesta.

La danza finaliza cuando los costeños se despiden y manifiestan que desean volver el próximo año, para estar nuevamente en esta fiesta.

## **Personajes**

1. Don Pascual

2. Tomás, 1er. vaquero

3. Gaspar, 2o. vaquero

4. Juan, 3er. vaquero

5. Don Lucas

6. Toro

1. Don Cristóbal

2. 1er. cargador

3. 2o. cargador

4. 3er. cargador

5. La Pancha

6. Mico



## **BAILES DE CONVITES**

El baile de convite se realiza en diversas regiones, esencialmente pretende invitar a las personas de la comunidad a la procesión del día siguiente.

El baile de convites es una tradición española especialmente de la región de Cataluña. Es un baile popular, el hecho de ser sencillo y alegre hace que sea muy gustado. El número de personajes que participan en el convite depende del dinero que se pueda invertir en los disfraces. Los instrumentos que se emplean en este baile son la marimba, la guitarra o en algunas ocasiones usan música moderna.

Este baile puede tener varias formas:

- a. Como paseo de carrozas
- b. Como paseo de bailarines, donde bailan en parejas o en cuadrillas
- c. Como paseo de gigantes, que son dos parejas una blanca y una negra.

Los convites se pueden clasificar de la siguiente forma:

- a. Convites de rezado: que son un desfile de carrozas o bien de carrozas y cuadrillas.
- b. Convites del Santo Patrón: son de cuadrillas y parejas.
- c. Convites de Corpus Christi: son de gigantes.

## **EL BAILE DE GIGANTES**

De origen Occidental aparece en Guatemala durante el siglo XVII el Baile de Gigantes representado por dos parejas de gigantes blancos y negros, hombres y mujeres, musicalizado por marimba que interpreta sonos tradicionales y contemporáneos. Aunque en Chiquimula, en el area Chortí, Los Gigantes constituyeron una danza mitológicamente fundamentada en los personajes poderosos que aparecen en el Popol Vuh, es danza ya extinguida en la primera mitad del presente siglo. En el área central del país, mestiza y Cackchiquel, la tradición de los gigantes proviene de España y consiste esencialmente en darle vida danzaría a enormes armatostes de madera con figuras humanas de personas blancas y africanas, lo cual constata su origen mitológico europeo. En Guatemala existe Gigantes en

Chimaltenango, San Andrés Itzapa, San Juan Comalapa, en los municipios indígenas del departamento de Sacatepéquez y Guatemala en los que el mito europeo persistió y en los municipios mestizos del Departamento de Sacatepéquez en donde el mito es sobre todo cristiano.

### **Otros Bailes**

Además de las danzas de La Conquista y De Toritos como elementos culturales genuinamente coloniales, los estratos sociales hegemónicos practicaban danzas europeas que posteriormente los grupos sociales subalternos asimilaron por imitación y transmitieron a sus congéneres de clase, mestizos, negros e indígenas desembocando en un nuevo productoailable que se denominó generalmente como son. Aquellos bailes fueron el Fandango (Siglos XV y XVI), la Zarabanda (Siglo XVI) y ya en siglo XIX el Minué, la Mazurka, el Shotís, la Polka y el Vals.

## **CAPITULO V**

### **EN TORNO A LA ACTUALIDAD Y VIGENCIA DE LAS DANZAS Y BAILES TRADICIONALES DE GUATEMALA**

Ahora que estamos enterados de muchos datos teóricos y prácticos, subjetivos y objetivos, particulares y generales del estado y vigencia de las danzas y los bailes tradicionales guatemaltecos, es preciso tratar de responder y aclarar una serie de interrogantes y cuestionamientos que surgen directamente al reflexionar en las relaciones entre estas manifestaciones danzarias y la realidad histórica contemporánea.

No cabe la menor duda de que tales expresiones populares han resuelto problemas culturales y religiosos desde su transculturación ocurrida en Guatemala en los siglos XVI y XVII, y de que estas necesidades psicológicas y sociales, al irse transformando de la mano con el proceso histórico, hicieron aparecer cada vez, nuevas danzas y nuevas formas de ejecución. Así como nuevos temas y variantes o fugas de los mismos.

Para comprender en toda su dimensión cualquier danza tradicional es preciso entonces el análisis de sus orígenes y procesos formativos y así llegar al establecimiento de su vigencia y estado contemporáneo.

En este punto, dada la situación histórica acelerada que se vive actualmente a la sombra de vestiginosos cambios en la tecnología, en los enfoques científicos y en las posiciones de las sociedades respecto del futuro, en el que nos vemos impedidos a tratar de resolver tales inquietudes:

¿Es válida la ejecución danzaria tradicional en momentos de crisis social y económica como la que viven los

guatemaltecos?

Si el conocimiento tradicional del ritual danzario está en posesión de pocos ancianos y los jóvenes están desinteresados en continuar su práctica, ¿es válido luchar por su preservación y fomento si quienes deben heredarlo están más interesados por los atractivos de los valores de la mass media?

¿Qué índice de poblaciones indígena y mestiza realmente se interesa por esto?

Cuando se viaja por el interior del país en cualquier época del año y se visitan poblaciones diferentes no deja de sorprender al visitante de origen interno o externo, la presencia de manifestaciones populares, en este caso danzarias, ejecutadas con disfraces -trajes, máscaras y utilería- antiguos que al ritmo acompañado de música extraña y emitiendo sonidos o frases ininteligibles, se mantienen dando pasos brincados y suaves, reiterativos, en un espacio abierto de la población (atrios, plazas, patios, calles, etc.).

“Son los moros” o, “es un baile de moros” es la respuesta general a la curiosidad del que está de visita o va de paso.

La generalidad del observador entiende que está ante un fenómeno desconocido y de que el mismo no le pertenece. Si es guatemalteco, sabe que aunque lo desconozca, este es un fenómeno de los guatemaltecos y por lo tanto, en cuanto mestizo, lo asimila como del país y se lo apropia desde ese momento como parte de su gusto y admiración por “lo nuestro” y, si es un culto funcionario inmediatamente piensa sobre los mecanismos para difundirlo dentro y fuera del país.

Para 1992, esto está ocurriendo en todo el país. Ha venido sucediendo por décadas y el fenómeno continúa siendo perceptible tal como lo hemos planteado. Sin embargo, ocurre que en las últimas tres décadas nuevos incidentes han determinado el natural decurso de su continuidad. La intervención poco planificada del turismo internacional ha provocado que variados elementos constituyentes de la tradición danzaria tales como: textos originales, coreografías, instrumentos musicales, máscaras, trajes y utilería hayan desaparecido del país en manos de turistas interesados en “souvenires” valiosos, como curiosidades exóticas, aún interesados nacionales hayan observado estas específicas coreografías e inconscientemente, todo el fenómeno, hayan llevado fragmentos de las mismas,

transformadas en coreografías propias, a las tablas de los escenarios nacionales con otras bailarinas, música adoptada, trajes amalgamados y movimientos estilizados.

En otro sentido la creciente crisis económica ha encarecido los alquileres de los trajes, máscaras y utilería, así como la vida misma, repercutiendo directamente en el pueblo y consumista popular. También la joven población ve con desinterés estas tradiciones propias de sus adultos y abuelos quienes a su vez, poco se interesan en transmitirles a las nuevas generaciones y, hemos de agregar que, ultimamente, las confesiones fundamentalistas están haciendo ruella en las disposiciones de los involucrados para lograr el abanono de sus “practicass paganas y demoniacas”.

Ante esta realidad detectada por nuestras investigaciones durante la década de los 80, nos vimos impulsados a establecer qué ocurre en verdad en la cultura danzaria de los guatemaltecos en virtud de que, como hemos demostrado, las danzas y los bailes tradicionales constituyen y conforman el corpus de tiempo histórico acumulado y de conocimiento de realidades del pasado remoto que han incidido en la construcción pausada del mestizaje cultural guatemalteco fundamentado en amalgama de costumbres, intereses colectivos y herencias de distintos pasados en su faceta informal, -al decir de George Foster- así como en la formal, por cuanto la cultura hegemónica impone desde el principio, sus intereses y modos de ser.

Nuestro interés por lo tanto se cifró en estudiar con la mayor profundidad posible, en forma general y en particular el fenómeno danzario guatemalteco, obtener etnográficamente la mayor cantidad de datos posible e intentar a la luz de nuestro análisis, interpretaciones preliminares que nos permitieran comprender a cabalidad las danzas y bailes tradicionales, así como su vigencia contemporánea.

La intención fue siempre establecer parámetros comprobados de conocimientos sobre esta realidad cultural con el objetivo de contribuir con ellos al fortalecimiento de la identidad y cohesión cultural de los guatemaltecos, en el convencimiento de que solo investigando, conoceremos, amaremos y por lo tanto sabremos defender lo que es nuestra herencia.

De ahí que durante la realización del presente Atlas Danzario creemos ofrecer al lector la seguridad de que con este

actualizado conocimiento de las danzas y los bailes tradicionales, ha de encontrarse con su herencia cultural de profundas raíces en el pasado guatemalteco y de que difícilmente sucumbirá ante los embates de la vida moderna ya que, entre otras razones, el compromiso popular por practicarlas está afincado en la voluntad y el respeto por los mayores, los abuelos, los "antiguos", o sea los ancestros.

Esto corrige nuestra preliminar hipótesis de que la juventud se desinteresaba por estas tradiciones, pero resulta que, en el decurso de la investigación hemos observado que los jóvenes, los hijos y familiares de los principales o viejos bailarores continúan encadenándose en la tradición porque muchos lo han concebido como propia y porque, espiritualmente, también ofrece un paliativo no solo en el aspecto místico y religioso sino también en el encuentro consigo mismos, además del prestigio y reconocimiento de la comunidad.

Ante esta realidad concreta se presentan entonces los avatares de nuestra historia contemporánea; la crisis económica, las sectas fundamentalistas y el escaso interés de las instituciones culturales del Estado y la Sociedad por su fomento y preservación. Los ejecutantes han de luchar contra estos valladares y vencerlos a modo de no sucumbir. Por eso es que las nuevas generaciones aceptan, al contrario de los ancianos, la presencia de los medios de comunicación televisiva o radial pues saben que por su medio han de ser conocidos allende sus fronteras locales, adquirirán prestigio social pues serán importantes a los ojos de su comunidad y de esa manera su misma comunidad y sus autoridades se verán comprometidos a colaborar en el sufragio de los gastos en las próximas presentaciones.

Nuestro papel en este Atlas Danzario, contribuye a eso. Hemos querido abarcar toda la realidad danzaria del país y consignar en él todas las danzas y bailes posibles, así como todos los grupos que los ejecutan. Creemos que lo logramos en gran porcentaje ya que las actuales circunstancias de lucha religiosa entre alcaldes católicos y evangélicos no nos permitieron un porcentaje total, obtenido a través de las encuestas por correo que realizamos.

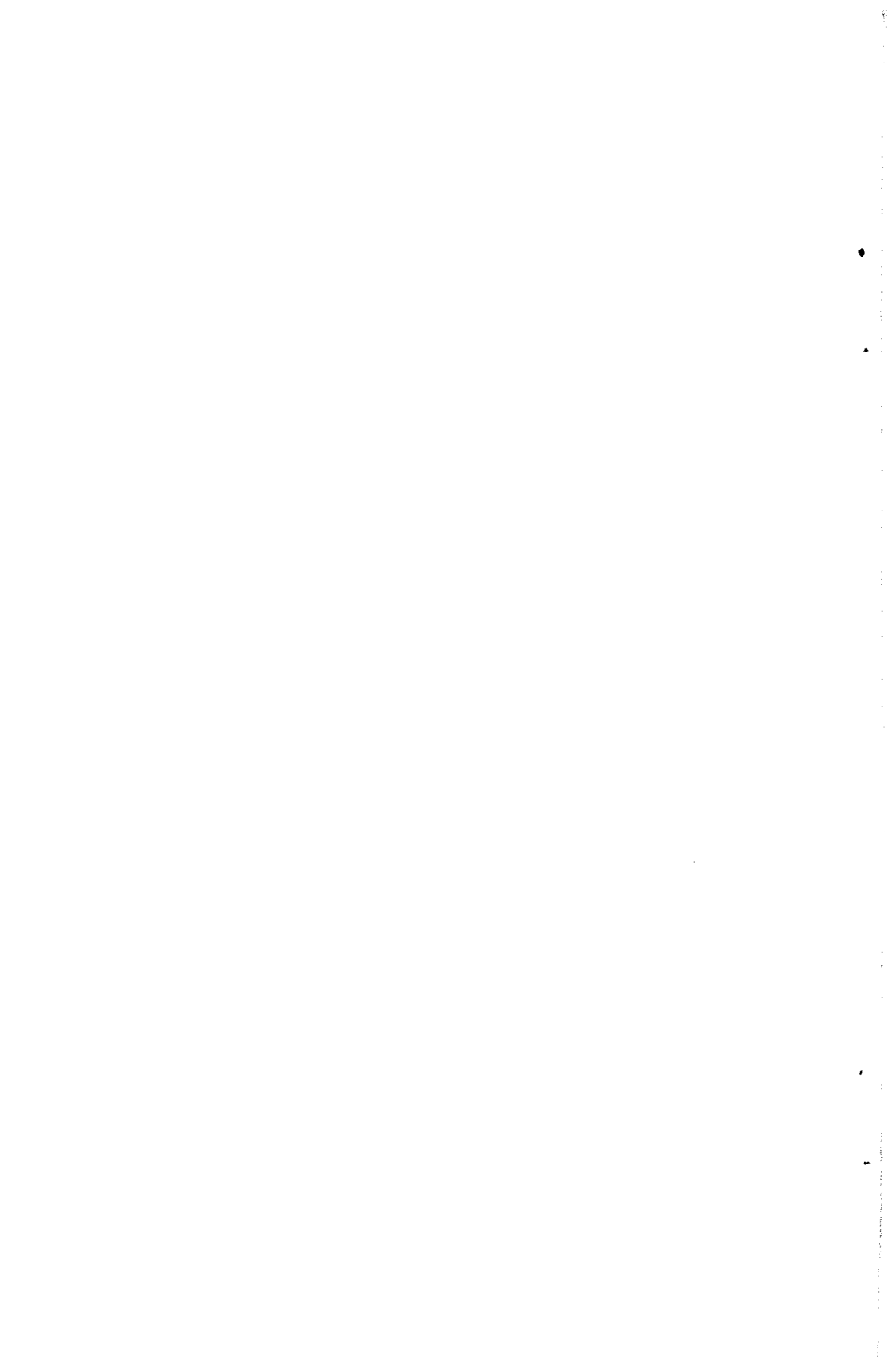
Con estos resultados estamos seguros que la práctica de las danzas y bailes se mantiene bajo ciertas condiciones de

persistencia, es decir, de acuerdo con los vaivenes económicos y sociales de la vida nacional.

Pero el estudio sistemático de sus características y particularidades que le imprimen su herencia cultural debe hacerse y continuarse, así como entregarse sus resultados y hallazgos a estos conjuntos de hombres, -portadores de la tradición danzaria-, quienes con este reconocimiento, se verán reflejados con la importancia que les confiere la práctica de su tradición, lo cual fortalecerá su convicción en lo propio, así como asegurará su identidad con su pasado y su presente.

Debe hacerse ese estudio también, para resolver otro tipo de inquietudes en torno a la validez en la continuidad de ciertas prácticas danzarias que, si bien es cierto, han sido resemantizadas a través del proceso histórico, vale la pena preguntarse por ejemplo, ¿porqué las danzas de moros y cristianos, o de la Conquista, continúan representándose con tanta popularidad como vemos en el Atlas? ¿Cuál es el proceso simbólico por el cual estas y otras se continúan representado? y así por el estilo.

Creemos que esta presentación del Atlas Danzario contiene respuestas a muchos integrantes y esperamos que, de aquí en adelante, nuevos estudios que superen nuestro trabajo vengán a contribuir en mucho a llenar los vacíos hoy existentes en torno al estudio danzario, así como a apoyar desde todos los niveles la práctica danzaria guatemalteca con lo que se afirme y revalorice la persistencia del fenómeno danzario que aquí nos ocupa, con el objetivo de proponer nuevas líneas políticas-culturales en el sentido de reafirmar **por siempre** la identidad social y cultural de los guatemaltecos.





## CAPITULO VI

### DANZA Y CREACION LITERARIA

#### **Poesía**

*Francisco Morales Santos*

#### **LA MAGIA DE LA DANZA**

*a Carlos René García Escobar*

Para encontrar el pasado,  
sólo dos agujeros ocultos  
debajo de las cejas  
le bastan al presente.

El bailaror, entonces,  
se libra del acecho  
de su propio mundo:  
mundo hecho de costumbre  
que empañan su mirada,  
mundo dado en raciones  
de tortillas con chile  
y de frijoles,  
mundo de días y noches  
medidos con la misma vara.

Y detrás de la máscara se vuelve  
Luzbel,  
o Fierabrás,  
o Tecún,  
o un par de Francia...,  
o Pedro Avilantaro.

Tomado de *alrededor del corazón*

*Pablo Ramazzini*  
(homenaje póstumo)

## **NUESTRA DANZA**

Como granizo que cae sobre el tejado de zinc  
ráfaga de dulces sonidos  
el canto de las sonajas  
cientos de pañuelos dan la bienvenida

Plumas de aves preciosas  
—sobre florecitas silvestres—  
bailan al son de los vientos  
bajo el sol

Danza del pueblo  
que Terpsícore envidia  
y a los antepasados deleita

Un mensaje nos trae el correo de la historia  
todavía cubierto con terciopelos brillantes

Frente a los espejos  
las voces del pasado se ven

Todo parece un tiempo sin espacio  
y un espacio donde tres tiempos se conjugan

Es una danza para tí  
como un baile de pájaros libres  
bajo el cielo del alma

Nuestra danza  
Es una danza del pueblo  
¿Qué pueblo?  
¿El que está dormido?  
¿El que no lo está?  
¿Será entonces esta patria donde vivimos  
digna de esta danza que bailamos desde siempre?

Danza de todos los tiempos  
esta danza no tiene tiempo  
ni está más lejos o más cerca del tiempo  
ni es distancia del camino  
porque es el mismo tiempo  
que mientras más se aleja  
se acerca más

Por eso el pueblo se ha encontrado  
en esta danza para tí

## ***Narrativa***

*Miguel Angel Asturias*

### **TOROTUMBO**

(fragmento)

Y este fue el comienzo. Allí, aquella noche de sangre golpeada, de tierra golpeada, de agua golpeada, de fuego golpeado, empezó, como un sueño, el baile de los estandartes verdes a lo largo de territorios de lagunas blancas. Bailaban con caras de pumas, jabalíes, dantas, monos, chacales, perros mudos. Sobresalían las aplastadas máscaras, sin mentón, de los pitones, y las cornamentas de los enmascarados toros bravos, en cientos, en miles de pezuñas bailando entre el polvo y el humo de la hogaza que soltaban los testuces. Bailaban, bailaban, bailaban. El Torotumbo extendía desde el rancho del Angelito que violó el diablo y volaba al cielo, sus ríos de bailarines. Los que lo bailaban, todos los que se sentían toros lo bailaban, subían a saludar al Angelito y a pregonar su prosapia de muy hombres, de muy machos, de muy gallos, de muy toros torosnegros, toros torosbravos, toropintos, hijos de la vaca brava, nietos de la vaca pinta, toros torotumbos dispuestos a medirse con el Diablo. Bailaban, bailaban, bailaban... Este fue el comienzo. El golpe fue el comienzo. El golpe en el cuero, en la madera, en la piedra tundidos para acompañar el desdoblamiento de los bailarines que se movían a través de jaulas de cornamentas que ellos mismos se formaban con los brazos y de las que escapaban a saltos de pies tan diminutos que podían calzarse con ajíes. Bailaban, bailaban... Sudor de fiesta. Ríos de agua de caña. Zigzagueaban las calles, giraban las plazas, hormigueaba el aire y se oían los cohetes con ruido de meada de toro. ¡chesss, subir y estallar sobre los cielos cobalto. Bailaban, bailaban, bailaban... De pueblo en pueblo, el cuerpo de la mujercita que violó el diablo y volaba al cielo convertida en ángel, atraía más y más bailarines, y a sus vestiduras iban prendiendo listones de

todos colores, escritos con los pedidos que le hacían a Dios las familias, las cofradías, los municipios, y que ella se encargaría de entregar en sus propias manos. La llevaban en hombros, izada en una escalera sobre un altar portátil en forma de anda, los horripilantes trágicos lampiños que en lugar de pestañas, tenían espinas en las máscaras y en lugar de manos, garras, rasguñadoras, garras con las que cuidaban que no ensuciaran ni rompieran el traje de Angelito los que se acercaban a besarlo, a saludarlo, a pregonar su prosapia de muy hombres, de muy machos, de muy toros. Bailaban, bailaban, bailaban... Baile de montañas, árboles y gentes verdes, pintadas de verdes caras y cabellos verdes, verdes las vestimentas y las calzas verdes, vegetación andante a la que se mezclaban toros de cornamentas de oro, fragmentos de una inmensa noche negra que avanzaba sobre cascos de ceniza de estrellas y bailarines reidores de caras pintadas con rayas transversales azules y amarillas, bocas postizas con cascabeles en lugar de dientes o como tajadas de sandías mostrando risas de pepitas negras, gotas de tiniebla que recordaban la causa de aquel reír de duelo y aquel bailar interminable como un castigo del que por momentos sólo quedaba vivo el tamborón de cuero con pelo y el hueco de tun envuelto en cáscara de serpiente de madera. Bailaban, bailaban, bailaban...

## EL BAILADOR

Las gentes que estaban en las orillas del pueblo sintieron el remolino.

—¡Miren ese guacamayo, cómo brilla!

El pájaro era tan bello, que hasta miedo daba mirarlo.

Antes, antes, más antes del tiempo de mi abuelo, vivió Ancelmo. Era muy pobre. Año con año bajaba al pueblo para los días de la fiesta del Patrón "Santiago Apóstol". Le gustaba mirar a los bailadores, se echaba sus tragos de b'oj y ya borracho se metía a bailar. Lo sacaban porque él no era parte del baile.

—Ayayay, jodido; kin waj kin xojowik.

Se caía, lloraba y su mujer a duras penas lo arrastraba para llevárselo a su casa. Pasaba la fiesta. El recuerdo de esos días no se borraba de su cabeza; mientras hacía su trabajo se imaginaba bailando en la fiesta del año siguiente.

—Yo quisiera ser uno de los bailadores. Pero soy triste, porque no tengo pisto.

—Estás loco, vos sabés que para eso no se necesitan muchas cosas.

Su mujer seguía cuextiando el nixtamal sobre su piedra de moler. El se quedaba como ido, mirando sus sueños pintados en el suelo. "Dicen que en el cerro hay fortuna, voy a probar suerte; quien quita y sea cierto. Mañana temprano subo".

Amaneció, llenó su tocomate con agua y se fue.

Su mujer lo miró agarrar camino para el cerro, detrás de él, su chucho. El aire de la mañana venía revuelto con olores de eucalipto y cipreses.

"Si consigo fortuna, hago mi buena ropa". Desde chiquito venía deseando formar parte de los bailes del pueblo; año con año siempre pensando en lo mismo.

"Me voy a sentar un rato", y se sentó sobre una mata de pajón. "¿Cómo hago para buscar la fortuna, por dónde comienzo,

a quién le pregunto?” Una mariposa blanca se balanceaba sobre una flor de chilca.

—¿Fortuna querés mijo?

—Yo-yo-yo, no he dicho nada.

—No tengás miedo, oí lo que decías en tu corazón.

Ancelmo se asustó más. “¿Cómo hizo ese hombre para saber lo que estoy pensando?”

—Vos querés ser bailarador en la fiesta del pueblo. No tengás pena, te voy a dar para tus gastos.

—“¿Será cierto esto o estoy soñando?” Movía su cabeza como para despertarse. Entre sus manos sentía el morralito pesado. Sí, allí había pisto.

—Por tu ropa no te preocupés, te la llevo a tu casa. Así que desde hoy comencé a prepararte. Avisá a los encargados del baile para que te tomen en cuenta.

Se apuntó. Comenzó a asistir a los ensayos, compró lo necesario para los días que duraría la fiesta: maíz, frijol, chile y, apartó unos centavitos para uno que otro guaro “porque bailando a uno le agarra sequía”.

El tiempo pasó rápido. Sólo faltaba un día para “el mero día”.

—¿Qué tenés, de repente te miro preocupado? ¿Te pasó algo, tuviste algún disgusto con tus compañeros?

—No, con los muchachos todo camina bien; lo que pasa es que mañana comienza la fiesta y mi ropa no me la ha traído el señor.

—Si él te la ofreció, pues, el rato menos pensado estará aquí, así que no te apenés.

Llegó la noche, por el cansancio de las carreras del día, se durmió, roncaba: “rico sueño”.

Amaneció. No lo podía creer, allí sobre la horqueta del madrón que tenía su cuarto, estaba la ropa: ¡Cómo brillaba! Chi pon-pon, chi pon-pon, chi pon-pon, la alegría de su corazón.

No lo olvidés, si alguno te pregunta ¿A dónde fuiste a traer tu ropa? No le digás que yo te la he dado, porque si le declarás el secreto, te castigo.

Terminó de vestirse, salió al patio. Su mujer lo miró y se quedó con la boca abierta.

Junto con sus compañeros caminaron hacia el atrio de la iglesia. Retumbaba la fiesta en el corazón del pueblo. Anselmo

estaba contentísimo. ¡Por fin, era uno de los bailarores!

—¡Yuju! ¡Yuju! ¡Yuju!

¡Cómo bailaba! Su ropa relumbraba, tenía bordados de oro y plata; piedrecitas verdes, rojas, amarillas, azules, moradas, negras y a la orilla de su capa espejueleaba.

Tzój, tzój-tzój, tzój, tzój-tzój.

—Mirá cómo baila ese hombre, decían las gentes, aunque más parece que no toca el suelo.

Mientras pasaba la mañana, más y más gente lo acorralaba. Sus mismos compañeros se paraban y lo miraban. Sentían celos, les daba cólera y a la vez miedo.

—¿A dónde fuiste a traer tu ropa?

—Por allá, por allá; después te cuento.

La música seguía sonando.

¡Ese bailaror parece guacamayo!

Y le volvían a preguntar ¿A dónde fuiste a traer tu ropa, en qué morería? A cada rato la misma pregunta.

A mediodía no se aguantó más su corazón.

—Oíme, le dijo al autor del baile, mi ropa... un hombre del cerro me la dio, te lo cuento sólo a vos, por favor no le contés a nadie más.

Todos contentos: risas, gritos, platicaderas. De repente ¡Bulún-bulún-bulún-bulún! La gente se asustó, un fuerte remolino había bajado del cerro y arrancó a aquel bailaror de entre sus compañeros y se lo llevó. La gente lo vio bailando en el aire. ¡Cómo brillaba su ropa, relumbraba! Oro, plata, verde, amarillo, azul. Parecía guacamayo.



*Carlos René García Escobar*

## SUCEDIDO EN CUBULCO

Por donde el pino ha crecido se debe estar seguro que por ahí ninguna mujer ha pasado ni lo ha visto jamás. Debe tener una altura de más o menos cuarenta metros para que al enterrarlo en la plaza pueda tener siete metros de profundidad y treinta y tres de altura. Debe ser un pino hembra. Un ixoc-chaj.

Así escogido, me acerco y le pongo la multa. Le enciendo veinte candelas con doscientas onzas de pom. Pido al patrón Santiago y a los dueños de los cerros que el Palo no traiga desgracias al pueblo ni a mis voladores. En días de luna tierna le rezo y le echo los humos hasta que las candelas se terminan.

Cosas de las que ninguna mujer sabe ni debe saber.

Después de la primera limpia, en un día que yo sé, cuando la luna está sazona, empiezo el corte ayudado por varios hombres. Los demás, luego, continúan hasta botarlo. Mientras, el árbol recibe mis oraciones y el humo de mi incensario. Cuando cae, ya hay como doscientos cubuleros preparados para cortar las ramas, descortezarlo y comenzar a transportarlo. Ninguna mujer debe verlo mientras sea transportado hasta la población. El viaje de regreso con el Palo dilata hasta dos o tres días. Se le amarra con cables y lazos fuertes y gruesos para que no se revienten y todos a una, rezándole antes, lo levantan cuan largo y pesado es e inician el camino de vuelta al pueblo.

Entonces me encargo de chicotear, rezar o incensarear todo el Palo hasta llegar. Lo chicoteo para domarlo. Para ahuyentar los malos espíritus que se alojaron en él mientras crecía. Son casi trescientos hombres los que lo transportan hasta Cubulco relevándose unos con otros y acompañándolo en el viaje.

(Enfrente de Cubulco queda una loma, opuesta a la fachada de la iglesia, por donde se transporta el Palo entre los gritos en achí de los cubuleros y los rezos, chicoteadas y zahumerios del chuchkajau y casi llegando al plano, en la ladera,

está la casa de Casilda Ajualip, vieja solterona que vive sola en el paraje)

Y fíjese que, bajando la loma, entre charcos y huatales empapados por las lluvias de esos días, los cubuleros todavía no saben cómo, se les zafó el Palo de sus fuerzas y con una velocidad indetenible se ensartó en la casa de Casilda. Abrió boquetes de entrada y salida y detuvo su embestida allí mismo.

La Casilda salió gritando asustada y yo me apresuré a chicotear el Palo, a zahumarlo y ordenarle que saliera de allí inmediatamente. Me senté en la parte más gruesa y con mi incensario en la izquierda y el chicote en la derecha logré que los cubuleros lo pudieran sacar de la casa y cargarlo por otro lado. Había que ver el susto que tuvieron cuando vieron salir corriendo y gritando a una mujer que ¡Había visto el Palo en su propia casa!

## INDICE DE ILUSTRACIONES

### Capítulo I

- Mapa 1. Difusión danzaria siglos XVI, XVII, XVIII.
- Mapa 2. Difusión danzaria siglo XIX.
- Mapa 3. Difusión danzaria siglo XX.
- Figura 1. Patrón tradicional de formación.
- Figura 2. Delimitación de áreas y orientación.
- Figura 3. Colocación inicial de personajes: El Venado, Cobán, Alta Verapaz.
- Figura 4. Traslaciones y recorridos: El Venado, San Cristóbal Totonicapán, Totonicapán.
- Figura 5. Traslaciones y recorridos: El Venado, Cobán, Alta Verapaz.
- Figura 6. Colocación inicial de personajes: Toritos, Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala.
- Figura 7. Traslaciones y recorridos: Toritos, Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala.
- Figura 8. Traslaciones y recorridos: Toritos, Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala.

- Figura 9. Colocación inicial de personajes: El Español (Variante de Moros y Cristianos), Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala.
- Figura 10. Traslaciones y recorridos: El Español (Variante de Moros y Cristianos), Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala.
- Figura 11. Traslaciones y recorridos: El Español (Variante de Moros y Cristianos), Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala.
- Figura 12. Colocación inicial de personajes: La Conquista, Sololá, Sololá.
- Figura 13. Traslaciones y recorridos: La Conquista, Sololá, Sololá.
- Figura 14. Traslaciones y recorridos: La Conquista, Sololá, Sololá.

## **Capítulo II**

- Mapa 4 Morerías.
- Mapa 5 Mascareros.

## **Capítulo III**

- Mapa 6 Mesoamérica
- Mapa 7 División política administrativa República de Guatemala.
- Mapa 8 Regiones sociofolklóricas de Guatemala.
- Mapa 9 Centros Danzarios

Mapa 10	El Venado.
Mapa 11	El Venado variante: Mazates, Tuncunes, Tantuques y Monos.
Mapa 12	Toritos.
Mapa 13	Toritos Variante: Mexicanos, El Costeño, Vaqueros.
Mapa 14	Toritos Variante: Los Pascarines, Los Negritos, Los cuatro Toros, etc.
Mapa 15	Moros y Cristianos.
Mapa 16	Moros y Cristianos variante: 12 Pares de Francia, 7 Pares de Francia, El Español.
Mapa 17	Moros y Cristianos variante: Rey Fernando, Fierabrás, Tamorlán, etc.
Mapa 18	La Conquista y variantes
Mapa 19	Palo volador y La Paach
Mapa 20	Los Animalitos.
Mapa 21	Los Diablos
Mapa 22	Las Flores
Mapa 23	Danzas tradicionales: Baja Verapaz.
Mapa 24	Danzas Tradicionales Guatemaltecas Locales
Mapa 25	Gigantes
Mapa 26	Bailes tradicionales del Petén
Mapa 27	Yankunú

## GLOSARIO

**Aculturación:** Mutua relación entre dos o más culturas en las que unas resultan influenciadas por las otras y viceversa con pérdida de elementos identificatorios por parte de todas.

**Abuchado:** Pantalón corto, de la cintura a la rodilla, con grandes pliegues, parte del traje de los españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII, muy común en las danzas tradicionales de Guatemala.

**Adufe:** Tamborcito cuadrado, de origen árabe, que aun subsiste en algunas regiones K'ikché de Guatemala. mide apróx. 20x20x5 cms. cuadrados. se toca al modo de la pandereta y es de cuero en ambos lados.

**Bailador:** Sinónimo de bailarín o danzante. "bailador" es el término usado popularmente en Guatemala en el contexto de las danzas tradicionales.

**Baile(s):** Nombre genérico de las danzas y ritmos bailables en Guatemala.

**Bicornio:** También llamado "sombbrero napoleónico". Es de dos extremos, uno hacia adelante y el otro hacia atrás.

**Casaca:** También llamada "guerrera" o "pechera". Camisa gruesa de manga larga de distintos estilos y con diferentes adornos y colores.

**Consejo de Principales:** Reunión de miembros adultos y ancianos con fines de dirección, coordinación y aconsejamiento en las actividades pertinentes a la ejecución de X danza tradicional.

**Código de bailes en el Atlas:**

**BTGN** Bailes tradicionales guatemaltecos nacionales

**BTGR** Bailes tradicionales guatemaltecos regionales

**BTGL** Bailes tradicionales guatemaltecos locales

**Código de danzas en el Atlas:**

**DTGN** Danzas tradicionales guatemaltecas nacionales

**DTGR** Danzas tradicionales guatemaltecas regionales

**DTGL** Danzas tradicionales guatemaltecas locales

**Contra:** Amuleto que sirve en contra de las influencias espirituales negativas. En los grupos étnicos indígenas suele ser de color rojo.

**Coreografía:** Descripción gráfica de los movimientos de una danza x. Antropológicamente se refiere a la descripción gráfica total de una danza tradicional (movimientos, parafernalia, rituales, etc.)

**Coreología:** Análisis de los movimientos coreográficos de las danzas y bailes. Antropológicamente es el estudio etnológico y totalizador de la danza en general.

**Criollo:** Lo que es propio de un país frente a lo extranjero. En la Sociología guatemalteca se refiere a los blancos españoles nacidos en América durante la época colonial.

**Cuadrilla:** Baile de salón de origen europeo muy famoso en los siglos colonialistas cuyas formas coreográficas se encuentran presentes aun en América.

**Chinchín:** Voz onomatopéyica que se refiere a un instrumento musical resonador equivalente a la sonaja europea, elaborado con el fruto de los árboles morro y jícaro, vaciado y con piedrecitas adentro. Una varita de madera sirve para sostenerlo y hacerlo sonar con los movimientos de la mano. Su superficie visible suele pintarse de vivos colores o bien con una sustancia negra llamada **nij** con la que se lo embarrunta y luego ya seco, se le hacen incisiones artísticas de bajo relieve. Los de colores suelen utilizarse en las danzas tradicionales y los negros durante la época navideña.

**Danzario:** Voz totalizadora del hecho cultural de danzar en referencia a las danzas tradicionales de los pueblos. Compendio de danzas.

**Danza Tradicional:** Se refiere al hecho cultural danzario producto del proceso histórico sociocultural, de carácter oral, popular y transmitido anónimamente a través de las generaciones.

**Dancístico:** Voz referente al hecho de la danza utilizada preferentemente en los ambientes oficiales y académicos.

**Dije:** Pendiente en los collares (chachales) y en los sombreros y coronas, así como del traje o máscara. que suele ser de plata u otro metal y representar figuras de plantas o animales propios del ambiente.

**Dueño del baile:** La persona en quien recae la responsabilidad de la representación danzaria recibida en herencia de anteriores **dueños** por la vía de la herencia familiar o comunal.

**Ecológico:** Se refiere al ambiente natural en el que se desenvuelven los seres humanos.

**Encadenado:** Forma de danza colectiva en la que un bailaror enlaza sus movimientos con los del siguiente y así sucesivamente.



**Endoculturación:** La cultura que se recibe desde el nacimiento, en el hogar y en la escuela.

**Etnia:** Se le llama así a los grupos socioculturales originarios de una región, identificados a sí mismos por su cultura, idioma y procesos históricos propios así como rasgos físicos (anatómicos) específicos.

**Etnico:** Propio de una etnia.

**Etnografía:** Especialización antropológica que describe una cultura en particular.

**Etnología:** Disciplina antropológica especializada en el estudio y análisis comparativos con el objeto de interpretar y explicar los fenómenos de las culturas en general o en particular. También es sinónimo de **Antropología**.

**Fuga:** Dícese de ciertas danzas derivadas y procedentes de una danza matriz u original diferentes a ésta en su forma y contenido aunque similar en su temática.

**Fundamentalista:** Propio del Fundamentalismo, doctrina de tipo religioso de orden protestante, fanático y anticristiano-católico. Existen el fundamentalismo islámico y las sectas fundamentalistas norteamericanas.

**Guerrera:** Véase **casaca**.

**Interdicción:** Prohibición. La acción de prohibir algo. Antropológicamente se refiere a los tabúes, a lo sagrado o intocable. A no realizar actos prohibidos en lugares y tiempos sagrados o sacralizados por la acción de un intermediario espiritual. Fundamenta la realización correcta de los ritos sagrados.

**Interpolación:** Acción de interpolar, o sea intercalar una cosa entre otras. Introducir elementos nuevos o extraños.

**Kinestésico:** Relativo al movimiento de las cosas.

**Mito:** Relato sobre el origen de las cosas. En la religión se refiere a las historias del origen de lo divino o de todo aquello que compete a las cosas sagradas. Es la base imprescindible para el culto religioso y la ejecución de sus rituales.

**Morería:** Taller artesanal y mercantil de sastrería y tallado de madera, en el que se producen valores de uso de carácter folklórico que sirven como indumentaria específica de las danzas y bailes tradicionales guatemaltecos. Este fenómeno cultural es exclusivo y originario de Guatemala.

**Morral:** Bolsa hecha de diferentes textiles, lana o fibra de magüey, que se cuelga del hombro y que sirve para portar alimentos y objetos pequeños muy común en los pueblos originarios americanos.

**Morro:** Fruto del árbol del mismo nombre propio de la flora subtropical guatemalteca que se usa de diferentes maneras: como recipiente de líquidos o bebidas rituales y como chinchín o maraca.

**Nahual:** Espíritu protector de las personas desde su nacimiento y de las cosas naturales como cerros, ríos, montañas, árboles y lugares de culto ritual religioso. Ser mítico que habita en esos lugares capaz de producir encantamientos de acuerdo con las creencias tradicionales. El **nahualismo** es originario y ha sido muy común en Mesoamérica.

**Oral:** Propio de la voz. Conocimiento que se transmite de boca en boca por generaciones. Muy propio de comunidades ágrafas e iletradas. Su fenómeno es la oralidad. La **Oralidad** es una especialidad antropológica que estudia, analiza, interpreta y explica este fenómeno cultural al cual pertenecen entre otras formas de oralidad, los mitos, las leyendas, los cuentos, las historias, los testimonios, etc.

**Originales:** Se les llama popularmente así a las copias de copias de antiguos manuscritos coloniales en los que se plasmaron y fijaron las historias orales que dieron fundamento coreográfico a las danzas hoy tradicionales. Contienen los parlamentos o recitados de los bailarores mediante un lenguaje **sui generis** causado por su constante uso a través de distintas generaciones y devenido como un dialecto del idioma español.

**Patio:** Espacio abierto y deshabitado de una residencia en el que, entre otros usos domésticos, se realizan los ensayos de las danzas tradicionales.

**Parafernalia:** Todos los objetos de uso propios de una danza.

**Parlamento:** Popularmente se le llama **recitado**. Es la parte oral de los **originales** que el bailaror dice o canta de acuerdo con los diálogos del personaje que le toca representar.

**Pechera:** Véase **casaca**.

**Popular:** Propio del pueblo en desventaja económica y social respecto de sectores acomodados de la Sociedad.

**Profano:** Es todo aquello que no tiene que ver con la religión o lo sagrado. Lo que está fuera del mito y el rito sagrados.

**Recitados:** Véase **Parlamento**.

**Resonador:** Instrumentos musicales de sonido percutivo que el bailaror “resuena” como la pandereta, el chinchín, los cascabeles y los platillos con dijes.

**Rezador:** Intermediario espiritual -sacerdote rezador-, encargado de realizar los rituales sagrados iniciales y finales en la ejecución de un hecho danzario o de índole similar. Persona encargada de bendecir y velar la parafernalia de una danza tradicional antes, durante y al finalizar la práctica danzaria.

**Representante de baile:** Persona que representa ante la comunidad y fuera de ella al grupo danzario. Suele ser el **Dueño** de la misma, aunque a éste le pueden acompañar como concejos dos o tres **representantes**.

**Rito:** Acción regulada de intermediar ante los seres sobrenaturales del culto religioso. Es la parte concreta del **mito**.

**Sagrado:** Es todo aquello que se dedica al culto divino y que inspira una profunda veneración hacia lo santo, se ubica en tiempo y lugar específicos que son los de la fiesta religiosa durante los que se ejecuta una danza tradicional. La sacralización es efectuada por el intermediario espiritual a y en su debido tiempo y lugar. Es lo opuesto a lo **profano**.

**Salutación:** Saludo en forma de copla que los bailarines dicen en cierto momento inicial de la danza y también al final de la misma.

**Son:** Música y ritmo específicos de las distintas escenas o pasajes de una danza tradicional.

**Transculturación:** Modo impositivo de transmitir una cultura a otra produciéndole cambios acelerados a la cultura afectada.

**Tricornio:** Sombrero de tres picos.

**Zahumerio:** Modo de "limpiar" de influencias negativas una persona u objeto con humo de incienso, mirra o copal y ciertas hierbas sagradas acompañándose de oraciones y gestos propios de este ritual.

**Zapateado:** Estilo de baile en el que se golpea el suelo con los pies.

## BIBLIOGRAFIA

1. Acuña, René  
1978 **Farsas y Representaciones Escénicas de los Mayas Antiguos.** Cuaderno No. 15, Centro de Estudios Mayas, UNAM, México.
2. Albizúrez Palma, Francisco y Catalina Barrios y Barrios  
1981 **Historia de la Literatura Guatemalteca, Tomo I,** Ed. Universitaria, Guatemala.
3. Alemán, Gladis  
1981/1982 **La Coreología y su Contexto Cultural,** Revista INIDEF, Venezuela.
4. Alvarez Aguilar, Silvia  
1987 **Un Nuevo Enfoque del Rabinal Achí.** Estudio etnográfico y etnológico. Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala, Ed. Universitaria, Guatemala.
5. Anleu Díaz, Enrique  
1986 **Historia de la Música en Guatemala.** 2a. edición, Vol. III Col. Centroamérica, CEFOL, Ed. Tipografía Nacional, Guatemala.
6. Arbeau, Thoinot  
1967 **Orchesography.** Dover Publications, Inc., New York, U.S.A

7. Armas Lara, Marcial  
1971 **El Palo Volador**. Revista Vocero del Folklore Guatemalteco No. 37, Guatemala.
8. Arrivillaga, Alfonso  
1988 **Apuntes sobre los Toques de Tambor entre los Garifunas de Guatemala**. Revista Tradiciones de Guatemala, No. 29, CEFOL-USAC, Ed. Serviprensa Centroamericana, Guatemala.
9. **Asociación de Investigación y Estudios Sociales, ASIES**  
1991 Revista Momento Estadístico, No. 10, Guatemala.
10. Barillas, Edgar  
1988 **Bueno... y, ¿existió Tecún Umán?** Boletín del IIHAA, USAC, Guatemala.
11. Barrios y Barrios, Catalina  
1993 **Un Baile del Siglo XVII**. Diario La Hora, pag. 11 del 15 de abril, Guatemala.
12. Bode, Bárbara  
1961 **The Dance of the Conquest of Guatemala**. Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans, U.S.A.
13. Bunzel, Ruth  
1981 **Chichicastenango**. Seminario de Integración Social Guatemalteca, No. 41, Ed. José de Pineda Ibarra, Ministerio de Educación, Guatemala.
14. Cardoza y Aragón, Luis  
1975 **Rabinal Achí (el varón de Rabinal)**. Ballet-drama de los indios quichés de Guatemala. 2a. edición, Ed. Porrúa, México.

15. Carvalho-Neto, Paulo de  
1981 **Viajeros Ingleses y Norteamericanos del siglo XIX y el Folklore de Centroamérica y México.** Col. Problemas y documentos, Vol. 9, Ed. Universitaria, Guatemala.
16. Castellanos, J. Humberto  
1949 **El Son en Guatemala, danza y melodía.** Estudios Centroamericanos ECA, El Salvador.
17. Ciudad Ruíz, Andrés  
1989 **Las Culturas del Antiguo México.** Ed. Alhambra S.A., Madrid, España.
18. Clavijero, Francisco Javier  
1958 **Historia Antigua de México.** Col. Escritores Mexicanos, No. 8, Ed. Porrúa, México.
19. Correa, Gustavo  
1971 **Espíritu del mal en Guatemala.** Ensayo de Semántica Cultural. Revista Guatemala Indígena, Vol. VI, No. 2-3, Instituto Indigenista Nacional, Guatemala.
20. Cortes y Larraz, Pedro  
1958 **Descripción Geográfico-Moral de la Diócesis de Guatemala.** Tomo II, Ed. Tipografía Nacional, Guatemala.
21. Cuevas Molina, Rafael  
1987 **Actualidad y Vigencia de la Cultura Popular y de su Estudio en Centroamérica.** Facsímil fotocopiado. Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), Ed. Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica.
22. Chinchilla Aguilar, Ernesto  
1951 **La Danza del Tum-Teleche o Loj-Tum.** Revista Antropología e Historia de Guatemala, Vol. III, No. 2, Instituto de Antropología e Historia, Guatemala.

- 1963 **La Danza del Sacrificio y otros estudios.** Ed. José de Pineda Ibarra, Ministerio de Educación Pública, Guatemala.
23. Dary Fuentes, Claudia  
1993 **Cultura e Identidad Ladina en el Oriente de Guatemala.** Proyecto de investigación de la Dirección General de Investigación, CEFOL-USAC, Guatemala.
24. Déleon Meléndez, Ofelia  
1980 **El Baile de las Flores.** Boletín La Tradición Popular, No. 26-27, CEFOL-USAC, Ed. Serviprensa Centroamericana, Guatemala.
25. Delgado Martínez, César  
1980 **La Danza Mexicana.** Revista Jalisco, No. 11, México.
26. Den Otter, Elisabeth  
1985 **Music and Dance of Indians and Mestizos in a Andean Valley of Perú.** Separata, Eburon Delft, Netherland.
27. Diccionario  
1951 **Diccionario Enciclopédico U.T.E.H.A.,** Tomo III, México.
28. Entrevista  
1987 **Entrevista a Pascual Pérez, Morero de Joyabaj.** Grabación magnetofónica, CEFOL, Guatemala.
29. Entrevista  
1987 **Entrevista a Jorge Haroldo López García, Totonicapán.** Grabación magnetofónica, CEFOL, Guatemala.



30. Evans, Mary  
1938 **Costume throughout the Ages.** Second edition, J.B. Lippincott Company, Chicago, U.S.A.
31. Fernández de Yáclubsohn, Martha  
1978 **Literatura Española.** Modelos de análisis, Ed. Kapelusz, Argentina.  
  
1978 **Literatura Española.** Antología, actividades, evaluación. Ed. K.
32. Fortun, Julia Elena  
**Sistema de Clasificación de Danzas Folklóricas Americanas. Folklore Americano.**
33. Foster, George M.  
1962 **Cultura y Conquista.** Universidad Veracruzana, Xalapa, México.
34. Fuentes, Carlos  
1992 **El Espejo Enterrado.** Col. Tierra Firme, Ed. Fondo de Cultura Económica, México.
35. Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio de  
1932 **Recordación Florida.** Ed. Tipografía Nacional, Guatemala.
36. Gage, Tomás  
1946 **Nueva Relación que contiene los Viajes de... en la Nueva España.** Ed. Tipografía Nacional, Guatemala.
37. García Escobar, Carlos René  
1984 **Las Morerías de Totonicapán.** Revista Tradiciones de Guatemala Nos. 21-22, Ed. Serviprensa Centroamericana, Guatemala.  
  
1987a **Talleres, Trajes y Danzas Tradicionales de Guatemala.** Universidad de San Carlos de Guatemala, Ed. Universitaria, Guatemala.

- 1987b **El Baile de Gigantes en el Area Central de Guatemala.** Boletín La Tradición Popular, No. 60, CEFOL-USAC, Ed. Serviprensa Centroamericana, Guatemala.
- 1987c **La Danza como una Experiencia Antropológica.** Revista Tradiciones de Guatemala, No. 27, CEFOL-USAC, Ed. Serviprensa Centroamericana, Guatemala.
- 1989 **Detrás de la Máscara.** Estudio etnocoreológico. La Danza de Toritos Cakchiquel en Guatemala. El caso de Mixco. Ed. Serviprensa Centroamericana, Guatemala.
- 1990 **El Español.** Danzas de Moros y Cristianos. Edit. Cultura No. 15, Guatemala.
- 1991a **Historia Antigua, Historia y Etnografía del Rabinal Achí.** Boletín La Tradición Popular, No. 81, CEFOL-USAC, Ed. Serviprensa Centroamericana, Guatemala.
- 1991b **Danzas Tradicionales, Xecalcojes, Pascarines, Conquista, Vaqueros, Mejicanos, Monos y Venados.** Boletín Turiculturales, No. 3. V Festival Cultura Popular Tradicional de Tonicapán, Casa de la Cultura Tonicapense -Municipalidad-INGUAT, Guatemala.

38. García Mejía, René

1972 **Raíces del Teatro Guatemalteco.** Ed. Tipografía Nacional, Guatemala.

39. Gendrop, Paul

1976 **Arte Prehispánico en Mesoamérica.** 2a. edición, Ed. Trillas, México.

40. Girard, Rafael  
1977 **Origen y Desarrollo de las Civilizaciones Antiguas de América.** Editores Mexicanos Unidos, México.
41. Godínez, Lester Homero  
1986 **Panorámica de la Música Autóctona de Guatemala.** Revista Cultural del Ejército, No. 7, Guatemala.
42. Instituto Geográfico Militar  
1990 **Mapa Turístico de Guatemala.** Esc. 1:1000,000 IGM, Guatemala.
43. Instituto Geográfico Militar  
1991 **Mapa Arqueológico de la República de Guatemala.** Esc. 1:500,000. Ministerio de la Defensa, Ministerio de Cultura y Deportes, IGM, Guatemala.
44. Instituto Geográfico Nacional  
1981 **Mapa de la República de Guatemala.** 8a. Edición, Esc. 1:1000,000, Ministerio de Comunicaciones y Obras Públicas.
45. Instituto Geográfico Nacional  
1984 **Diccionario Geográfico de Guatemala.** Copilación crítica de Francis Gall, Tomos I, II, III, IV. Ed. Tipografía Nacional, Guatemala.
46. Jacobi, Jolande  
1983 **Complejo, Arquetipo y Símbolo.** Traducción de Alfredo Guerra Miralles, Ed. Fondo de Cultura Económica, México.
47. Juárez Toledo, Manuel  
1979 **La Música en los Rituales dedicados al Maíz.** Boletín La Tradición Popular, No. 22-23, CEFOL, Ed. Serviprensa Centroamericana, Guatemala.

48. Kurath, Gertrude P.  
1959 **La Coreología, Ciencia Folklórica de la Danza.** Revista Folklore Américas, Vol. XIX, No. 2, Texto Español revisado por Hortencia Vaiani, Editor Ralph Steele Boggs.
49. Landa, Fray Diego de  
1986 **Relación de las cosas de Yucatán.** 13a. edición, Ed. Porrúa, México.
50. Landívar, Rafael  
1987 **Canto a Guatemala. Rusticatio Mexicana.** Selección y Comentarios. Traducción de Octaviano Valdéz. Ed. Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
51. Lara F., Celso  
1976 **Las Fiestas Populares del Día de Concepción en Ciudad Vieja, Sacatepéquez.** Boletín La Tradición Popular, No. 6, CEFOL- USAC, Ed. Serviprensa Centroamericana, Guatemala.
52. León, Argeliers  
1984 **Del Canto y el Tiempo.** Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
53. Lindo, Ricardo  
1991 **El Esplendor de la Aldea de Arcilla.** Apuntes sobre teatro popular en El Salvador. Consejo Nacional para la Cultura y el Arte. Dirección de Publicaciones e Impresos, Ministerio de Educación, El Salvador.
54. Luján Muñoz, Luis  
1965 **Máscaras Guatemaltecas.** Instituto Geográfico Nacional, Guatemala.  
1967a **Notas sobre el uso de máscaras en Guatemala.** Tipografía Nacional, Guatemala.

- 1967b **Nueva y Más Reciente Información sobre los Bailes Drama de Rabinal y del Descubrimiento del Rabinal Achí.** Revista Antropología e Historia de Guatemala, Vol. XIX, No. 2 Julio-Diciembre, Instituto de Antropología e Historia, Guatemala.
- 1978 **La Indumentaria Indígena, según algunas Fuentes Históricas del Siglo XVII.** Anales de la Sociedad de Geografía e Historia, Tomo II, enero-diciembre, Ed. Serviprensa Centroamericana, Guatemala.
55. Martí, Samuel  
1961 **Canto, Danza y Música Precortesianas.** Ed. Fondo de Cultura Económica, México.
56. McArthur, Harry  
1972 **Los Bailes de Aguacatán y el Culto a los Muertos.** Folklore indígena. Revista América Indígena, Vol. XXXII, No. 2, Abril-Junio, México.
57. Mendelson, E. Michael  
1965 **Los Escándalos de Maximón.** Un estudio sobre la religión y la visión del mundo en Santiago Atitlán. Ed. Tipografía Nacional, Seminario de Integración Social Guatemalteca No. 19, Guatemala.
58. Méndez Cifuentes, Arturo  
1967 **El Baile de la Paach.** Revista Folklore de Guatemala, No. 3 Ed. Dirección General de Bellas Artes, Guatemala.
59. Molina Martínez, Salvador  
1991 **La Máscara por dentro.** Revista el centavo. No. 151, Vol. XV Marzo-Abril, Morelia, Michoacán, México.

60. Montoya, Matilde  
1963 **La Conquista.** Obra en un acto, en versión con Manuel José Arce, mimeografiado. Ed. Dirección General de Bellas Artes, Guatemala.  
1970 **Estudio sobre el Baile de la Conquista.** Vol. 64, Ed. Universitaria, Guatemala.
61. Morales, Italo  
1978 **Breve estudio sobre el Baile del Tun en San Bernardino, Suchitepéquez desde sus orígenes hasta nuestros días.** Anales de la Sociedad de Geografía e Historia, Vol. II, enero-diciembre, Ed. Serviprensa Centroamericana, Guatemala.  
1988 **La Persistencia en la Tradición Carolingia en Guatemala y Centroamérica.** Un estudio del baile de Carlo Magno y los doce pares de Francia. Instituto Indigenista Nacional, Guatemala.
62. Morris, Desmond  
1977 **Manwatching.** A field guide to human behaviour. Triad Panther, London.
63. Motolinía Benavente, Fray Toribio de  
1973 **Historia de los Indios de la Nueva España.** Col. Sepan Cuántos, No. 129, Ed. Porrúa, México.
64. Navarrete, Carlos  
1971 **Prohibición de la Danza del Tigre en Talmute, tabasco en 1631.** Revista TLALOCAN, Vol. VI, No. 4, México, D.F.
65. Olivera, Mercedes  
1974 **Danzas y Fiestas de Chiapas.** Catálogo Nacional de Danzas, Vol. 1, Fondo Nacional para el desarrollo de la danza popular mexicana, México.

66. Ortiz Martínez, Lesbia  
 1993 **Máscaras y Religión.** Estudio Antropológico. Col. Tierra Adentro, Vol. 16, Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, Guatemala.
67. Ortiz, Lesbia y Carlos René García Escobar  
 1985 **Etnografía del Baile de Moros y Cristianos El Español.** Boletín NACXIT, Vol. VI, Escuela de Historia, USAC, Guatemala.
68. Paret-Limardo, Lise  
 1963 **La Danza del Venado en Guatemala.** Ed. José de Pineda Ibarra, Guatemala.
69. Pérez de Zárate, Dora  
 1981 **Anotaciones sobre Folklore.** Texto mimeografiado, Universidad Santa María La Antigua, Panamá.
70. Pescador de Umpierre, Paquita  
 1976 **Manual de Bailes Folklóricos.** 1a. reimposición, Ed. Universitaria, San Juan Puerto Rico.
71. Peters Smith, Emma; David Saville Muzzey y Minnie LLOYD  
 1949 **World History.** The Struggle for Civilization. The Atthenaeum Press, Boston, U.S.A.
72. Pinto, Héctor Abraham  
 1983 **Moros y Cristianos en Chiquimula de la Sierra.** Ed. Dirección General de Bellas Artes, Guatemala.
73. Polo Sifontes, Francis  
 1988 **Historia de Guatemala.** Ed. Everest, Guatemala.
74. Ponciano, Ismael; J. Mario Dary y José María Aguilar  
 1987 **La Coníferas de Guatemala.** Cuadernos de Investigación, No. 12, Dirección General de Investigación, USAC, Guatemala.

75. Putzeys G., Yvonne  
 1990 **La Danza Mesoamericana en el arte.** Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas, y Arqueológicas, Escuela de Historia, USAC, Guatemala.
76. Ramón y Rivera, Luis F.  
 1957 **La Música a través del criterio Antropológico.** Revista Folklore Americano, Año V, No. 5, Lima, Perú.
77. Recinos, Adrián  
 1979 **El Popol Vuh.** Las antiguas historias del Quiché. Ed. EDUCA, Guatemala.  
 1980 **El Memorial de Sololá.** Anales de los Cakchiqueles. Ed. IDAEH- Piedra Santa, Guatemala.
78. Reynolds, Dorothy  
 1956 **Danzas Guatemaltecas.** Revistas Américas, Vol. 8, No. 2, Ed. O.E.A., Washington.
79. Rojas Lima, Flavio  
 1988 **La Cofradía.** Reducto Cultural Indígena. Seminario de Integración Social Guatemalteca, No. 46, Guatemala.
80. Sachs, Curt  
 1944 **Historia Universal de la Danza.** Ed. Centurión, Buenos Aires, Argentina.
81. Sahagún, Fray Bernardino de  
 1985 **Historia General de las cosas de Nueva España.** 6a. edición, Ed. Porrúa, México.
82. Schultze Jena, Leonhard  
 1954 **La Vida y las Creencias de los Indígenas quichés de Guatemala.** Vol. 49, Biblioteca de Cultura Popular, Ministerio de Educación Pública, Guatemala.



83. Sevilla, Amparo  
1985 **Danzas y Bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala.** 2a. edición, Premia Editores, México.
- 1990 **Danza, Cultura y Clases Sociales.** Serie de Investigación y documentación de las artes. Centro Nacional de Investigación/INBA, México, D.F.
84. Shawn, Ted  
1929 **Gods Who Dance.** Publishers E. P. Dutton Co. Inc., New York, U.S.A.
85. Strong, Donald; Giuseppe Bonni  
1969 **Las Bellas Artes.** Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura. Vol. 1, Orígenes del arte occidental Grolier Incorporated, Milán, Italia.
86. Teletor, Narciso  
1955 **Monografía de Rabinal, Baja Verapaz.** Ed. del Ministerio de Educación, Guatemala.
87. Termer, Franz  
1957 **Etnología y Etnografía de Guatemala.** Seminario de Integración Social Guatemalteca, Guatemala.
88. Thompson, J. Eric  
1964 **Grandeza y Decadencia de los Mayas.** 2a. edición, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mexico.
- 1987 **Historia y Religión de los Mayas.** 7a. edición, Ed. Siglo XXI, México.
89. Toledo Palomo, Ricardo  
1965 **Los Bailes del Tum en los Siglos XVI y XVII.** Revista Folklore de Guatemala, No. 1, Depto. de Arte Folklórico Nacional, Dirección de Cultura y Bellas Artes, Guatemala.

- 1976 **Proyecto Piloto de Estudio y Documentación de las Artes y Artesanías populares del Departamento de Sacatepéquez.** Investigación mecanoescrita entregada al Consejo Nacional para la Protección de la Antigua Guatemala, Guatemala.
90. Torquemada, Juan de  
1976 **Monarquía Indiana.** Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México.
91. Tovilla, Martín Alfonso  
1960 **Relación Histórica Descriptiva de las Provincias de la Verapaz y de la del Manché.** Paleografía de France V. Scholes y Eleanor B. Adams, Vol. 35, Ed. Universitaria, Guatemala.
92. **Tradiciones de Guatemala.**  
Revista del Centro de Estudios Folklóricos, No. 33, Guatemala.
93. Uribe, Fausto  
1970 **El Palo Volador.** Semanario El Sol, Año I, Vol. 7, Guatemala.
94. Vázquez Castañeda, Dagoberto  
1983 **Festividades de Guatemala** Cuadernos de Folklore Dirección General de Cultura y Bellas Artes. Ministerio de Educación, Guatemala.
95. Vela, David  
1943 **Literatura Guatemalteca.** Ed. Tipografía Nacional, Guatemala.
96. Vey, Horst, Xavier de Salas (Supervisores)  
1969 **Las Bellas Artes.** Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura. Vol. 4, Arte Alemán y español hasta 1900, con una sección suplementaria sobre arte hispanoamericano Grolier Incorporated, Milán, Italia.

97. Viqueira, Juan-Pedro  
1984 **La Ilustración y las Fiestas Religiosas Populares en la Ciudad de México (1730-1821)**,  
Revista CUICUILCO, Año 4, No. 14-15, México.
98. Wachtel, Nathon  
1976 **Los Vencidos. Los Indios del Perú frente a la Conquista Española (1530-1570)**, Ed. Alianza  
Universidad, Madrid, España.
99. Warman, Arturo  
1972 **La Danza de Moros y Cristianos**. Colección  
Sep/setentas, México.
100. Weisz, Gabriel  
1986 **El Juego Viviente**. Ed. Siglo XXI, México.
101. Yurchenco, Henrietta  
1978 **Music of the Maya-Quiches of Guatemala: The Rabinal Achí and Baile de las Canastas**.  
Libreto explicativo de Folkways Record Album,  
No. FE 4226, New York, U.S.A.

**ATLAS DANZARIO DE GUATEMALA**

DIRECCION GENERAL DE INVESTIGACION  
DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

PROGRAMA UNIVERSITARIO DE INVESTIGACION  
DE CULTURA, PENSAMIENTO E IDENTIDAD  
DE LA SOCIEDAD GUATEMALTECA

Esta obra fue impresa en papel bond base 80 con un tiraje de 1,000 ejemplares, financiados conjuntamente por la Universidad de San Carlos y el Ministerio de Cultura y Deportes. Se termino de imprimir en octubre de 1996. Fue impresa y encuadernada en los talleres de Litografias MODERNAS, S.A. 2a. Avenida 8-27, Zona 1 Tel. 2327212