

Bran Armando Solórzano Cruz

JULIA VELA Y LA DANZA DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA

Asesora: Licda. Mariam Aragón de Martínez

Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTE

Guatemala, Agosto de 2002

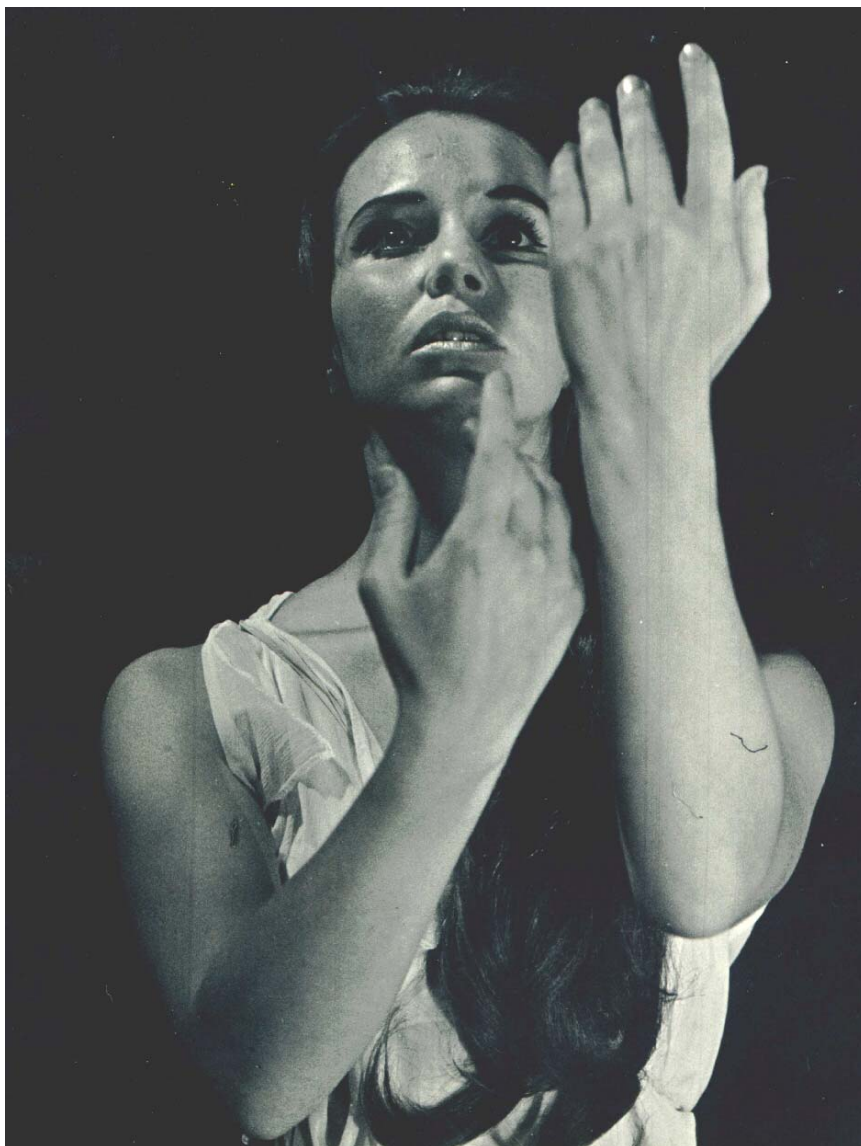
ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	ii
JUSTIFICACIÓN	.iv
1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS	
1.1 LA DANZA	
1.1.1 GENERALIDADES.....	1
1.1.2 DEFINICIÓN	2
1.1.3 LA DANZA COMO EXPRESIÓN ARTÍSTICA	2
1.1.4 RECOPIACIÓN HISTÓRICA DE LA DANZA	
1.1.4.1. DANZA PRIMITIVA	3
1.1.4.2 EGIPTO	4
1.1.4.3 GRECIA Y ROMA	4
1.1.4.4 EL ORIENTE	5
1.1.4.5 EDAD MEDIA	5
1.1.4.6 EL RENACIMIENTO	6
1.1.4.7 DANZA CLÁSICA	6
1.1.4.8 DANZA MODERNA	9
1.1.4.9 OTRAS FORMAS ARTÍSTICAS DE DANZA	9
1.1.4.10 DANZA FOLKLÓRICA	10
1.1.5 SINOPSIS HISTÓRICA DE LA DANZA EN GUATEMALA	11
1.2 EL FOLKLORE	
1.2.1 GENERALIDADES	16
1.2.2 CONCEPTO DEL FOLKLORE	16
1.2.3 EL HECHO FOLKLÓRICO	17
1.2.4 LA PROYECCIÓN FOLKLÓRICA	
1.2.4.1 GENERALIDADES.....	19
1.2.4.2 DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS.....	20
1.2.4.3 DIFERENTES GRADOS DE PROYECCIÓN.....	21
1.2.4.4 IMPORTANCIA DE LA PROYECCIÓN FOLKLÓRICA.....	22
1.2.5 LA DANZA DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA	
1.2.5.1 GENERALIDADES.....	23
1.2.5.2 DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS.....	24
1.2.5.3 GRADOS DE LA DANZA DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA..	24
1.2.5.4 IMPORTANCIA Y VALIDEZ.....	25
1.2.5.5 LA DANZA DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA EN GUATEMALA	26
2. JULIA VELA: SU OBRA	
2.1 BIOGRAFÍA.....	29
2.2 LA PROYECCIÓN FOLKLÓRICA DE JULIA VELA	

2.2.1 GENERALIDADES.....	41
2.2.2 COMPARACIÓN DE DANZA DE LAS GUACAMAYAS Y SU PROYECCIÓN	42
2.2.3 DESCRIPCIÓN GRÁFICA DE LA DANZA DE LAS GUACAMAYAS EN SANTA CRUZ VERAPAZ.....	48
2.2.4 DESCRIPCIÓN GRÁFICA DE COREOGRAFÍA ORIGINAL BASADA EN DANZA DE LAS GUACAMAYAS.....	49
2.3 DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA DE JULIA VELA	
2.3.1 EL PAABANC.....	55
2.3.2 BODA EN SAN JUAN SACATEPÉQUEZ (“RI CULUBIK”).....	64
2.3.3 LOS APARECIDOS. LEYENDAS DE LA CIUDAD DE GUATEMALA....	71
2.3.4 EL URRAM.....	80
2.3.5 TRADICIÓN Y COLOR.....	89
2.3.6 FIESTA CRIOLLA PETENERA.....	109
CONCLUSIONES.....	119
RECOMENDACIONES.....	123
APÉNDICE 1: OTRAS COREOGRAFÍAS DE JULIA VELA.....	125
APÉNDICE 2: HOMENAJES RECIBIDOS POR LA ARTISTA.....	129
APÉNDICE 3: FICHA TÉCNICA DE EL PAABANC.....	130
APÉNDICE 4: FICHA TÉCNICA DE BODA EN SAN JUAN SACATEPÉQUEZ.....	144
APÉNDICE 5: FICHA TÉCNICA DE LOS APARECIDOS.....	149
APÉNDICE 6: FICHA TÉCNICA DE EL URRAM.....	170
APÉNDICE 7: FICHA TÉCNICA DE TRADICIÓN Y COLOR.....	187
APÉNDICE 8: FICHA TÉCNICA DE FIESTA CRIOLLA PETENERA.....	215
APÉNDICE 9: ALGUNAS REFLEXIONES DE JULIA VELA.....	232
GLOSARIO	235
BIBLIOGRAFÍA.....	245

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

FOTOGRAFÍA No. 1	JULIA VELA, AÑO DE 1969.....	i
FOTOGRAFÍA No. 2	JULIA VELA, AÑO DE 1979.....	29
FOTOGRAFÍA No. 3	VESTUARIO DE DANZA DE GUACAMAYAS.....	45
FOTOGRAFÍA No. 4	ESCENA DE DANZA DE LAS GUACAMAYAS.....	46
EL PAABANC:		
FOTOGRAFÍA No. 5	ESCENA DEL SON LAÍN NEBÁ.....	58
FOTOGRAFÍA No. 6	ESCENA DE DANZA DE LOS MICOS.....	60
FOTOGRAFÍA No. 7	ESCENA DE DANZA DE VENADOS.....	61
FOTOGRAFÍA No. 8	ESCENA DE MAUS QUINK, QUEMA DEL DIABLO.....	62
BODA EN SAN JUAN SACATEPÉQUEZ:		
FOTOGRAFÍA No. 9	ESCENA DEL PRIMER CUADRO.....	66
FOTOGRAFÍA No. 10	ESCENA DEL CUARTO CUADRO.....	68
FOTOGRAFÍA No. 11	ÚLTIMA ESCENA DE LA OBRA.....	69
LOS APARECIDOS:		
FOTOGRAFÍA No. 12	PRIMERA ESCENA.....	74
FOTOGRAFÍA No. 13	ESCENA DE LOS REZADORES DE LA NOCHE.....	75
FOTOGRAFÍA No. 14	ESCENA DE LA TATUANA	76
FOTOGRAFÍA No. 15	ESCENA DE LA SIGUANABA.....	78
EL URRAM:		
FOTOGRAFÍA No. 16	ESCENA DE SON EL AMANECIDO	82
FOTOGRAFÍA No. 17	ESCENA DE DANZA DE PATZCÁ O LOS GÜEGÜECHOS.....	84
FOTOGRAFÍA No. 18	ESCENA DE DANZA DE LOS MAZATES	86
FOTOGRAFÍA No. 19	ESCENA DEL FINAL	88
TRADICIÓN Y COLOR:		
FOTOGRAFÍA No. 20	ESCENA DEL VALS	91
FOTOGRAFÍA No. 21	ESCENA DE FOTÓGRAFO FOTOGRAFIADO	92
FOTOGRAFÍA No. 22	ESCENA DEL FOX MARCHA	94
FOTOGRAFÍA No. 23	ESCENA DE COHETEROS IXILES	96
FOTOGRAFÍA No. 24	ESCENA DE FLORES Y LISTONES	98
FOTOGRAFÍA No. 25	ESCENA DE SAL NEGRA	100
FOTOGRAFÍA No. 26	ESCENA DE ZAJORÍN DEL MONTE	101
FOTOGRAFÍA No. 27	ESCENA DE EL LEGADO DE LA PALMA	103
FOTOGRAFÍA No. 28	ESCENA DE VELAS EN LA CHOZA	105
FOTOGRAFÍA No. 29	ESCENA DE PASCARINES	107
FIESTA CRIOLLA PETENERA:		
FOTOGRAFÍA No. 30	ESCENA DE ALBORADA	110
FOTOGRAFÍA No. 31	ESCENA DE EL CABALLITO DE TATA VICENTE	111
FOTOGRAFÍA No. 32	ESCENA DE CABEZA DE COCHE	113
FOTOGRAFÍA No. 33	ESCENA DE DANZA DE LA CERVEZA	114
FOTOGRAFÍA No. 34	ESCENA DE EL TESTAMENTO DEL MUERTO	115



Fotografía No. 1
Julia Vela en la coreografía "Canción de Cuna", según original de
Isadora Duncan, 1969.

INTRODUCCIÓN

Dentro del reglamento y el plan de estudios del Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala se establece, en el artículo primero, que dicho departamento fue creado para impulsar el estudio y desarrollo del arte “en todas sus manifestaciones”. La sección número V del plan corresponde específicamente a la danza.

Hasta la fecha, sin embargo, no se ha realizado en la Universidad de San Carlos, ningún estudio relacionado con la danza y teniendo en cuenta que a ésta debe asignársele la misma importancia que a las otras expresiones del arte, se encontró la oportunidad de hacer un estudio en un campo hasta ahora no tratado.

La dedicación y profesión en la danza del autor de este trabajo, y más específicamente en la danza de proyección folklórica, han hecho posible su relación con algunas de las figuras más representativas en esta disciplina en Guatemala. El contacto personal con la arquitecta Julia Vela, bailarina, coreógrafa y fundadora de algunas de las agrupaciones de danza de proyección folklórica de mayor trascendencia en el medio guatemalteco, propició la oportunidad de visualizar la necesidad de dar a conocer de una mejor forma, la labor de investigación folklórica y la creación coreográfica de la misma, y conocer de primera instancia, la mayoría de las coreografías de proyección folklórica de esta artista.

Julia Vela, relacionada desde su niñez con artistas guatemaltecos en todas las disciplinas, ha dedicado su vida al arte, en particular a la danza, y ha creado las coreografías de proyección folklórica más conocidas en Guatemala, algunas de las cuales han llegado a formar parte de la conciencia nacional. Sus obras se han venido presentando en multitud de escenarios de la capital, en el interior del país, y en ciudades de Norte, Centro y Sur América y el Caribe, así como en Europa, desde que se estrenara en 1972 la primera, EL PAABANC, hasta la fecha.

La obra de Julia Vela no se circunscribe únicamente a la creación de obras coreográficas de proyección folklórica. Algunas otras de sus creaciones son de estilo moderno y contemporáneo. Por otra parte, Julia Vela es autora de varios ensayos literarios, ha administrado gran cantidad de eventos culturales, y a través de su participación como dirigente de entidades estatales, ha promovido el arte y la cultura en general. En su vida artística, se ha hecho acreedora a diversos reconocimientos y homenajes tanto nacional como internacionalmente.

La primera parte de este trabajo consiste en la presentación de los dos conceptos fundamentales del mismo: la danza y el folclore.

En lo que se refiere a la danza, se parte de su definición y concepto como expresión artística, pasando por una sinopsis histórica, tanto a través de varias culturas como en sus

diferentes manifestaciones hasta una breve relación histórica de la danza institucionalizada en Guatemala.

Seguidamente se establecen los conceptos del folklore y el hecho folklórico, para luego definir lo que es proyección folklórica, sus características, diferentes grados y su importancia. Más específicamente, se procede a definir la danza de proyección folklórica, su clasificación, así como su importancia y validez. Esta parte se cierra con una sinopsis histórica de la danza de proyección folklórica en Guatemala.

En la segunda parte se presenta la biografía de Julia Vela, sus inicios en el arte, más específicamente en la danza, su educación y preparación como bailarina y coreógrafa, así como su evolución como artista. Viajes y talleres enriquecedores forman parte de esta narrativa, así como sus logros en la administración pública en asuntos culturales y su papel pionero en la danza moderna y de proyección folklórica. Para esta parte se contó con la estrecha colaboración de Julia Vela, a quien se entrevistó en varias oportunidades, además de proporcionar sus extensos archivos de recortes, manuscritos y **programas de mano** (*) para la investigación. Se presentan luego citas textuales de la artista que ilustran su manera de ver la vida y el arte y más específicamente, su dedicación a la danza de proyección folklórica. A manera de ejemplo, se presenta luego el análisis comparativo entre una coreografía de Julia Vela y el hecho folklórico que la inspiró. Al final de esta parte se detalla el inventario de las obras coreográficas de la artista, presentadas en el orden cronológico de su creación: EL PAABANC, BODA EN SAN JUAN SACATEPÉQUEZ, LOS APARECIDOS, EL URRAM, TRADICIÓN Y COLOR y FIESTA CRIOLLA PETENERA. En cada una, se narra su proceso de investigación y creación, así como la descripción de las danzas que las forman. Para esta parte, especialmente para la descripción de las danzas folklóricas originales también fue invaluable el acceso a los apuntes personales de Julia Vela y **programas de mano**.

El trabajo finaliza con varios apéndices. En el primero se listan las coreografías de Julia Vela en otras modalidades aparte de la proyección folklórica. En el segundo, algunos de los reconocimientos y homenajes más representativos proporcionados a la artista; y seguidamente, de una manera extensa, un apéndice por cada obra coreográfica de proyección folklórica, presentando los créditos del programa original, una descripción de cada danza, que incluye la música, su duración, el número de bailarines que interviene, el vestuario utilizado, así como la **utilería**, el diseño de luces y los textos originales que presentaban cada danza en el **programa de mano** original. En el último apéndice se reproducen citas textuales de la artista que ilustran su manera de ver la vida y el arte.

(*) Los términos que aparecen en negrilla a lo largo del texto se explican en el Glosario en la página 235.

JUSTIFICACIÓN

Los valores nacionales nunca han sido promovidos o dados a conocer de una forma adecuada. El problema del desarrollo del arte en general en Guatemala es endémico. Todas las dificultades del mismo están enraizadas en la combinación de factores sociales y económicos que han originado una escasa producción cultural. Por otra parte, la penetración de medios de comunicación como la televisión, el cine, el teatro escapista y la radio, muchas veces con resultados por debajo de un nivel artístico y cultural apropiado, han manipulado la opinión del gran público, alienando el gusto hacia otras manifestaciones populares. Es por esto que se considera necesario aportar el presente trabajo, para contribuir de alguna manera al reconocimiento y mejor entendimiento de la obra de una artista guatemalteca, Julia Vela.

En Guatemala, existen varios grupos de danza de proyección folklórica, así como grupos informales de danza creados específicamente para eventos escolares, festivales culturales, etc., que presentan **montajes** basados en las coreografías de Julia Vela, en la mayoría de los casos sin respetar los lineamientos originales de la artista. Y es que la creación de cualquier obra coreográfica conlleva una investigación y una estructuración basada en los objetivos de la misma. De esta forma, si una coreografía es **montada** por una persona que no es su creadora, o un coreógrafo autorizado por ella, puede generar variantes de la misma que pueden fácilmente adulterar las intenciones originales del autor y obtener resultados completamente distintos. En el caso específico de la danza de proyección folklórica, los **montajes** no supervisados por su creador pueden desvirtuar los resultados de la investigación folklórica y no solo presentar un espectáculo mediocre sino informar erróneamente al público. Es por esto que en este estudio se consideró realizar el registro descriptivo de las obras de proyección folklórica de Julia Vela, primero para establecer definitivamente su autoría y luego como una primera aproximación para un mejor entendimiento de las mismas.

Se sabe que la danza tiene una naturaleza efímera, es decir, permanece solamente en la memoria del espectador y del bailarín en lo que a movimiento se refiere, si no es que ha sido preservada de una manera ordenada en video o en celuloide y en sistemas especiales de anotación del coreógrafo. Estos últimos, sin embargo son solo entendibles por coreógrafos experimentados y dado que el presente trabajo está orientado en general a personas interesadas en la danza de proyección folklórica, se decidió hacer una descripción narrada de las danzas, así como fichas técnicas que describen las danzas en todos sus elementos escenográficos.

Por otro lado, el crédito que debe darse al coreógrafo es tan importante como en las demás ramas del arte. Una sinfonía del maestro Jorge Sarmientos sigue siendo del compositor, no importando que orquesta la interprete o quién la dirija; o una pintura original del maestro Efraín Recinos sigue siendo obra del mismo no importando a qué colección de arte pertenezca. El derecho intelectual de autoría en la danza es tan importante y justo como en las demás ramas del arte. En el caso de las danzas de proyección folklórica de Julia Vela, se hace también necesario que estén identificadas plenamente como tales para

evitar el error de confundir una danza folklórica con una creación original de proyección folklórica. En el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos se estableció que a menudo acuden personas que quieren saber “cómo son los bailes del ‘Paabanc’”, pensando que las versiones coreográficas de este ritual, originales de Julia Vela, son danzas autóctonas realizadas en la ciudad de Cobán, y no lo que son en realidad: coreografías originales, basadas en hechos folklóricos genuinos, producto de una sensibilidad artística individual.

1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1.1 LA DANZA

1.1.1. GENERALIDADES

En el transcurso de la educación o formación de cualquier persona dedicada a la danza o la coreografía (*) se da como un hecho que mucho antes de la historia escrita la danza ya era una habilidad desarrollada y compleja. El hombre primitivo la usaba para ayudarse a remontar sobre los enigmas y las tragedias de su vida diaria. Vivía supeditado a los caprichos de las fuerzas naturales que hoy en día se han entendido y en alguna manera llegado a controlar y la danza era para él una forma poderosa de controlar estas fuerzas. La danza era su religión, su poesía y su ciencia. Las danzas rituales eran su seguro de triunfo sobre los enemigos naturales del hombre, la enfermedad y la muerte de donde surgen danzas como las de fertilidad, de la cosecha, guerreras, etc. Danzaba para celebrar su alegría en el triunfo o aliviar su tristeza en la derrota y creía que su propia supervivencia dependía de una danza de tal fuerza y agilidad que fuera digna de ser notada por los dioses que controlaban su destino. Hoy en día se acepta sin pensar la importancia esencial de la comunicación por movimientos involuntarios de manos, ojos, aliento, etc., que expresan las emociones humanas directamente. El hombre tiene un instinto a usar el movimiento como la liberación de sentimientos profundos tanto de gratificación como de frustración. Su naturaleza elemental se hace obvia en el impulso a danzar, tan evidente en todos los niños. A este respecto el educador norteamericano Louis Porcher opina que “el niño desde que nace, e incluso antes, es sensible a los sonidos rítmicos, a la música que lo incita a moverse. Esta actividad se ejerce según cierta cadencia, y ya es una forma de danza. Al crecer, el niño organiza su actividad de acuerdo a una estructura rítmica en las diversas etapas de su crecimiento; al llegar a la escuela el desarrollo rítmico continúa por medio de canciones, rondas, ademanes simbólicos, mímicas, etc. De hecho, lo que anima al niño es la voluntad de estructurar el universo según las posibilidades de su inteligencia sensorio-motriz en ese proceso de maestría, la importancia de la danza, acción sujeta a ritmo, y por ello tranquilizadora y controlable, tiene innegable importancia. Ese proceder revela la esencia de la danza.”(Porcher, 1975: 157).

En los ritmos elementales que estructuran la vida se encuentra el basamento de la danza, lo que es evidente no solo en las danzas primitivas y en los juegos de los niños sino en todas las expresiones de danza, desde las danzas populares hasta las de escuelas y técnicas más elaboradas. La danza es también un hecho social y refleja deseos, alegrías, esperanzas, temores y simpatías de un grupo en una época. Se explica así la variedad de los temas de inspiración, de los caracteres de la danza.

(*) Según Lincoln Kistein, “coreografía” es el arte de componer danzas, o la ciencia de unir pasos para formar una danza y separar danzas para formar una composición o “ballet”. Por corrupción del vocablo y por asociación, el término ha llegado a significar un diseño específico de patrones dancísticos de un compositor de danza (o coreógrafo). Es la división más importante de la danza teatral ya que regula todo lo que hacen los bailarines. (Chujoy & Manchester, 1967: 201)

1.1.2 DEFINICIÓN

La palabra “danza” parece derivarse de la palabra “danson” que significaba en un antiguo dialecto alemán, “arrastrar” o “estirar”; la raíz original proviene del sánscrito “tan”, que quería decir “estirarse” (Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 247).

La maestra y bailarina argentina Paulina Ossona ofrece la definición más simple al decir que “la danza en general es la expresión por medio del movimiento” (Ossona, Paulina. 1984: 11). Por su parte, la maestra Margaret H'Doubler, después de un estudio profundo en su libro “La Danza: Una Experiencia en Arte Creativo” concluye que la danza “es la expresión motriz y rítmica de estados sensibles, con valor estético, cuyos símbolos de movimiento están diseñados conscientemente para el placer y satisfacción de reexperimentar, expresar, comunicar, ejecutar y crear”. (H'Doubler, Margaret. 1974: 128). Esta definición es lo suficientemente amplia para abarcar todos los tipos de actividad que reclaman para sí la calidad de danza.

Por último, en la “Enciclopedia de la Danza”, los críticos y teóricos de la danza norteamericanos Anatole Chujoy y P. W. Manchester afirman que la definición contemporánea más completa de la danza es de André Levinson, citado por Cyril Beaumont en su libro “Miscelánea para Bailarines” (1934) cuando dice que la danza “es el movimiento continuo del cuerpo que se desplaza en un espacio predeterminado de acuerdo a un ritmo definido y a un mecanismo consciente”. (Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 248)

1.1.3 LA DANZA COMO EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Se puede establecer que “arte” es la expresión de la experiencia emocional del hombre, transformada por el pensamiento, habiéndosele dado forma en algún medio perceptible a la mente. El deseo que los demás sientan lo que la persona siente, de experimentar el enriquecimiento de su respuesta a los sentimientos ha llevado a la producción artística. La historia del arte cubre la extensión total de la vida humana. Ha ido cambiando a la par del hombre, variando con su religión, su filosofía y sus relaciones sociales. El placer y valor reales de una obra de arte yacen no tanto en lo que realmente se ve u oye, sino en cómo se reacciona a lo que se percibe. De esa forma la grandeza en el arte no depende solamente del poder y la riqueza personales del artista creador, sino también en la riqueza de la experiencia que se comunica.

Margaret H'Doubler estima que la necesidad del hombre de realizar su sueño de la vida de alguna manera externa a él es una de las más importantes claves de su historia y cuya influencia se ve en todo lo que hace: su lenguaje, vestido, modales y en todos sus inventos. A manera que el hombre fue alcanzando planos más altos de pensamiento, este deseo de expresión demandó medios más apropiados. Así, desde el principio evolucionaron las que se ha dado en llamar Bellas Artes: danza, música, poesía, drama, pintura y escultura. Las varias artes difieren en su forma externa pero todas tienen un origen común en la necesidad humana fundamental de revelar la vida interna en un patrón externo. De esta manera, todas las artes son en realidad una. (H'Doubler, Margaret. 1975: 55).

Paulina Ossona coincide en esta visión cuando dice que al principio todas las formas artísticas de la expresión estaban unidas en un solo hecho mágico, en la necesidad del hombre primitivo de doblegar la voluntad de los fenómenos naturales ante la propia, pero

luego fueron separándose con el desarrollo de la cultura. “Aún cuando el arte es uno e indivisible -dice Ossona- la multiplicidad de sus manifestaciones hace imposible que éstas puedan ser cultivadas a un tiempo por la misma persona; en cambio, un verdadero artista al profundizar en el conocimiento de su especialidad, se hace más abierto a la comprensión de todas las demás puesto que su sensibilidad y percepción se agudizan”. (Ossona, Paulina. 1984: 15-16).

Margaret H'Doubler después de dar su definición de danza, estima que todas las expresiones de la misma están estimuladas por experiencias estéticas de alguna clase que se expresan en movimiento. Pero el movimiento mismo no es la esencia de la expresión motriz. La danza exige que esta expresión motriz surja de una necesidad emocional, una necesidad estética. (H'Doubler, Margaret. 1975: 129)

Cada expresión del arte, debido a sus limitaciones y demandas impuestas por las leyes de su medio particular, tiene su propia manera de adaptar sus formas. Se sabe que toda actividad mental tiende a expresarse en actividad muscular y glandular. Cada pensamiento o impresión del mundo externo entrando a la conciencia a través de los sentidos debe encontrar una salida sobre las rutas motriz-nerviosas hacia los músculos. Así, los movimientos al azar son la liberación más inmediata de un simple sentimiento, que aunque expresivos, no pueden ser considerados como danza en una expresión de arte directamente consciente; son solamente el acompañamiento reflejo del sentimiento. Por la misma razón no se puede decir que el correr alegremente y saltar en contra del viento sea arte; es expresivo pero no expresión como arte. Sin embargo, si se toman los saltos y las carreras y las varias reacciones a la “sensación” del viento y se moldean de acuerdo a los principios de la composición artística, se logra arte. Es la sistematización, de acuerdo a las leyes de un medio, lo que separa al arte de lo accidental y lo natural. Solamente cuando estos movimientos al azar pero expresivos se someten a la influencia armonizante del ritmo y se les da forma conscientemente, es que la danza nace como una forma de arte.(H'Doubler, Margaret. 1975: 56).

1.1.4 SINOPSIS HISTÓRICA DE LA DANZA

1.1.4.1. DANZA PRIMITIVA

El hombre primitivo danzaba simplemente porque el impulso a bailar ha sido evidente a través de la historia escrita. Se pueden extrapolar los tipos familiares de danza del hombre primitivo al estudiar las tribus contemporáneas o grupos étnicos primitivos. Es seguro asumir que el hombre bailaba primeramente por mera exhuberancia física, luego tal vez en conexión con el cortejamiento y en última instancia en términos de rituales. Un cuarto propósito puede ser encontrado en la necesidad o el deseo de comunicarse, una comunicación basada en gestos y mimetismo. Por las danzas tribales que existen en nuestros días se asume que cuando el hombre dejó la Edad de Piedra y arribó a la cultura Neolítica, tenía danzas rituales para toda ocasión importante: casamiento, nacimiento, iniciación del adolescente, propiciación a los dioses, enfermedad, guerra y de hecho, cualquier ocasión que requiriera el auxilio de la magia, de aumentados poderes, de dedicación.(Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 255).

En esta etapa histórica, la danza se practicaba por instinto y por lo tanto era muy espontánea aunque su propósito era serio al estar asociado con la religión y la sociedad primitiva. Indudablemente, la danza tuvo una gran influencia socializante.

1.1.4.2 EGIPTO

Con la consolidación de la cultura egipcia, alrededor de 2500 A. C., los patrones tribales de danza se forjaron en rituales permanentes generalmente aceptados y en última instancia se convirtieron en las bases del arte dancístico. Registros escritos y pictóricos atestiguan la importancia de la danza en Egipto. En sus formas rituales no solo proveía manifestaciones claras de **mitos**, sino también ofrecía los medios de contactar a los dioses y al incorporar creencias locales a un ritual de danza maestro, el gobernante egipcio y sus sacerdotes fueron capaces de llevar a los pueblos de su dominio desde una lealtad tribal a una nacional.

A medida que los rituales en Egipto aumentaron en complejidad y envergadura, era inevitable que en algunas ocasiones solamente los iniciados pudieran participar mientras que el público en general, los bailarines tribales de tiempos anteriores, los observaba. Al ocurrir ésto, el espectáculo de la danza, aunque religioso en su propósito, tuvo su origen, anticipándose la danza teatral. Hubo también, por supuesto, danzas populares y profesionales de otro propósito que no fuera religioso, además de las danzas rituales principales. (Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 255-256)

1.1.4.3 GRECIA Y ROMA

Desde los albores de la civilización griega, hacia el 1400 A. C., la danza se presentaba como ritual, entretenimiento y como una forma de expresión popular, de una manera similar a a Egipto. En Grecia sin embargo, parecía presentarse en una escala más amplia que en Egipto, ya que no sólo existían danzas para casi cualquier ocasión religiosa sino otro tipo de danzas como las “pírricas”, con espadas, que se usaban para el entrenamiento de soldados; la “gimnopedia”, que imitaba los movimientos de la lucha y era realizada por hombres; era básicamente religiosa pero manifiestamente espectacular y apropiada para el teatro; danzas de una naturaleza dramática, ocupadas en representar leyendas; las danzas “dionisiacas”, en honor al dios Dionisio, de movimiento ágil y violento y que dieran origen al teatro. Las danzas estaban sujetas a las leyes del “phorai”, que eran la codificación de los movimientos que representan mociones o acciones; el “schemata”, que clasificaba los gestos expresivos del carácter de una persona. Se completaban con la “cheironomia” o escuela del movimiento de las manos. (Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 256), (Ossona, Paulina. 1984: 56-58).

Cuando los romanos, en el curso de sus conquistas hicieron contacto con la civilización griega en el año 215 A. C., codiciaron las riquezas de su cultura y trataron de hacerla suya pero existía una dificultad fundamental ya que el punto de vista griego de la vida era estético mientras que el romano no. Los griegos vivían sus danzas mientras que los romanos copiaron sus formas. La danza se volvió para los romanos una fuente de entretenimiento, interpretada más como deleite sensual que como expresión de naturaleza artística. (H´Doubler, Margaret. 1975: 9-11).

Las danzas rituales en los templos sobrevivieron hasta las postrimerías del imperio romano hacia el siglo V de nuestra era, pero la danza enmarcada en el teatro jugó un papel menor que en Grecia. Las danzas miméticas (*) y rituales del pueblo se podían encontrar probablemente en secciones rurales y en el circo romano, por supuesto, se importaron danzas de los pueblos cautivos de Africa, Iberia, Britania, y Germania. En los espectáculos de **pantomima** de Roma se puede vislumbrar el principio del “ballet” (ver Danza Clásica, más adelante en página 6). (Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 256)

1.1.4.4 EL ORIENTE

Mientras que la danza occidental progresaba hacia su realización teatral, la danza oriental perseguía un curso similar pero culturalmente distinto. En India, particularmente, la danza evolucionó en estilos, técnicas y codificaciones mucho antes que una forma permanente de danza occidental emergiera. Ya en el quinto siglo A.C., las reglas de la danza hindú habían sido asentadas en el “Natya Sastra” de Bharata y el “Abhinaya Darpana” de Nandikesvara, reglas que han gobernado la danza clásica de India desde entonces. (Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 256)

En China la danza de alta clase comenzó siendo un compendio de filosofía y de moral, durante el dominio de la dinastía Shang, hacia 1480 A. C.. Las antiguas danzas, graves y lentas, eran moralejas en acción que tenían la finalidad de enseñar al espectador a amar lo bueno y lo bello. En ocasiones los emperadores usaron la danza como medio político para demostrar al espectador la sumisión constante que se debía al soberano. En Japón, por otra parte, la danza era un vínculo entre el hombre y los dioses. Las danzas ceremoniales fueron creadas e instituidas por los sacerdotes shintoístas (**) en el siglo VI A.C. para expresar los mandamientos de los dioses y fortalecer las plegarias a los mismos. Gradualmente, las danzas pasaron a ser parte del ritual cortesano y en calidad de tales fueron conservadas en versiones refinadas de los bailes originales. (Ossona, Paulina. 1984: 56-58).

1.1.4.5 EDAD MEDIA

Con el advenimiento del Cristianismo la danza se consideró una actividad de orden físico y al mismo tiempo un placer por lo que fue desterrada del culto religioso. Sin embargo, en Provenza, Francia, al afianzarse en el siglo XIII el concepto de la corte, ese conjunto de personas que concurrían a las celebraciones de días de gala al palacio del soberano, se establece un nuevo código de comportamiento social. Con él la danza toma características especiales, volviéndose una parte importante de las mascaradas elaboradas y fiestas realizadas en la última parte de la Edad Media en dichas cortes.

(*) Por “mimetismo” se entiende aquella semejanza física o de comportamiento que adopta una especie que imita a otra; de esta cuenta, una danza mimética trata de imitar algún fenómeno o ser natural.

(**) El “shintoísmo” o “sintoísmo” es una religión japonesa primitiva que desde tiempos inmemoriales ha jugado un papel de gran importancia dentro de la cultura e historia de Japón. Su nombre quiere decir “el camino de los Dioses”.

Por otra parte, la danza continuó jugando una parte preeminente en las festividades del pueblo y muchos de los bailes tenían origen medio pagano y medio cristiano. De esta mezcla de orígenes la danza avanzó en dos direcciones: la de las altamente convencionalizadas danzas de corte, es decir, las expresiones dancísticas de los nobles desarrolladas principalmente en los jardines y salones de los palacios; y la de la danza folklórica (*), que a través de los siglos ha crecido entre los campesinos de varios países. (Ossona, Paulina. 1984: 61-63).

1.1.4.6 EL RENACIMIENTO

Con el intercambio de haberes culturales coreográficos entre las clases altas y populares en la Edad Media, la danza cortesana tuvo la vitalidad para seguir en el Renacimiento, en las postrimerías del siglo XV. (Ossona, Paulina 1984: 63).

En adición a las danzas usuales como la “allemande”, “courante”, “sarabanda” y “gigue”, aparecen la gavota, “bourrée”, rigodón, minué, pavana, gallarda y polonesa, cada una con su ritmo particular y su música especial. Estas danzas en su mayoría tuvieron origen en formas folklóricas que fueron transpuestas en formas más adecuadas para la corte. A medida que se convencionalizaron en danzas de corte, el interés se centró más en la técnica que en el valor expresivo de la danza. (H'Doubler, Margaret. 1975: 19-20).

Aparecen por este tiempo el maestro de danza y las casas de baile que fueron tan populares que pronto no fueron capaces de albergar tantos bailarines, obligando a que las danzas mencionadas anteriormente adoptaran diseños a veces muy intrincados.

De igual forma, aparecen maestros coreógrafos que firman sus danzas y comienzan a escribirse los primeros tratados de coreografía entre los que sobresale el de Guglielmo Hebreo en la segunda mitad del siglo XV donde se encuentra por primera vez el término “balletto”, refiriéndose a una composición de danza. (Ossona, Paulina. 1984: 63-65).

1.1.4.7 DANZA CLÁSICA

El arte de danza clásica del mundo occidental es el “ballet”. Los cánones del bailarín clásico según Paulina Ossona son “la idealización de la figura humana desafiando a la ley de la gravedad, desechando el ángulo como medio expresivo, adoptando solo líneas rectas o curvas, que son las que se consideraban elegantes y agradables a la vista, allá en la corte, en donde nace la escuela del ballet clásico”. (Ossona, Paulina. 1984: 8).

Para dominar estos cánones se hace necesaria una disciplina de permanente tensión para mantener el cuerpo en una postura rígidamente vital, en la cual la expresión no tiene mayor cabida ya que la firme estructura se desequilibraría con ella.

(*) Esta danza folklórica se definirá más adelante. El folklore, su concepto y ramificaciones serán discutidos en el capítulo siguiente. Por ahora solo baste decir que el término “folklórico” denota principalmente “tradicionalidad”, un hecho surgido del pueblo o “folk”.

La palabra “ballet” proviene del vocablo italiano “ballare” que quiere decir bailar. Las “ballate” eran canciones que acompañaban la danza en la región toscana de Italia en los siglos XIII y XIV. En el Alto Renacimiento los príncipes Medici escribían canciones-danzas llamadas “canzon a ballo”; “balleti” es el diminutivo, y de allí, la palabra “ballet”. (Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 87)

En 1489, en Milán, se ofreció un banquete y baile que se considera como el primer ballet. Canciones, **pantomimas**, declamaciones, actividades de etiqueta y danzas fueron entrelazadas en un espectáculo para el esparcimiento del Duque, su esposa e invitados. (Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 257). El historiador y crítico de danza Walter Terry relata que cuando la Reina Madre de Francia, Catalina de Médicis presentó su “Ballet Comique de la Reine” a un público de miles de nobles invitados a su palacio en 1581, ella y sus invitados estaban presenciando danzas que todos conocían y les gustaba bailar. La Reina Madre, nacida en Italia, había introducido espectáculos con visos de ballet a Francia en una gran escala (ya se habían filtrado como entretenimiento de la corte anteriormente) pero le correspondió a otro monarca, Luis XIV, un siglo después, hacer al ballet profesional. (Terry, Walter. 1982:33).

En el ballet, continúa Terry, al igual que en la pintura, se pueden distinguir períodos estilísticos e históricos:

I. El primero y casi olvidado período “clásico”, de 1680 a 1800.

Luis XIV ya había establecido la Academia Real de la Danza en 1661, la Academia Real de la Música en 1669 e incorporada a ésta última, una Escuela de Danza en 1672. En 1682, los frutos de esa escuela tienen su primera actuación y nace el Ballet de la Opera de París. Sobresalen Jean-Baptiste Lully (1632-1687), creador de ballets-óperas; Pierre Beauchamp (1636-1705), Louis Pécourt (1655-1729) y Pierre Rameau con su obra “Maestro de la Danza” de 1725, quienes codificaron la terminología del ballet. En el siglo XVII aparecen figuras sobresalientes en la danza como Marie Camargo, responsable de grandes innovaciones en vestuario y estilo; y Marie Sallé y Françoise Prévost, sus predecesoras y rivales. Figuras importantes son también Jean-Georges Noverre (1727-1810), coreógrafo que impuso su concepto de arte teatral; Auguste y Salvatore Vestri llevaron al resto de Europa las ideas del ballet francés.

II. La Era Romántica del Ballet, de 1800 a 1860.

En el siglo XIX el ballet deja Francia y se traslada a Italia. Salvatore Vigano (1769-1821) le dio un mayor acento al elemento dramático intercalando la **pantomima** con la acción de la danza. Carlo Blasis (1795-1878) escribe el “Código de Terpsícore” que se vuelve lectura obligada para los estudiantes de ballet en toda Europa. Las bailarinas se paran en puntas (*) por vez primera y se elevan en el aire mucho más que antes. El vocabulario del movimiento creció para habilitarlas a decir más con su arte. Maria Taglioni baila “La Sífide”, original de su padre, convirtiéndose en la quintaesencia de la bailarina clásica, etérea, envuelta en velos blancos, apenas manteniendo contacto con la tierra en un solo pie.

(*) Bailar en “puntas” es característico únicamente de la bailarina en el ballet clásico. Es la posición del pie en la que se logra una línea recta continua desde los dedos sobre los que la bailarina se para, hasta el empeine, tobillo, rodilla y cadera. La bailarina se desplaza usando zapatillas especiales en esta posición. (Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 738)

Carlotta Grisi interpreta “Giselle”, original de su esposo Jules Perrot en 1841, una obra que llega a representar un símbolo de esta época. Otra obra digna de mencionar de este período es el “Pas de Quatre”, también de Jules Perrot, **montado** para las bailarinas más famosas de la época: Taglioni, Grisi, Fanny Cerrito y Lucile Grahn.

III. El segundo período clásico en la Rusia Imperial, de 1860 a 1910.

Lentamente el foco de la actividad del ballet se cambió y para esta época el ballet de Rusia se vuelve preponderante. Del Ballet Imperial Ruso surge Marius Petipa (1822-1910) y sus grandes ballets “La Bella Durmiente” y “El Lago de los Cisnes”, este último en colaboración con Lev Ivanov, quien a su vez montó “El Cascanueces”. Más tarde emerge Michel Fokine (1880-1942) como el coreógrafo más sobresaliente de la llamada Era Dorada del Ballet Ruso, con obras como “Las Sílides”, “Petrouchka”, “Scherezade” y “La Muerte del Cisne” y aparecen grandes bailarines como Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina y Anna Pavlova. El empresario Serge Diaghilev (1872-1929) hace avanzar tremendamente el ballet ruso, implantando el concepto de unidad artística, un esfuerzo mancomunado de coreógrafos, compositores, escenógrafos y libretistas, dándole un prestigio mundial. Bajo su dirección, mucho de lo mejor del ballet ruso dejó su lugar de origen para afincarse en Francia y otros lugares del mundo.

IV. Ballet Contemporáneo, de 1910 a la fecha.

George Balanchine, nacido y formado en Rusia, deja su país en 1924 y en París se convierte en el último de los grandes coreógrafos de los “Ballets Russes” de Diaghilev, siendo la mayoría de sus creaciones abstractas, en el sentido que no poseen trama o historia. En 1933 Balanchine llega a Estados Unidos, en donde, primero como director de la Escuela Americana de Ballet y luego como coreógrafo principal de varias compañías (culminando con el Ballet de la Ciudad de New York), desarrolla su concepto de ballets no narrativos, es decir, composiciones coreográficas que carecen del tema secuencial de una historia pudiendo ser simples composiciones para uno o más intérpretes, en un tiempo y espacio.

Poco a poco nuevos experimentos se fueron agregando al ballet, con canto, diálogos y otros elementos y se tiende en algunos casos, como los de Maurice Bejart y Roland Petit a un espectáculo de teatro danzado, un equivalente del siglo XX del original ballet de la corte. (Terry, Walter. 1982:47-50, 63). (Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 257-258)

Paulina Ossona dice que “los principios de ballet siguen siendo hoy los mismos que en su aristocrático origen: armonía, simetría, equilibrio, elegancia, levedad, gracilidad, jerarquías absolutas (*) dentro de la compañía, similitud de movimiento en los conjuntos, preferencia por los desplazamientos frontales, no utilización del espacio como elemento expresivo, profesionalismo y gran dominio del físico, a veces hasta despertar asombro”. (Ossona, Paulina. 1984: 65).

(*) Un conjunto de danza se ordena por posiciones de acuerdo a las habilidades y características de cada bailarín o bailarina. En la danza clásica la jerarquía se delimita con mayor precisión, apareciendo entonces Bailarines Estrellas, Solistas, de Carácter, Cuerpo de Baile y Principiantes.

1.1.4.8 DANZA MODERNA

La danza moderna es una forma de danza basada en dinamismo, en la colisión de dos opuestos tales como contracción y liberación, caída y recuperación, etc. que fueron formulados a partir de ritmos naturales usados literalmente en un principio. Técnicamente, el movimiento es considerado como la sustancia de la danza moderna y el cuerpo su instrumento. Todo movimiento proviene de una fuente central, el torso, que es la fuerza que controla y contiene matices psíquicos de significado. (Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 635)

A principios del siglo XX aparecen los pioneros de la danza moderna: Isadora Duncan, Ruth St. Denis y Ted Shawn en Estados Unidos y Rudolf Von Laban, Jacques Dalcroze y Mary Wigman en Europa, quienes se imaginaron una nueva manera de expresión en la danza en contraposición a los cánones de la danza clásica, naciendo para la danza un nuevo camino que permite al bailarín y al coreógrafo contemporáneos manifestarse en obras que son un mensaje de la época.

La siguiente generación de bailarines modernos no solo se preocupó de conceptos e ideales sino también de avances técnicos. Cada uno, sin embargo, tuvo una aproximación altamente individual a esta nueva danza. Martha Graham clasificó los movimientos en contracción (de músculos) y liberación (regreso al estado natural); mientras que la alemana Hanya Holm dividió a los suyos en tensión y relajación. Doris Humphrey, explorando la fuerza de gravedad, se ocupó con caída y recuperación. Estos eran principios de movimiento, no terminologías de pasos y movimientos. Estas tres artistas, juntamente con Charles Weidman y Helen Tamiris despojaron a la danza de adornos, sin apoyarse en música tradicional, sin usar opulentos vestuarios, tramas y trasfondos exóticos. Bailaban no para demostrar habilidades físicas en acciones decorativas, rodeados de decorados, sino porque tenían algo que decir a través del movimiento (Terry, Walter. 1982: 29)

De estas escuelas surgieron numerosos artistas de gran calidad que encontraron nuevos rumbos en la danza: José Limón, Pearl Lan, Anna Sokolov y Mary Anthony, así como Paul Taylor, Merce Cunningham, Yvone Rainer, Ann Alprin y Alwin Nikolais. (Ossona, Paulina. 1984:79).

1.1.4.9 OTRAS FORMAS ARTÍSTICAS DE DANZA

La danza “jazz”, nacida y popularizada en Estados Unidos de América no representa una técnica de danza sino un estilo, una manera de bailar. Es el ritmo, originalmente marcado por la música “jazz” (de origen afroamericano) y no pasos de baile los que hacen la danza “jazz”. Una característica esencial en esta danza es la soltura. Las caderas, hombros, muñecas y tobillos son libres para involucrarse en una acción despreocupada, de extremidades sueltas, aparentemente improvisada que le da a la danza “jazz” su especial abandono sensual. (Terry, Walter. 1982: 27,114).

La danza “tap” es otro tipo de danza norteamericano que se caracteriza por el rápido golpeteo de los dedos de los pies y talones sobre el piso, generalmente hecho con zapatos equipados con placas de metal para enfatizar los golpes rítmicos. (Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. 1967: 890).

Se pueden también mencionar la opereta, la comedia musical, el club nocturno, la revista y el “show” de televisión como danzas de espectáculo popular o danza comercial y que son una mezcla de acrobacia, clásico, moderno, jazz, bailes de salón, etc., realizados por bailarines que por regla general tiene un conocimiento y entrenamiento por lo menos mediano en danza clásica y moderna.

1.1.4.10 DANZA FOLKLÓRICA

Se puede decir que todas las danzas provienen del pueblo mismo, del “folk”. Se han desarrollado a través de siglos y en algunos casos, milenios, como expresiones de una nación, una cultura, una región, una población, un clan. Como danzas folklóricas, son de la incumbencia de todos. Estas son danzas para ejecutarse, no para ser presenciadas en una representación.

Carlos René García Escobar, antropólogo guatemalteco, en su libro “Atlas Danzario de Guatemala”, cita a la portorriqueña Paquita Pescador de Umpierre quien dice que “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.” (García Escobar, Carlos René. 1996:5).

Al respecto de las danzas folklóricas, Margaret N. H'Doubler determina que el término de danza folklórica se usa para distinguir las formas danzarias de las clases populares con aquellas de los grupos más cosmopolitas. En este sentido, la cultura “folk” se asemeja más a la cultura primitiva en su carácter social ya que en ninguna de las dos tienen los individuos gran importancia como tales. En estas culturas, el individuo, siendo propiedad del grupo, debe haber sentido una gran identificación con el mismo y se regocija en expresar a través de ceremoniales regulados por la tradición, su participación en ideales y costumbres grupales. (H'Doubler, Margaret. 1975: 22).

Paulina Ossona expresa que las danzas folklóricas pueden clasificarse en tres grupos:

1. Danzas folklóricas propiamente dichas, originadas en ceremonias de ritos tradicionales de un estrato social popular.
2. Danzas populares que baila el pueblo en ocasiones festivas y cuyo origen es anónimo por lo remoto . Adoptan formas y estilos propios de cada región y tradicionalmente no tiene relación con ceremonias.
3. Danzas popularizadas, provenientes de estratos aristocráticos, creadas por los maestros, adoptadas y adaptadas por el pueblo, es decir, folklorizadas. (Ossona, Paulina. 1984: 70)

Estas danzas folklóricas, prosigue Ossona, tienen a las creencias y costumbres como principales causas de las formas coreográficas; a estas razones hay que añadir las diferencias de condiciones climáticas, geográficas y económicas entre los países y regiones de un país. Otras variantes son producto de la historia de cada nación, “ya que cada cultura local se ha enriquecido con aportes de otras razas, distintos sistemas y diferentes religiones.

Invasores y conquistadores dejan huella de su paso, legando sus cantos, danzas y costumbres, al tiempo que recogen influencias y material similar, los que llevarán de regreso a su tierra. La danza folklórica es, desde este punto de vista, una historia dinámica y condensada de la cultura, a la vez que un producto cultural de la historia". (Ossona, Paulina. 1984: 70-73).

Vale la pena mencionar en este inciso la diferenciación que hace Walter Terry entre las danzas folklóricas comunales y lo que él llama danza étnicas artísticas. Estas últimas han surgido de una expresión folklórica y florecido en formas únicas, formas artísticas. Entre éstas se pueden mencionar las danzas hindúes, las de Bali, de Tailandia y Camboya, la danza-teatro Kabuki de Japón, las danzas acrobáticas de China, el flamenco español, etc. Son expresiones folklóricas de danza pero desarrolladas de una forma artística para ser representadas y admiradas teatralmente. (Terry, Walter. 1982: 145)

1.1.5 SINOPSIS HISTÓRICA DE LA DANZA COMO INSTITUCIÓN EN GUATEMALA

Desde inicios de la vida independiente se presentan en Guatemala diversos grupos extranjeros en las diferentes ramas artísticas como teatro, ópera, zarzuela y danza. Ya a los pocos años de haberse inaugurado el Teatro de Carrera en 1859 se presentaban sobre su escenario varias bailarinas que provocaron escándalo en esa época, al extremo que se dispuso que el cuerpo de baile se presentara solo al final de las representaciones de las óperas, según el artículo "El Baile en Guatemala", firmado por "El Viejo Reporter". Luego de 1870, ya las bailarinas fueron más aceptadas y eran muy populares, destacándose nombres como Franceschina Paris, Erminia Rizzi, Pia Scotti, Catalina Casatti, las hermanas Bernasconi, María Livraghi, Zemira Parsera, Adela Camis, Felicita Bedoni y Cándida Sangalli, llamada "Estrella de la Escuela Clásica". (Diario de Centroamérica, 9/1/1932: 8)

El día 3 de junio de 1881 se hace pública en el diario oficial la contratación por parte del gobierno, de un señor de apellido Cayano, quien se comprometía a su vez a contratar una "compañía de zarzuela española de primera clase" para una temporada teatral de cinco meses. Además de los cantantes necesarios para la representación de las zarzuelas, el Sr. Cayano se comprometía a contratar "una primera bailarina de rango francés, un primer bailarín de id., una primera mima, un primer mimo, un id. segundo, 16 bailarinas secundarias y un coreógrafo director de baile" para poner en escena "bailes fantásticos y mímicos". (Diario de Centroamérica, 3/6/1881:1). Más de un año después, en la misma publicación y en la columna de "Teatro", se hace mención a la "Compañía de Opera Italiana" que el Sr. Cayano trajera a Guatemala. Desde enero de 1883 hasta marzo del mismo año, se presentan en el Teatro Nacional varias óperas, entre ellas "Ernani", "Norma", "La Fuerza del Destino", "Rigoletto", "La Traviata", "El Trovador" y "Lucrecia Borgia" (Diario de Centroamérica, 3,8,12,15/1/1883; 16/2/1883; 2/3/1883, todas en página 1). De esta ópera en particular, se dice que "el baile, haciendo caso omiso de su mímica, agradó por su magnífico desempeño y aplaudido muchas veces" (Diario de Centroamérica, 12/3/1883:1). Antes de este comentario, ya se había opinado que la gracia y la elegancia de "las personas que componen la parte coreográfica del cuerpo de baile" no tenía por qué reñir con la modestia. (Diario de Centroamérica, 15/1/1883:1). Otros ejemplos de espectáculos que llegaban a Guatemala se encuentran en este mismo diario oficial, el día 18 de octubre de 1900, cuando

se hace mención a la “Compañía de Drama y Zarzuela” del Sr. de la Rosa, compañía española que presentaba zarzuelas en el Teatro Colón, entre ellas “Viva mi Niña”, “Los Hugonotes”, “Los Baturros”, “Los Embusteros” y “Niña Pancha”. (Diario de Centroamérica, 18/10/1900:1). Similarmente, diez años más tarde en la misma publicación se comentan las representaciones de la “Compañía Morón-Obregón”, compañía mexicana que tenía entre su repertorio zarzuelas y operetas como “Carceleras” y “Marina” entre las primeras y “La Viuda Alegre” entre las últimas (Diario de Centroamérica, 6/9/1910; 5/10/1910, ambas en página 1).

Estos espectáculos sin duda motivan a varias personas a tratar de enseñar la danza en Guatemala y formar grupos interpretativos. Ya en 1846, en la Gaceta Oficial, se anuncia una escuela de baile guiada por el Sr. José María Llorente, quien en su casa de habitación en las cercanías de Santa Rosa, “se propone dar lecciones de este interesante ramo de educación, y...ofrece sus servicios a personas de ambos sexos que quieran ocuparlo” (Gaceta Oficial, 3/09/1846:129). Similarmente, en 1910 aparece un aviso en el Diario de Centroamérica en donde el profesor Emilio Solares invita a los interesados a su academia situada en su casa de habitación en el Callejón de Santa Teresa, a inscribirse y aprender en no más de tres meses las danzas populares de la época, como los lanceros y las cuadrillas. Se advierte en este anuncio ya un sistema de aprendizaje con un sistema, cuando se mencionan “ejercicios de gimnasia que tienen por objeto agitar las articulaciones y facilitar los movimientos de baile”. El profesor Solares ofrecía también clases de flamenco “a los que lo deseen y tengan aptitud para ello”. (Diario de Centroamérica, 3/9/1910:8).

Sin embargo, no es sino hasta los albores de la Revolución de Octubre de 1944 y más notablemente, como resultado de la misma, que en Guatemala se presentan los primeros intentos de institucionalizar la enseñanza de la danza y de crear grupos profesionales de la misma.

La Revolución de Octubre de 1944 es un movimiento popular que da origen a la llamada época revolucionaria (1944-1954) y que entre muchas cosas da al arte en general incluyendo a la danza, un impulso y apoyo no sentidos con anterioridad.

En 1945 durante una convención en Santa Ana, El Salvador, los gobiernos de este país y Guatemala reforman sus planes de estudios respectivos que comprenden una serie de asignaturas, entre las que se considera la danza. En cuanto a la educación superior, a esta época corresponde también la reforma y la autonomía universitaria, así como la fundación de entidades afines a la misma Universidad, como el Departamento de Arte con sus secciones de Teatro, Danza, etc. (Benítez de Monroy, Margarita. 1988: 14-15)

A finales de la década de los cuarenta, específicamente en 1947, se pueden encontrar los orígenes de la institucionalización de la danza en Guatemala, según apunta el bailarín Hugo Leonel de León (De León, Hugo. 1985: 24). Ya en 1946 habían llegado a Guatemala los maestros de origen belga Jean Devaux y su esposa Marcelle Bonge, ex bailarina del Teatro Real de la Moneda en Bruselas, Bélgica; vienen desde Bogotá, Colombia, en donde ya habían fundado la Escuela de Ballet y el Ballet del Teatro Colón y otras instituciones relacionadas con la danza. Al poco tiempo se les une, procedente del mismo lugar, el maestro Kiril Pikieris, coreógrafo y maestro de origen yugoeslavo, quien había dado clases a Marcelle Bonge. Él había sido bailarín estrella del Ballet de Montecarlo, había estado en

Uruguay y luego de sufrir lesiones en una pierna tras un accidente, se dedica por completo a la enseñanza.

Por esta época, según apuntes inéditos de la bailarina e historiadora Lizette Mertins ya se habían dado en Guatemala los primeros intentos de conformar un grupo estable de danza, por parte del maestro Alberto Navas, guatemalteco, y un grupo de entusiastas y jóvenes artistas. El maestro Navas, recientemente desaparecido, fue un polifacético artista que destacó como maestro de canto en su Academia “María Callas”, pero en la década de los cuarenta sus intereses lo dirigían hacia la danza. A mediados de los años cuarenta se convierte en director, coreógrafo y bailarín de un grupo de danza llamado “Caravana”, de iniciativa privada, formado por hijas de diplomáticos acreditados en Guatemala y extranjeras radicadas en el país. Llega a Guatemala el Ballet Francés y el maestro Navas le solicita al bailarín estrella del mismo, Serge Pereti, que imparta clases al grupo. Éste acepta gustosamente y por espacio de unos tres meses se queda en Guatemala impartiendo sus conocimientos al pequeño conjunto de bailarines que van mejorando su técnica poco a poco. (Mertins, Lizette. 1993)

A su llegada a Guatemala el maestro Pikieris, relata De León, un esfuerzo con el maestro Navas y ambos se reúnen para **montar** lo que llaman “Gran Recital de Danzas Clásicas”, auspiciado por la Dirección de Educación Extraescolar del Ministerio de Educación Pública. Esta presentación tiene lugar en el Teatro Capitol de la ciudad capital, el 26 de marzo de 1947. El grupo de bailarines intenta continuar como conjunto bajo el nombre de Ballet Nacional, teniendo algunas presentaciones hasta desaparecer hacia fines de 1948 sin haber logrado su conformación estable, permanente y oficial que se había deseado.

Paralelamente se venía gestando otra actividad dancística cuyo fin primordial era la organización de la Escuela del Ballet Guatemala, impulsada por los esposos Devaux. Dada su gran experiencia y aprovechando la época especial de cambios que se vivía en el país, no les es difícil lograr el apoyo de Oscar Vargas Romero, para 1947 director del Departamento de Educación Estética y del Ministro de Educación, Dr. Gerardo Gordillo Barrios, para la organización de la Escuela del Ballet Guatemala, el primer paso firme para la constitución de un conjunto dancístico estable.

Entre los primeros miembros de la Escuela figuran Consuelo Polantinos, Fabiola Perdomo, Judith Armas y Judith Alvarado, quienes ya habían iniciado su formación bajo la tutela de los maestros Navas y Pikieris. También se contaba con la participación de otros jóvenes que ya habían sido enseñados por la maestra Bonge, tales como Elizabeth Morgan, Gloria López, Sonia Villalta, Thelma Ossendorff, Mirna Torres, Roberto Castañeda, Carlos Mencos, Otto Ricarts y otros.

En base a estos elementos y la dirección de los maestros Devaux y el maestro de nacionalidad rusa, Leonide Katchourowsky (quien previamente había sido recomendado ante el gobierno por los esposos Devaux), se logra posteriormente el reconocimiento oficial del Ballet Guatemala, que tiene su primera presentación, requisito para su aprobación gubernamental, el 16 de julio de 1948 en el Teatro Capitol. En este programa se hace énfasis en coreografías de estilo clásico, que se volvería de allí en adelante su característica fundamental. (De León, Hugo. 1985: 25)

Ya a principios de los años cincuenta funcionaba una dependencia del Ministerio de Educación Pública conocida con el nombre de Educación Estética, cuyas actividades se ven aumentadas considerablemente. Ante esto, el Ejecutivo acuerda crear la Dirección General de Bellas Artes y de Extensión Cultural, el 1º. de agosto de 1951 y que queda integrada por aquellas instituciones que recibían subvenciones del estado, como la Escuela de Danza y el Ballet Guatemala. Actualmente dichas instituciones, así como el Ballet Moderno y Folklórico, del que se hablará seguidamente, se encuentran bajo la responsabilidad del Ministerio de Cultura y Deportes, creado en 1986 durante la administración del presidente Marco Vinicio Cerezo Arévalo.

Una vez que ya había sido formalizado el conjunto del Ballet Guatemala, con el transcurso de los años, se hace sentir entre algunos de los integrantes del mismo, ante la presentación en el país de compañías extranjeras con tendencias modernas como la Compañía de José Limón y de viajes realizados al extranjero, la necesidad de expresarse artísticamente de formas alternativas y que no siguieran necesariamente los lineamientos clásicos. Fue así que bailarinas como Iris Alvarez, Judith Armas y Julia Vela se inician en la danza moderna a principios de los años sesenta. Ante la propuesta gubernamental de formar un Ballet Folklórico que proyectara la identidad nacional guatemalteca, estas bailarinas y otros elementos del Ballet Guatemala ven la oportunidad de crear algo nuevo y fue así como se fundó en 1964, el Ballet Moderno y Folklórico. Desde su inicio hasta la fecha, los bailarines han sido orientados por maestros, coreógrafos y directores como Vol Quitzow, Farnesio de Bernal (a quien se deben las tres primeras coreografías de naturaleza folklórica bailadas por el grupo), Guillermo Keys Arenas, Judith Armas, Dennis Carey, Iris Alvarez, Julia Vela, Miguel Cuevas, y Lucía Armas. El objetivo de esta institución es proyectar la identidad nacional guatemalteca por medio de la creación de obras integradas con valores y temas nacionales, así como el cultivo de la danza contemporánea en sus diferentes modalidades y proyectarlas organizadamente, dentro y fuera del país, planificando temporadas oficiales, escolares, giras departamentales, al exterior, y otras presentaciones extraordinarias. (Vela, Julia. 1985: 28)

De las dos entidades dancísticas mencionadas anteriormente, han surgido figuras nacionales, bailarines, coreógrafos y maestros que han dedicado su vida al arte de la danza en sus diferentes manifestaciones, clásica, moderna, contemporánea o de proyección folklórica y que han formado academias, grupos de danza o han emigrado para seguir realizándose en el campo de la danza. Se puede mencionar a Fabiola Perdomo, Christa Mertins, Richard Devaux, hijo de los fundadores del Ballet Guatemala, Antonio Crespo, Manuel Ocampo, Roberto Castañeda, Antonio Luissi, Julia Vela, Iris Alvarez, Guisela Rosal, Lizette Mertins, Lissette Aguilar, entre otros más.

Estas figuras nacionales han influido como maestros y ejemplo a algunos entusiastas de la danza, que han formado sus grupos de una manera más o menos estable y que se han presentado oficialmente en el país o fuera del mismo, como el grupo Momentum, dirigido por Sabrina Castillo, el Taller Coreográfico Contemporáneo dirigido por Carlos Andrade, el Grupo Avant Danse, dirigido por Richard Devaux y Sonia Juarez de Devaux, el Contempo Jazz Tanz dirigido por Antonio Luissi, el grupo Nakbani, dirigido por Guisela Rosal, y el grupo de Lizette Mertins. Algunos otros grupos han aparecido y desaparecido rápidamente para la

celebración de algunos festivales artísticos como los Festivales de Cultura Paiz y el Certamen 15 de Septiembre.

Desde los lejanos días en que el maestro Llorente ofrecía sus servicios de profesor de danza, pasando por los esfuerzos del maestro Navas y los esposos Devaux, se han creado varias academias privadas, algunas ya con muchos años de funcionamiento como la “Academia Nijinski”, dirigida por Fabiola Perdomo, la “Academia de Danza Gladys García” y la “Academia Coralia Penedo”, todas ellas dedicadas a la enseñanza de ballet clásico. Abarcando la danza clásica, moderna, contemporánea y/o jazz, actualmente funcionan, entre otras, la “Academia de Artes Escénicas de Lizette Mertins”, la “Academia de Baile Marcelle Bonge” de Richard Devaux y Sonia Juárez, el “Fitness Zentrum” de Antonio Luissi, la “Academia de Danza Lisette Aguilar” y “Unidanza”, dirigida por Bettina Berkhausen.

1.2 EL FOLKLORE

1.2.1 GENERALIDADES

Según expone el escritor guatemalteco David Vela, el vocablo “FOLKLORE” fue empleado por primera vez en una comunicación dirigida al Ateneo de Londres por el etnólogo (*) inglés William John Thomas, bajo el seudónimo de Ambrose Morton, la cual se dio a publicidad en el número de la revista “The Atheneum” correspondiente al 22 de agosto de 1846. (Vela, David. 1982: 265). Refiriéndose a este mismo evento, el ecuatoriano Darío Guevara añade que Thomas acuñó este término para “el estudio de las antigüedades y de la arqueología, que abarca todo lo relativo a las antiguas prácticas y costumbres, a las naciones, creencias, tradiciones, supersticiones y prejuicios del hombre común”. (Guevara, Darío. 1975: 89). Etimológicamente, el vocablo “FOLKLORE” se compone de las bases anglosajonas “FOLK”, que significa “pueblo”, “gente”, y “LORE”, que significa “saber”, “conocimiento”, etc. Expresa pues, “el saber del pueblo”, de la gente del pueblo. A partir de este esfuerzo de establecer esta nueva disciplina del folklore, se presentaron muchas teorías en Europa y el resultado general fue llegar a considerar al folklore como ciencia, entre las ciencias antropológicas y más especialmente, dentro de los conceptos cultural e histórico. Se plantearon los dos problemas atinentes con su objeto, a saber, la naturaleza de los fenómenos que estudia y el ámbito que los comprende; es decir, hubo que distinguirla y limitarla como ciencia aparte y establecer sus relaciones con las ciencias que le son afines y recíprocamente auxiliares.

1.2.2 CONCEPTO DE FOLKLORE

Las dificultades para definir el folklore y sistematizarlo como disciplina científica nacen de lo complejo de su objeto, de tantos y complejos términos adoptados y la movilidad de sus conceptos básicos, que no permiten alcanzar de inmediato el orden y síntesis que caracterizan a las ciencias abstractas y físicas. Más aún, los fenómenos folklóricos tienen siempre cierto carácter nacional y aún regional, de manera que los métodos y criterios presentan diferencias geográficas, por lo que es posible hablar del folklore europeo o americano y dentro de éstos, del folklore francés o guatemalteco. Sin embargo, folklorólogos, entre los que sobresalen los latinoamericanos, han llevado a la ciencia del folklore a un lugar preeminente entre las ciencias antropológicas.

Darío Guevara cita a varios de estos folklorólogos al definir el concepto del folklore: el brasileño Paulo de Carvalho dice que “folklore es el estudio científico, parte de la antropología cultural, que estudia el hecho cultural de cualquier pueblo, que se caracteriza principalmente por ser tradicional, funcional, anónimo, espontáneo y vulgar”; por su parte el argentino Augusto Raúl Cortázar estima que “folklore es la ciencia que recoge y estudia las manifestaciones colectivas, con valor funcional en la vida del pueblo, que las practica en forma empírica y tradicional”; y Lázaro Flury establece que “folklore es todo lo que vive en el vulgo y reviste carácter anónimo”. El mismo Guevara, por su parte, aunque al principio se

(*) La Etnología es la 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. (García Escobar, Carlos René. 1996: 195)

muestra reacio a dar su definición, termina por decir que “folklore es el estudio del saber tradicional del pueblo, en función social”. (Guevara, Darío. 1975: 90-91)

1.2.3 EL HECHO FOLKLÓRICO

El folklorólogo guatemalteco Celso A. Lara Figueroa dice que el hombre, consciente o inconscientemente, desde los estudios más tempranos de su evolución social, se ha visto inclinado a guardar, respetar y defender las tradiciones que lo identifican como ente social. Ese conjunto de tradiciones y costumbres constituye uno de los rasgos que define la personalidad de un país. Concluye que “sistematizar el conocimiento y el saber de ese patrimonio es la preocupación básica” de la ciencia folklórica. (Lara, Celso. 1977: 33-36).

David Vela establece que “el hecho folklórico se da en la colectividad como una herencia social, de origen anónimo, transmitida espontáneamente por la tradición, con modificaciones implícitas en la dinámica de la vida social; es un patrimonio colectivo que determina maneras de ser, pensamientos, sentimientos y estilos de vida; pueden haberse perdido en el curso de los años sus motivaciones originales, mas conserva una intención funcional y de todas maneras cumple un papel en el ambiente en que se produce o es adoptado”. (Vela, David. 1982: 278). Esta calidad de colectividad es también enfatizada por Celso Lara al considerar que el hecho (o fenómeno) folklórico es un hecho social porque es una resultante de los hombres que han convivido en sociedad durante un lapso más o menos largo y se sigue transmitiendo como producto colectivo y anónimo de una parte de dicha sociedad. No se puede negar que el hecho folklórico haya tenido un creador inicial, individual, pero desde el momento en que se hace colectivo adquiere categoría social, al punto de que su vigencia depende del consenso social, importando poco la existencia del creador inicial, ya que al surgir recreadores, incorporan al hecho folklórico algo propio de cada uno pero siempre conservando en diferente escala las particularidades de la creación original. En síntesis, dice Lara, que el hecho folklórico es “por su propia naturaleza, un hecho social que tiene características que lo particularizan y lo hacen distinguirse de otros fenómenos sociales”. (Lara, Celso. 1977: 33).

La mayoría de los folklorólogos han coincidido en menor o mayor forma al mencionar los rasgos diferenciales del hecho folklórico. Celso Lara cita a Augusto Raúl Cortázar como el más emblemático al definir dichos rasgos, que se enumeran a continuación:

1. Los hechos folklóricos son producto de un proceso lento pero dinámico. Es decir que el folklore está en constante cambio, de acuerdo a las condiciones socioeconómicas básicas que le dan vida. Al ser producto de un proceso histórico formativo, las posibilidades que el folklore desaparezca son escasas.
2. Colectivos, socializados y vigentes. Para la ciencia del folklore no es tan interesante el origen individual del hecho folklórico sino que haya sido adoptado y reinterpretado por la comunidad, dejando de ser personalizado para volverse en patrimonio colectivo. La vigencia social significa que el grupo los considera incorporados a su patrimonio tradicional, del cual todos participan aunque no intervengan personalmente en su expresión. Lo que es esencial es que los grupos populares velan por la conservación de lo heredado, por su integridad y su carácter.

3. Populares. Como se dijo anteriormente, al popularizarse el hecho folklórico, este es reinterpretado, readaptado por el grupo social que lo hace suyo, el cual le incorpora sus propias características.
4. Empíricos y no institucionalizados. La difusión de los hechos se logra a través de medios no oficiales ni eruditos y a través del ejemplo y la manera tradicional de hacer la cosas.
5. Orales. Se transmiten verbalmente de generación en generación, de mayores a menores, a través del ejemplo y la palabra.
6. Funcionales. Cumplen una función dentro de la sociedad en donde se desenvuelven, satisfaciendo necesidades del grupo social en que viven.
7. Tradicionales. Se arraigan popularmente a través del tiempo y pasan a integrar la herencia social de una generación a otra.
8. Anónimos. El que sean anónimos es importante pero no decisivo. Es anónimo por naturaleza. El creador del hecho folklórico existió al principio del proceso pero como resultado de su socialización su nombre ha sido olvidado. El creador se puede desconocer pero al portador se le conoce plenamente. Sin embargo, el carácter folklórico de un hecho social no se pierde si aún se conoce al autor del fenómeno; se encuentra en un estado más o menos avanzado de folklorización. Al final, el nombre desaparecerá.
9. Geográficamente localizados. El fenómeno tradicional puede localizarse geográficamente, pudiéndosele ubicar con precisión en un espacio determinado. (Lara, Celso. 1977: 37-39)

En síntesis, se puede definir al hecho folklórico como un hecho social que se caracteriza por ser popular, estar socializado, transmitirse por medios no institucionalizados, a través de la vía oral, estar localizado geográficamente, ser anónimo y tradicional, además de cumplir una función en la sociedad en que vive.

Ahora la cuestión que se plantea es cuál es el origen y cómo se forma el hecho folklórico. Para esto, Celso Lara opina que primeramente hay que considerar que el hecho folklórico es un fenómeno vivo, dinámico, jamás estático y que llega a constituirse como tal, siguiendo procesos lentos o rápidos, de acuerdo con los motores socio-económicos, políticos y culturales que lo impulsen. Y añade que dichos procesos formadores se presentan de tres maneras, a saber:

1. Impuesto por las clases dominantes a las clases populares. Según esta modalidad, en una estructura social dividida en clases, los sectores dominantes imponen a las dominadas sus propios patrones culturales, a través de medidas del estado, de la iglesia, la publicidad, etc. y que son reinterpretados por estas últimas, dándoles su propio sentido. Dicho de otra manera, las clases populares le imprimen nuevas modalidades al patrón cultural impuesto, incorporándolo a su propio patrimonio social. Una vez incorporado a su conciencia colectiva, se arraiga y se transforma tanto que se vuelve muy distinto al hecho que le dio origen. Un ejemplo de esta situación la encontramos en Guatemala con la intervención de la Iglesia Católica en tiempos coloniales que utilizaron bailes y representaciones con fines de catequización y pacificación, como el Baile de la Conquista y que una vez folklorizado, fue reinterpretado y se encuentra vigente entre algunas **etnias** en Guatemala.
2. Surgido en el seno de las propias clases populares. Un hecho folklórico puede surgir de entre las clases populares sin ser impuesto, para luego folklorizarse, socializarse y volverse colectivo. Luego, cada generación reinterpreta y adapta a sus propias

necesidades su patrimonio folklórico. El ejemplo más común en este caso es la literatura folklórica.

3. Surgido de otras clases populares. Muchos hechos folklóricos de una clase popular de determinada sociedad, pueden pasar a otra clase popular de diferente sociedad con la que se mantiene estrecho contacto. Este patrimonio folklórico adoptado es reelaborado, reinterpretado e incorporado a su patrimonio original, previo proceso de folklorización. En Guatemala un claro ejemplo es la marimba, uno de los más genuinos instrumentos folklóricos. Este instrumento, aseguran los etnomusicólogos, es de origen africano, traído probablemente a tierras americanas por los esclavos africanos en la época colonial. Sin embargo, la marimba fue incorporada al patrimonio indígena de Guatemala de tal manera que hoy sería prácticamente imposible separarla del mismo. La marimba fue reinterpretada y reelaborada, teniendo hoy en día una significación muy distinta de la que los africanos pudieron darle. Por otro lado, la música escrita para la marimba es de origen europeo, aún en las marimbas más antiguas. (Lara, Celso. 1977: 46-49)

1.2.4 LA PROYECCIÓN FOLKLÓRICA

1.2.4.1 GENERALIDADES

Proyección folklórica, expone Augusto Raúl Cortázar, es un término que se inició hacia la década de los cuarenta, como un tecnicismo entre folklorólogos ante la necesidad de diferenciar entre el hecho folklórico propiamente dicho y aquellas manifestaciones que por su naturaleza no encajaban dentro de la definición de folklore. Los habitantes de las ciudades, dice Cortázar, en su gran mayoría no han observado nunca hechos folklóricos producidos espontáneamente en vida colectiva en su propio ambiente geográfico y humano. Sin embargo, este público de la ciudad está continuamente expuesto a representaciones de teatro, música, danza, radio, televisión, literatura, pinturas, esculturas, etc., que imitan las expresiones del folklore genuino. (Cortázar, Augusto R. 1975: 76).

Paulo de Carvalho-Neto cita un ejemplo propuesto por Augusto Raúl Cortázar, en cuanto a un conjunto artístico que representa en un escenario bailes **criollos** para un público asistente. Establece que estas representaciones, por definición, no pueden llamarse folklóricas pues no son realizadas espontáneamente por la gente del pueblo; son resultado de una enseñanza sistemática, sometida a principios y objetivos estéticos; estos bailes no son expresión funcional de un conglomerado folklórico localizado geográficamente; los intérpretes no han recibido las danzas como un legado anónimo de sus antepasados sino como enseñanza disciplinada dada en forma metódica y pueden considerarse estilizaciones inspiradas en el folklore propiamente dicho, con el que no se les debe confundir. (Carvalho-Neto, Paulo de. 1977: 168) Sin embargo, concluye Cortázar, los valores y el papel de estas manifestaciones, a las que se ha dado en llamar “proyecciones”, no pueden ser negados cuando las mismas son dignas y bien inspiradas. (Cortázar, Augusto R. 1975: 77)

Estas proyecciones, según Celso Lara, implican la acción de un artista o intelectual erudito sobre el material folklórico que se adapta a situaciones concretas de creatividad personal o colectiva. Es decir que un artista se inspira en motivos tradicionales de un lugar

determinado y en base a ellos crea una obra de arte en cualquiera de sus ramas. La proyección es una obra que se construye con el folklore. (Lara, Celso. 1998: 239)

Dentro de esta conceptualización de la diferencia entre el hecho folklórico y su proyección, vale la pena mencionar la diferencia que hace la panameña Dora P. de Zárate entre los términos “folklorólogo” y “folklorista”. “Folklorólogo”, dice, es aquel que estudia al folklore en forma científica siguiendo las disciplinas que las ciencias exigen para ello, para lograr con su estudio, conclusiones de carácter antropológico que podrán ser usadas como guía para obtener una verdad aproximada sobre el carácter, psicología y reacciones del grupo que se estudia. El “folklorista” es un partidario o admirador del hecho folklórico y podría ser un coleccionista, un músico que introduce **frases** melódicas folklóricas en sus piezas musicales, el autor teatral que representa elementos folklóricos o el director de conjuntos de bailes típicos, entre otros. Cada uno de ellos, concluye, usa a su manera el elemento folklórico y cada uno de ellos tiene su sitio en la cultura. (P. de Zárate, Dora. 1975: 148-149)

1.2.4.2 DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS

Celso Lara cita a algunos folklorólogos sudamericanos con sus definiciones de proyección folklórica, como Carlos Vega, a quien se le atribuye haber acuñado dicho término en 1944, entendiendo por la misma “la utilización de los materiales de la ciencia de folklore para diversos usos”. Lázaro Flury, en 1972 establece que “el aprovechamiento de los patrimonios puramente folklóricos, cualquiera que sea su forma, estilo o expresión, constituye lo que llamamos proyección folklórica”. Paulo de Carvalho-Neto llama a la proyección folklórica “proyección estética” y la define como “una simulación demófila (*) del folklore, caracterizada por un cambio de motivación, un cambio de función, un cambio de formas y un cambio de aprendizaje”. Para Olga Fernández Latour de Botas, la proyección folklórica constituye “ese fenómeno en virtud del cual un conocimiento de un hecho folklórico es aprovechado por personas de cultura urbana para inspirarse en él y producir en su ambiente ciudadano, obras o actos que reflejan la influencia de su inmediata fuente original”. Y por último, Augusto Raúl Cortázar dice que la proyección folklórica es la “manifestación producida fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspiran en la realidad folklórica cuyo estilo, formas o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones, destinadas al público en general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización vigente en el momento que se considere”. (Lara, Celso. 1998: 241)

De las definiciones recabadas, Lara hace un examen crítico y reelabora conceptos para decir que “proyección folklórica es el reflejo, la reelaboración de elementos tradicionales, lo cual implica el uso dirigido de los materiales folklóricos investigados fuera del ámbito que le

(*) Carvalho-Neto dice que la demofilia es una de las “actitudes definidas frente el Folklore”. Cita al peruano Efraín Morote Best, quien escribe que “demófilas son las personas que encuentran en el Folklore una especie de excursión romántica al pasado”.(Carvalho-Neto, Paulo de. 1977: 167) O como añade Celso Lara, esta postura es un “arranque apasionado que pretende encontrar raíces de identificación nacional en el pasado”. (Lara, Celso.1998: 242)

es propio; utilización que se efectúa consciente y constantemente por personas ajenas a la cultura tradicional de las clases populares y cuyo producto está destinado a una institucionalizada, por medio de la palabra escrita, el libro, el disco, la radio, la televisión y otros medios de comunicación social”. En resumen, la proyección folklórica no ofrece el hecho folklórico puro sino alterado, en una forma consciente por artistas e intelectuales. (Lara, Celso. 1998: 244)

Al llegar a este punto hay que hacer una diferenciación entre una proyección folklórica auténtica y no auténtica. Lara establece que para que una proyección sea auténtica, el material sobre el que se basa no debe ser tergiversado, deformado o adulterado, a tal grado que no pueda ser reconocido como base de la proyección. El artista debe estar consciente de su deber de respetar los principios básicos de la folklorología; debe acudir a recopilaciones técnicas de los fenómenos tradicionales para documentarse bien y en el caso de faltar éstas, efectuar una investigación del hecho a proyectarse. (Lara, Celso. 1998: 243) Clara Passafari cita a Cortázar quien sugiere que las innumerables fichas que él recoge en sus investigaciones folklóricas, sin limitar la actividad artística, podrían servir para que músicos, pintores, decoradores, coreógrafos, directores de cine, modistos, etc., tengan fuentes fidedignas de inspiración. Solo siguiendo las condiciones mencionadas, el artista podrá proyectar el material folklórico con una base sólida sin echar a perder el mismo. (Passafari, Clara. 1979: 154)

Resumiendo, la proyección folklórica se caracteriza así:

- 1) Se produce fuera del ámbito geográfico y cultural propios de las tradiciones populares.
- 2) Es creación de personas determinadas o determinables que se inspiran en el material folklórico, cuyo estilo se reelabora en sus obras.
- 3) Se destina a un público en general, preferentemente de ciudad, al cual llega por medios institucionalizados.
- 4) Es una reelaboración erudita del auténtico material de la cultura popular.
- 5) Se basa fundamentalmente en materiales folklóricos que son producto de la investigación científica.

1.2.4.3 DIFERENTES GRADOS DE PROYECCIÓN

Celso Lara sigue exponiendo que para identificar una proyección folklórica deben tenerse en cuenta varios factores:

- 1) La naturaleza del fenómeno utilizado.
- 2) La calidad y cantidad de materiales incorporados a la misma
- 3) El ámbito en el cual se realiza la proyección.

De esta manera se puede extrapolar que la gradación de la proyección folklórica es en base a la mayor o menor identificación con el fenómeno original. Lara cita a Lázaro Flury y a Augusto Raúl Cortázar, quienes señalan tres grados de proyección folklórica:

- Un primer grado en el que la proyección se encuentra plenamente identificada con el material folklórico. Un ejemplo en el ámbito literario, es “Martín Fierro” de Hernández.

- En un segundo grado, se encuentra una afinidad y coincidencia con la temática del hecho folklórico pero no se confunde con él; es apreciable que son reelaboraciones que tratan de interpretar y ser fieles al estilo tradicional. Ejemplos de este grado son “Decamerón Ecuatoriano” y “Mi Tío Atahualpa” de Paulo de Carvalho-Neto.
- Y finalmente, un tercer grado al que corresponden obras que reelaboran elementos folklóricos o se inspiran en ellos libremente, que no permite confundirlos con los elementos auténticos tradicionales, ya que no responden a sus características. Como ejemplos están “Leyendas de Guatemala” de Miguel Angel Asturias; los aires populares utilizados por compositores académicos como Johannes Brahms y sus rapsodias húngaras, o el movimiento “Largo” de la novena sinfonía de Antonin Dvorak.

Los tres grados propuestos van desde una proyección que prácticamente se confunde con el elemento tradicional, hasta el que improvisa libremente sobre un sistema popular elegido.

En resumen, Lara concluye que toda proyección debe contener un grado relativamente amplio del fenómeno tradicional original; y una proyección, de ninguna manera es totalmente autónoma sino está sujeta, necesariamente, a los criterios ya expuestos. En el respeto por parte del artista radica la esencia de una auténtica proyección folklórica.
(Lara, Celso. 1998: 244-246)

1.2.4.4 IMPORTANCIA DE LA PROYECCIÓN FOLKLÓRICA

Según Lara , los resultados de los trabajos de investigación folklórica generalmente no trascienden fuera del círculo de los estudiosos hacia el público en general. En cambio la proyección folklórica auténtica regresa al pueblo de donde se originó, permitiendo redescubrir y valorizar no solamente los materiales tradicionales sino también los estudios científicos que de los mismos se realicen. Por otra parte, la proyección se difunde al pueblo en general, racionalmente ordenada y preparada de tal manera que su mensaje pueda ser captado sin mayores dificultades. (Lara, Celso. 1998: 247-248)

Augusto Raúl Cortázar citado por Lara dice que cuando las proyecciones son de gran calidad, retornan al pueblo y revitalizan fenómenos folklóricos que están en proceso de extinción por su propio dinamismo. La utilidad de la proyección folklórica es también evidente en el hecho que es portadora de un sentido profundo de nacionalidad que se fortalece en la medida en que las expresiones artísticas se enriquecen con motivos propios, auténticos que llegan más hondo a la sensibilidad de una nación. A este efecto, Clara Passafari opina que “el folclorólogo debe estudiar con detenimiento las proyecciones y no rechazarlas, ya que dignamente realizadas prestigian y acrecientan el patrimonio cultural y colaboran en la elaboración de una cultura nacional”. (Passafari, Clara. 1979: 155)

Otra ventaja de la proyección folklórica estriba en que cuando el folklore vigente desaparece, el mismo queda proyectado, plasmado en libros, revistas, discos, videos, etc. y por ende, sobrevive indirectamente. Es por ésto que una proyección de las tradiciones populares bien lograda es de un gran valor para el investigador ya que le permite encontrar

en ellas datos relevantes, los que pueden ser corroborados o rechazados por la investigación de campo.

Por tanto, concluye Lara, los esfuerzos que los estudiosos del folklore han dedicado a la proyección se justifican en cuanto sus resultados pueden ser aprovechados por una mayoría poblacional, para la formulación de las bases de una cultura nacional no alienada. (Lara, Celso. 1988: 248)

1.2.5 LA DANZA DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA

1.2.5.1 GENERALIDADES

La mayoría de las danzas folklóricas son comunitarias, algunas recreacionales, pero en su mayoría de origen y propósito religioso, refiere Walter Terry. En todas existen elementos que son innatamente teatrales pero sólo por accidente; pero si tales danzas pueden llegar a ser aceptadas sobre un escenario, requieren de una selección de pasos y movimientos para asegurar variedad y proveer la calidad de espectáculo esencial a una presentación profesional.

En la Unión Soviética, prosigue Terry, a través de expertos en danzas folklóricas con formación dancística en ballet, tales como Igor Moiseyev, se ha tomado la gran riqueza de danzas folklóricas, les han dado forma y teatralizado, se les han dado a profesionales con formación en ballet para ser representadas en teatros y escenarios por todo el mundo. Se encuentra presente mucho más del sabor folklórico, de los trajes regionales vistosos y la alegre música folklórica. Danzas como éstas son auténticas en pasos, vestuario, sonidos y espíritu para el Uzbekistán, Georgia o la lejana Mongolia, pero no son exactas réplicas de lo que se hace en cada localidad, son una manufactura.

Lo mismo ha ocurrido en Haití, en donde existen bellas danzas folklóricas de orígenes africano y francés y emotivos ritos de vudú, pero las mismas no podían ser consideradas danzas artísticas hasta que un bailarín profesional con una gran formación llamado Jean-Léon Destiné tomó esa energía física que emerge de las ceremonias del vudú y forjó con ella una disciplina corporal y técnica que pudo adaptarse a los temas de la danza en Haití, a sus escenas y asuntos. Pero igualmente son manufacturas de un artista.

En cada cultura se producen individuos con gran ambición y pericia individual, gentes especiales que extraen de los materiales folklóricos su inspiración para realizar expresiones personales. (Terry, Walter. 1982: 143-145).

La sensibilidad y la creatividad de un artista se hacen necesarias para la representación teatral de danzas folklóricas. El folclorólogo Celso Lara, al ser entrevistado (7/10/99) con respecto a las danzas de proyección folklórica se refirió a una experiencia de la cual se aprendió una lección. Se trató de reproducir en un teatro una danza folklórica tal y como se realizaba en su lugar de origen. Después de varias horas de estar viendo lo mismo, el público se cansó y abandonó el teatro. Al tratar de llevar el elemento folklórico propiamente

dicho a un escenario cerrado, se mata la danza y se mata el hecho escénico en general: se hace necesaria una adaptación escénica, teatral.

1.2.5.2 DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS

De acuerdo a los elementos teóricos vertidos hasta este momento se puede concluir que la danza de proyección folklórica es cualquier creación coreográfica de un artista o académico determinado, quien selecciona y edita elementos de materiales folklóricos para su representación teatral fuera de su localización geográfica, preferentemente para un público urbano.

En esta definición habría que hacer énfasis que en esos materiales folklóricos mencionados se pueden encontrar desde danzas folklóricas que tradicionalmente se bailen en alguna región determinada y que el artista adapta coreográficamente, o elementos de otro tipo tales como trajes, costumbres, actitudes, música, etc., en los cuales se inspira dicho artista y sobre los que elabora su creación coreográfica.

Celso Lara Figueroa en la misma entrevista mencionada anteriormente, opina que lo que define a la misma es básicamente la investigación, que puede ser de diferente tipo pero eminentemente antropológica, de la música, del movimiento escénico, de los trajes, de la concepción misma alrededor de ese movimiento escénico y fundamentalmente, el ritual que se encuentra alrededor de la danza. La investigación antropológica implica pues, la investigación total del hecho danzario dentro de una comunidad, e implica no solamente ir a ver cómo se hace el baile sino involucrar conocimientos teórico-académicos y de coreografía. Esta investigación antropológica permite captar las interioridades de la concepción del mundo y de la vida que va alrededor del baile.

El folklorólogo chileno Manuel Danneman expresa su opinión al respecto de la responsabilidad del artista que se dedica sobre todo a presentaciones en las cuales prevalecen los cantos y bailes, en algunas oportunidades insertos en una escenificación ambiental, de la siguiente manera: “Quienes se dedican a las proyecciones folklóricas, individual o colectivamente, actúan como ‘intérpretes’ de hechos folklóricos, lo cual implica una gran responsabilidad que debe responder a un buen conocimiento directo de la cultura que se pretende divulgar, a un profundo respeto por la esencia genuina de ella y a una justa sensibilidad por su comprensión y transmisión”. (Danneman, Manuel. 1975: 25)

1.2.5.3 GRADOS DE LA DANZA DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA

Durante la conferencia realizada en el Museo de la Universidad de San Carlos, “La Proyección de Danzas Tradicionales de Guatemala” (28/06/99), se habló específicamente de los tres grados de la proyección folklórica mencionados anteriormente como perfectamente aplicables a la danza. Para ampliar un poco más este tema, se realizó la entrevista con el Lic. Celso Lara Figueroa ya mencionada, en las instalaciones del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Sus impresiones sobre la danza de proyección folklórica y sus diferentes grados se resumen a continuación.

Una danza de proyección folklórica de primer grado es aquella que se identifica plenamente con una **danza** folklórica **tradicional**. En este grado se reproduce el movimiento escénico propio de la danza tradicional, reflejando ese movimiento escénico de los **bailadores** y no del hecho escénico ya arreglado. En resumen, es una danza que está muy cerca del elemento tradicional como tal.

En el segundo grado se adaptan las tradiciones de carácter eminentemente danzario a la concepción del drama occidental, al escenario. Se implica la organización del hecho escénico de tal manera que sea reconocible para el que está observando el baile, organizado de tal forma que permita conservar todos los elementos de dicho baile, pero reducido a su expresión escénica, con los elementos escénicos disponibles. Acá se sacrifica, por decirlo de alguna manera, el hecho folklórico por el elemento escénico, y no al revés, cuando se sacrifica lo último y resultan confecciones tremendamente aburridas y falsas. Se adaptan los elementos encontrados en la investigación al movimiento teatral, a la música, etc., para evitar manifestaciones pueriles.

En lo que se refiere a las danzas de tercer grado se reelaboran elementos de hechos folklóricos o se inspira en ellos para producir composiciones de danza. En esta proyección el autor tiene la posibilidad de basarse en percepciones de elementos de corte tradicional, creando sobre dichos elementos los propios sin que intervenga necesariamente la tradición popular propiamente dicha. En este grado es sumamente importante la creatividad total y absoluta del artista. El objeto es mostrar la esencia del espíritu creativo de un coreógrafo, es manejar los elementos básicos de la concepción del mundo y de la vida de un pueblo: cómo son los enamoramientos, cómo se trabaja, cómo se llora a los muertos, cómo se come, en fin, todos los elementos básicos de la vida que pueden ser reproducidos a nivel de danza. Ejemplos claros de este grado serían las actividades de los ballets folklóricos en todo el mundo y en el medio guatemalteco en particular, las coreografías de Julia Vela.

1.2.5.4 IMPORTANCIA Y VALIDEZ

Manuel Danneman, cuando habla de la aplicación del folklore en el terreno de lo artístico materializado en espectáculos, dice que “es a menudo, una intensificación y depuración del plano anterior, como sucede cuando de una simple muestra de bailes, se pasa a una verdadera expresión de ballet, con el uso de una coreografía de gran belleza estética, mediante la cual se puede entregar un mensaje de alcance universal y, a la vez, guardar las características sustanciales del folklore”. (Danneman, Manuel. 1975: 26)

Estos espectáculos de calidad artística son representados por los grupos de danza que llamamos ballets folklóricos, que conservan en su repertorio las danzas de proyección folklórica, grupos que según palabras de Paulina Ossona, “son verdaderos museos vivientes alertas a todas las transformaciones y reconstrucciones, así como a los nuevos aportes técnicos en el área del espectáculo”. Además, “actúan como divulgadores de la cultura popular de sus respectivos países y aportan un tipo de manifestación artística desbordante de vitalidad, en el que el carácter nacional se pone más de manifiesto que los valores individuales; tanto, que el otro tipo de arte ha sido calificado a justo título de universal, lo que tampoco le resta calidad de nacional.” (Ossona, Paulina. 1984, 69-70). A este respecto,

Celso Lara, en la entrevista ya mencionada, dice que la creatividad del coreógrafo y su concepción teatral tienen un incentivo, que es “el rescate de los valores fundamentales de una nación o comunidad, para mostrar su verdadero arte”.

Más adelante, en la misma entrevista, Lara, al hablar de la validez y la importancia de la danza de proyección folklórica, opina que en nuestro país no hay realmente formación de valores culturales cohesionadores y que no se ha conformado “una cohesión mítica de este suelo que se llama Guatemala”. La importancia de las danzas de proyección folklórica, “sobre todo las de tercer grado bien elaboradas, pero eso ya depende de la calidad del artista, es precisamente motivar e incentivar el desarrollo de una conciencia nacional que permita al guatemalteco, no importa de que grupo étnico...sentirse guatemalteco...la proyección danzaria muestra...y es que la proyección danzaria tiene la maravilla de ser plástica...vista...lo que despierta los sentimientos de cohesión social y de conciencia nacional. Allí es donde está la validez fundamental”.

1.2.5.5 LA DANZA DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA EN GUATEMALA

La aproximación a la danza de proyección folklórica en Guatemala se ha caracterizado la mayoría de las veces por una casi inexistencia de investigación folklórica y poca creatividad y sensibilidad artística al trasladar a un escenario cualquier expresión de tipo folklórico.

En las oportunidades que se han presentado a través de la historia, como clausuras colegiales, reuniones a nivel internacional, expresiones populares en ferias y celebraciones, viajes al extranjero de delegaciones, etc., el común denominador parece haber sido siempre la improvisación y el desapego a la realidad del hecho folklórico, así como el deseo de presentar al indígena y sus costumbres en una forma agradable, bonita y digerible al gusto del espectador urbano. Un ejemplo se puede encontrar en la reseña que se hiciera en 1932 en el Diario de Centro América (9/1/1932:8) de una presentación de este tipo. Por esa época se presentaban en los teatros de la ciudad capital, documentos cinematográficos de una serie llamada “Actualidades Guatemaltecas”, producidas localmente. En el caso en cuestión, se comenta sobre la número 35 de la serie, en donde señoritas y jóvenes de la sociedad de ese tiempo, así como parejas de niños, ejecutan el **son** “tal como lo bailan muy pocas personas en pueblos del departamento de Sacatepéquez, principalmente en la Antigua Guatemala”. Y sin embargo, en una de las fotografías que acompañan a este reportaje, se observa a los ejecutantes ataviados con trajes de Cobán, Quezaltenango y San Juan Sacatepéquez, indistintamente.

El primer grupo de danza de proyección folklórica con permanencia y trascendencia en Guatemala es el formado por Marcial Armas Lara, en octubre de 1947. El Sr. Armas Lara narra en su libro “El Renacimiento de la Danza Guatemalteca y el Origen de la Marimba” (Armas Lara, Marcial. 1964: 19-20, 187-199) como se inicia su interés en el folklore nacional en 1926. Oriundo de Antigua Guatemala, es palpable a través de sus escritos, sus acentuados nacionalismo y romanticismo que aunados a un gran entusiasmo parecen llegar a idealizar y por ende, tergiversar de alguna manera, sus investigaciones folklóricas. Su grupo de danza se llamó originalmente “Conjunto Típico de Bailes Guatemaltecos”, pero

según fuera entrevistado en 1965 (Revista Patria, 1965:14), “por la aparición de otros grupos, el año de 1955, es decir, ocho años después de su creación, se dispuso denominarlo Conjunto Típico de Bailes Guatemaltecos ‘Armas Lara’, y más tarde Conjunto Artístico Folklórico Guatemalteco ‘Armas Lara’...”. Desde su inicio hasta su desaparición en los años setenta, este grupo privado, y en ocasiones patrocinado en forma oficial, se presentó en varios escenarios de Guatemala, Centro y Sur América y Estados Unidos de América, así como en diversas filmaciones, como las cintas cinematográficas “El Sombrerón” y “Caribeña” (que se encuentran en la colección de la Cinemateca Universitaria de la Universidad de San Carlos). Durante este tiempo el Sr. Armas Lara creó coreografías para más de treinta y cinco danzas que se reúnen en su obra mencionada. Además funda la “Sociedad Folklórica Guatemalteca” y la publicación “Vocero del Folklore Guatemalteco” en 1949, medios que utiliza para promover y ensalzar su obra. Una presentación típica de su espectáculo combinaba coreografías de su creación, declamadores, cantantes y piezas musicales ejecutadas por marimbas. A través de su existencia, el grupo y su creador se hicieron recipientes de elogios, como el realizado por el periodista Carlos Román Alvarado quien opinaba que este grupo era el más completo de su tiempo y que poseía “una **utillería** y vestimenta elegantísimas, y por algo, ha cosechado muchos lauros dentro y fuera del país” (Alvarado Carlos R., 1969: 64-65); así como también de críticas severas, como las expresadas por Celso Lara Figueroa quien declara que “de seguir el camino que señala Marcial Armas Lara para los estudios del folklore, estaríamos condenados a caer en la mediocridad y en el ridículo”. Califica a sus danzas como artificiales, inventos de su imaginación “que solo él llama folklóricas, y que de hecho no lo son”. (Lara, Celso. 1973: 46-47)

De una u otra manera, Marcial Armas Lara constituye el primer intento de proyectar el folklore en forma de danza de una manera estable y ordenada. En la misma entrevista mencionada anteriormente (Revista Patria, 1965: pp. 15-16), parece referirse al concepto de la danza de proyección folklórica de tercer grado, cuando opina que para la escenificación de las danzas se tiene que tener buen cuidado en que las mismas “estén al alcance de la civilización moderna, no tediosas como las realizan los autóctonos porque van al fracaso”.

Para el tiempo en que este grupo desaparecía, se habían formado ya otros grupos que presentaban coreografías de proyección folklórica en diversos escenarios de la ciudad capital y que ya han desaparecido también, como el Grupo de Salomón Tala, ex integrante del Conjunto de Marcial Armas Lara, y el Conjunto Folklórico de “Aviateca”, dirigido por el maestro Alejandro de Paz. También es digno de mencionarse al maestro Carlos Antonio Nisthal, quien funda una Academia de Baile Popular en los años 30, y quien entre sus actividades, **monta** danzas de proyección folklórica para diferentes grupos sin mayor permanencia; es editor también de la obra “Folklore Indígena de Guatemala” (1950). (Prensa Libre, 5/10/1983: 2 y 57)

Por esta época se encuentra en su apogeo el grupo de danza “Ishtía Sololteca”, que tiene su primera presentación el 15 de agosto de 1956. Este grupo es formado por los hermanos Jaime René, Juan Isaías y Baudilio Ordóñez, originarios de Sololá. Desde niños, según expresa el Sr. Baudilio Ordóñez, participaban en las danzas de su lugar de origen, impulsados por su señor padre quien era miembro de la **cofradía**. Deciden formar un grupo de danza para dar a conocer las actividades folklóricas de Sololá y más tarde deciden

ampliar su repertorio a otras regiones de Guatemala. El grupo llega a tener unos veinte integrantes entre bailarines y músicos y su propia colección de trajes, aunque éstos no siempre coincidían con los específicos de la región que se quería presentar, así como no siempre era posible una investigación folklórica profunda, debido a la falta de recursos económicos, ya que este grupo siempre fue de iniciativa privada. Durante su historia llegan a tener en repertorio unas veinte danzas que presentan en escenarios nacionales e internacionales (Manizales, Colombia; Miami, New York, San Salvador, etc.) y participan en filmaciones cinematográficas y de televisión. El grupo se disuelve en 1998.

Como se dijo anteriormente, el Ballet Moderno y Folklórico es fundado en 1964, pero no es sino hasta 1972 en que bajo la dirección de Julia Vela este grupo se dedica más específicamente a la danza de proyección folklórica, cuando se estrena la versión coreográfica de EL PAABANC, la primera de las más conocidas obras de esta coreógrafa. Desde esa época hasta el presente, el Ballet Moderno y Folklórico sigue presentándose en escenarios locales y realizando giras al extranjero, contando en su repertorio casi exclusivamente obras de Julia Vela, como la ya mencionada de EL PAABANC, BODA EN SAN JUAN y EL URRAM, así como de Judith Armas (“Julián y el Camposanto” e “Imágenes Ixiles”) y de otros autores. Más adelante, en la biografía de Julia Vela se expone un poco más de la historia de la formación de esta agrupación.

Otro nombre que se destaca en esta faceta de la danza en Guatemala es la del maestro Zoel Valdés, originario de Cobán, Alta Verapaz, quien el 15 de julio de 1977 funda el Grupo de Danza de Proyección Folklórica que lleva su nombre. Es un grupo privado, y desde su fundación también se ha presentado en escenarios de la capital y del interior de la república, así como realizado giras al extranjero. Cuenta en su repertorio con más de 30 **estampas** (Prensa Libre, 1994: 55), resultado de las investigaciones de su director, el maestro Valdés.

En 1990, la dirección del Instituto Guatemalteco de Turismo da su aprobación para la creación de un grupo de danza bajo la dirección de Julia Vela. Se hace un llamado general para **audiciones** para escoger a los integrantes del que habría de llamarse Ballet Folklórico de INGUAT, que tiene su primera presentación el 23 de agosto de 1990. Julia Vela decide crear **estampas**, o escenas que proyecten el folklore guatemalteco, principalmente a turistas, de una manera ágil y de gran calidad; una aproximación a las tradiciones guatemaltecas a través del tiempo y la distribución geográfica. Desde su fundación hasta la fecha, con un repertorio de más de cuarenta danzas, se presenta en la capital y los departamentos y en el exterior, en ciudades de Norte, Centro y Sur América, el Caribe y Europa y en programas internacionales de televisión.

Los grupos aquí mencionados se han dedicado casi exclusivamente a la danza de proyección folklórica. Sin embargo, existen agrupaciones como el Grupo de Danza de la Universidad de San Carlos fundado en 1987 y dirigido desde entonces por el maestro Manuel Ocampo, que han presentado coreografías de proyección folklórica dentro de su repertorio, aunque el mismo es fundamentalmente clásico. Este es también el caso del Ballet Guatemala, que ha presentado durante su historia obras como “Raíces” y “Guatemaya” de Roberto Castañeda; “Ixquic”, “El Nahual” y “Danzas del Popol Vuh” de Antonio Crespo.

2.1 BIOGRAFÍA

Julia Elisa Matilde Vela Leal nació en la ciudad de Guatemala el 2 de junio de 1940, hija del ilustre escritor y periodista David Vela Salvatierra y la poetisa y declamadora Margarita Leal Rubio. Su hermano por parte de madre fue el gran escritor Manuel José Arce Leal; por parte de padre, sus hermanos son José David, Amalia y Augusto Vela. Su infancia transcurrió en el hogar materno en donde la figura influyente de su abuelo, José Miguel Leal Asturias, quien hablaba siete idiomas (español, inglés, francés, alemán, latín, griego y sánscrito), pintaba, esculpía y tocaba guitarra, es determinante en su afinidad por el arte.

Siendo aún muy pequeña, su madre parte a México con ella y según refiere doña Margarita, a la corta edad de cuatro años recibe sus primeras lecciones de danza clásica. Al



Fotografía No. 2
Julia Vela. año de 1979.

poco tiempo, sin embargo, la madre envía a la hija de vuelta a Guatemala a vivir en la casa antañona del abuelo. Su madre regresa un año después. Por esa época después de la Revolución de Octubre, se promueven y patrocinan oficialmente las diversas expresiones del arte y abre sus puertas la Escuela Nacional de Danza por acuerdo gubernamental del 4 de septiembre de 1949.

A la edad de 9 años da los primeros pasos en su educación artística en el Conservatorio Nacional de Música a instancia de su abuelo, quien deseaba aprendiera solfa y piano. A este respecto Julia recuerda que su abuelo, luego de notar cómo la música de piano la distraía y ensimismaba, decidió que su nieta sería una gran pianista. Sin embargo, la afinidad que Julia sentía por la danza era avasalladora. Ya a los ocho años de edad en el colegio "Santa Rosa", con su compañera Judith Barrutia, bailaba el "jarabe tapatío" que

había aprendido en México. Organizaba grupos de baile o de teatro y representaciones entre sus compañeras de clase, creando danzas basadas en cuentos que había leído o que incluso inventaba para luego proyectarlas en escena. Sus maestras la dejaban hacer y su madre le facilitaba el vestuario. Recuerda Julia que estando en colegios de niñas, se veía obligada a interpretar papeles masculinos para poder representar parejas en las clausuras. Una de estas representaciones, la de un borracho, acompañada con el monólogo poético “El Eco” divierte enormemente al público, cosechando muchos aplausos. Su destino estaba decidido: los escenarios, los salones de ensayo, los teatros, el contacto entre comunicador y público llenaría de allí en adelante la mayor parte de su vida. No tarda mucho tiempo en cruzar la estrecha separación que aún hoy existe entre la Escuela Nacional de Danza y el Conservatorio e iniciar su carrera en la danza. Al leer las calificaciones que guarda Julia de sus años en el Conservatorio, se observa un gran número de ausencias porque: “...sin decirle nada al abuelo, yo incursionaba en la Escuela de Danza, primero para ver y luego para dar gusto a lo que me llamaba poderosamente la atención: la danza. De esto nunca le dije al abuelo absolutamente nada”. Y es que su abuelo no aprobaba para nada la danza dado que tenía un concepto negativo de las bailarinas. “Pero yo me daba cuenta -añade- que él estaba en un error ya que sin darse cuenta él mismo, ya iba adelante con el concepto de bailar y sobre todo me llamaba mucho la atención la coreografía. Así, fui alternando mi vocación”. De su paso por el Conservatorio, aprueba tres años de solfeo y uno de piano entre los años de 1949 a 1954; fueron sus profesores los maestros Antonio Vidal y Buenaventura Robles.

El abuelo siempre fue un caballero chapado a la antigua, muy metódico y religioso y que no veía con buenos ojos el mundo bohemio de las artes. Doña Margarita, sin embargo, siempre se vió rodeada de artistas dada su inclinación a la poesía y a la declamación. Dado que don José Miguel casi no recibía visitas en su casa y menos iba a aceptar en ella a escritores como Miguel Angel Asturias, Alberto Velásquez y Carlos Wyld Ospina, doña Margarita les visitaba a sus casas que quedaban cerca de la del abuelo y junto a ella, iba la pequeña Julia. Wyld Ospina se muda luego a Quezaltenango y el contacto con él se pierde por un tiempo. Más tarde, por el trabajo literario de su padre don David Vela en el Diario El Imparcial, Julia frecuenta a escritores como Francisco Méndez, Ramón Blanco y César Brañas. Y una visita de casi todos los fines de semana la realizaban en casa de Rafael Arévalo Martínez en la zona 11 de la ciudad capital. Esas conversaciones sobre todas las manifestaciones del arte influyen en la formación artística de Julia, ya que como ella dice acerca de esas veladas, “aunque no era conmigo, le ponía atención, porque ya tenía esa inclinación”. Esta fase de la vida de Julia Vela termina con la muerte del abuelo en 1958.

Es en la Escuela Nacional de Danza donde inicia su formación como bailarina en 1949. Su primer contacto con la danza clásica lo realiza con la belga Marcelle Bonge, a quien varias generaciones de bailarines conocieron solamente como “Madame” y quien juntamente con su esposo, también belga, Jean Devaux Ladry, se habían radicado en Guatemala desde 1946. El 30 de julio de 1948, durante el gobierno del Dr. Juan José Arévalo se crea el Ballet Guatemala y por acuerdo gubernativo se comisiona al maestro ruso Leonide Katchourowsky a formar el grupo de danza que cuenta con Madame Bonge y sus discípulos. En este momento Julia pasa a manos de los rusos Katchourowsky y María Tchernova. Al principio, relata Julia, no le fueron simpáticos los rusos y su técnica clásica ni las zapatillas que encarcelaban sus pies e inhibían su expresión. Pero Madame Bonge la conquista y la

convence a ejercitarse seriamente en la danza clásica. Además, Danielle, hija de la pareja belga, se había convertido en su mejor amiga y pasaban muchas horas juntas. “Maquilladas en escena -recuerda Julia- parecíamos hermanas gemelas, a no ser por los diez centímetros que me llevaba de estatura”.

Cuando contaba con quince años, el holandés Joop van Allen había sido nombrado director de la Escuela de Danza e iba a realizar **audiciones** para pasar a formar parte del Ballet. No obstante las dudas que aún la invadían de su vocación por la danza clásica y acicateada por el hecho de enfrentarse a un reto, Julia decide prepararse y verificar sus posibilidades. Iba a medir su desempeño con alumnas de la escuela, entre ellas, Brenda Arévalo, Gilda González, Gladys García y Ana Elsy Aragón. Por ese tiempo terminaba sus estudios de Bachillerato en Ciencias y Letras y el “High School Degree” del sistema norteamericano, en el colegio “English American School”. El poco tiempo que le dejaban sus estudios eran dedicados a prepararse para la **audición**. Para ésta, había escogido como compañero para el “pas de deux” (*) de “El Pájaro Azul” a Richard Devaux, hijo de Jean y Marcelle y con quien Julia siempre compartió esa “pasión por la danza que vibraba hasta en la última célula” de sus cuerpos. Hasta la fecha, entre los dos artistas vive una entrañable e inquebrantable amistad. Tantas horas de esfuerzo rinden fruto ya que luego de darse las **audiciones** Julia califica como solista. Las posiciones de primeras figuras las ocupan Christa Mertins, Fabiola Perdomo, Roberto Castañeda, Antonio Crespo, Manuel Ocampo y algunos otros con más experiencia.

Prosigue sus estudios e ingresa a la Universidad de San Carlos de Guatemala pero dado que por esa época no se había creado la facultad de Arquitectura, que era hacia donde Julia se inclinaba, se inscribe en la facultad de Ingeniería. Arquitectura iba a ser pronto una realidad y muchas de las materias asignadas en Ingeniería le iban a ser validadas en la carrera de su elección.

Para 1957 Julia Vela forma parte ya de la compañía del Ballet Guatemala y representa papeles como primera bailarina hasta 1959. En 1957 participa con el Ballet en el II Festival de Arte y Cultura en Antigua Guatemala en la obra “Dionisio y el Mar”. Denis Carey, de origen norteamericano, fue uno de sus maestros durante esta época, montando hacia 1957 coreografías como “Muchacha Enamorada”, “El Pájaro Blanco” y “Saadia”. Julia recuerda que en estas obras trabajó muy a gusto dentro de una expresión libre y particular que caracterizó siempre las creaciones del maestro Carey.

Entre 1956 y 1958, por espacio de dos meses cada año, visita amigos y parientes en la ciudad de México D.F. y aprovecha su tiempo al inscribirse en varios **talleres**. Recomendada por el Director de Bellas Artes, el maestro José Castañeda, recibe clases con los maestros mexicanos Xavier Francis y Josefina Lavalle en la Escuela Nacional de Danza, y Guillermina Bravo del Ballet Independiente.

(*) Francés por “paso a dos”. Una danza para dos personas. Es una parte característica del ballet clásico, generalmente dividida en tres partes: un **adagio**, en el que bailan la bailarina y su compañero, esencialmente, una danza de amor; variaciones, en las que cada bailarín ejecuta **solos**; y una tercera parte llamada “coda” en la que ambos bailarines alternan y luego bailan juntos.

Por esta época sus inquietudes de experimentar, crear y presentarse en otros espacios, la llevan a incursionar en la radio y en la televisión, con don Carlos Nisthal en la TGW y en el canal 8 de televisión con personalidades como “Neco” Forno, Antonio Crespo, Hilda Pinto Bonilla y Rodolfo Gutiérrez Machado.

Es en 1958 cuando se le presenta una magnífica oportunidad para su carrera en la danza. En mayo de ese año arriba a Guatemala la genial bailarina cubana Alicia Alonso y el ruso Ygor Youskevitch. Uno de los inmediatos resultados después del triunfo de la revolución cubana había sido la formación del gran Ballet de Cuba, con Alicia y Fernando Alonso a la cabeza del mismo. Su propósito era buscar bailarines que integraran un gran grupo de danza. Después de varias **audiciones**, selecciona a varios guatemaltecos: Julia Vela, Iris Alvarez, Christa Mertins, Danielle Devaux, Manuel Ocampo y Antonio Crespo. De esa cuenta, parte a Cuba ese año a trabajar intensamente en el Ballet de Cuba. Tras un mes de arduas clases y ensayos, se someten a **audiciones** para luego regresar a Guatemala. Al poco tiempo, sin embargo, caminando un día por el Portal del Comercio con Iris Alvarez, compran un ejemplar de la conocida revista cubana “Bohemia” y ante su gran sorpresa se ven retratadas en la revista con el texto acompañante que decía textualmente: “De las artistas guatemaltecas que acudieron a estas pruebas y merecieron ser seleccionadas se encuentra Christa Mertins, máxima figura del Ballet Guatemala, impresionó hondamente al jurado que la hizo acreedora al puesto de segunda solista en la compañía; Iris Alvarez, Julia Elisa Vela y Danielle Devaux, bellas y bien dotadas bailarinas guatemaltecas, aunque con menos tiempo y experiencia, lograron la aceptación del jurado, quedando como suplentes y por contrato.” Decide entonces volver a Cuba. Permanece por dos años aproximadamente y es allí donde pone a prueba su deseo de aprender, su voluntad y su energía.

Durante la mañana, recibía clase y ensayo en el Ballet de Cuba con Fernando Alonso, quien era realmente el creador y maestro de la escuela de danza. Alicia Alonso era la bailarina estrella y no impartía clases ya que se mantenía viajando con la compañía. Por la tarde asistía a la Academia del maestro Ramiro Guerra con quien se inicia en la danza moderna. En la noche regresaba a la escuela con Alonso para continuar los ensayos de la compañía. En total, la jornada excedía las diez horas. Durante esta etapa formativa, sus mayores influencias como maestros fueron el mismo Fernando Alonso, Ramiro Guerra y Alexandra Danilova. Ese tiempo transcurrido en la isla caribeña, reconoce Julia que fue determinante en la formación de su carácter y la fijación de su vocación. La sobreprotección que había experimentado por parte de su madre, el reciente fallecimiento de su abuelo y sus miedos e inseguridades se unen a privaciones materiales que la obligan a madurar y a valerse por sí misma. Fernando Alonso la ayuda a buscar empleo y una serie de ocupaciones por medio de las cuales llega a ganarse la vida con holgura. En 1960, con Dora Ruth Estrada, quien trabajaba en la Embajada de Guatemala, se presentan en un programa de televisión en el canal CMQ, una en el piano y la otra en la danza.

A su regreso a Guatemala se reincorpora al Ballet Guatemala y durante 1962 y 1963 se desempeña como Bailarina Solista y Coreógrafa. El 4 de febrero de 1961 estrena su primera coreografía, “Fantasía di Maschere”, para un grupo de diez bailarines que dirigía Madame Bonge. Ese mismo año actúa como solista bajo la dirección y coreografía de Guillermo Keys Arenas en la obra “Nubes y Fiestas”. En el año de 1962 se estrenan sus dos primeras

coreografías modernas, que son montajes con el Ballet Guatemala: “Paso a Dos”, con música de Bach y el primero de diciembre de ese año estrena en el Conservatorio Nacional de Música la obra “La Duda”, una de sus más queridas coreografías. La música era de Bela Bartok y el reparto original lo constituía Iris Alvarez (ELLA), Roberto Castañeda (EL) y Richard Devaux (LA DUDA). El texto de programa decía: “Dos seres que se aman son felices pero cuando la duda se interpone entre ellos no pueden volver a ser los mismos”. Por esta época vienen a impartir **talleres** los maestros José Limón y Lucas Hoving, de origen mexicano y holandés respectivamente, pero radicados en Estados Unidos.

Sus estudios universitarios habían sido interrumpidos debido a su viaje a Cuba pero a su regreso se encuentra con la noticia que ya existe una Facultad de Arquitectura en la Universidad de San Carlos y sin dudarlo se inscribe en dicha escuela. Precisamente el día en el que se inscribe como estudiante de arquitectura conoce al que iba a ser su esposo y padre de sus hijos, el futuro arquitecto Heberth Homero Acuña Zea cuya familia materna proviene de Cobán. El quince de septiembre de 1961 contrae matrimonio en Metapa de Domínguez, Chiapas, México. Fruto de esta unión son tres hijos: Ariel Osmar, Herman Guido y Karla.

De 1961 a 1964, estudiando ya en la facultad de Arquitectura, recibe clases de dibujo y de diseño en la Escuela Nacional de Artes Plásticas con los maestros Oscar González Goyri, Guillermo Grajeda Mena y Dagoberto Vásquez.

El año 1964 representa un año clave en el devenir artístico de Julia Vela. Su encuentro con la danza moderna en Cuba le había hecho sentir de nuevo la necesidad de expresarse corporalmente de manera distinta, tanto como bailarina y coreógrafa. Entre los artistas de la música y la danza de esa época se inicia una búsqueda de nuevas formas de expresión, fuera del academismo (*) que imperaba sobre todo en las disciplinas antes mencionadas. Es así como Julia Vela, Iris Alvarez y Judith Armas, coinciden en los mismos propósitos y promueven la creación de un nuevo grupo oficial de danza. Las tres estaban convencidas que el Ballet Guatemala no ofrecía los criterios, objetivos, temas, formas, estilos ni lenguaje en los que ellas querían expresarse. Judith Armas había sido influenciada por Alwin Nicolais, Iris Alvarez por Merce Cunningham y Julia por Ramiro Guerra, Lucas Hoving, José Limón y otros. Las tres creían que Guatemala se merecía al menos un segundo conjunto y escuela que abriera las puertas a la danza moderna y otras expresiones contemporáneas. Se decían que al menos uno, porque creían que lo óptimo era crear dos conjuntos, uno dedicado a la danza moderna y de vanguardia y otro para las proyecciones folklóricas. Es en 1964 cuando encuentran el apoyo necesario de la Dirección de Bellas Artes para la creación del Ballet Moderno y Folklórico. Por ese tiempo en todo el mundo existía un afán por encontrar los “valores culturales propios”, no escapando Guatemala de esa influencia y las autoridades deseaban la creación de un ballet folklórico. El objetivo de este ballet es proyectar la identidad nacional guatemalteca “por medio de la creación de obras integradas con valores y temas nacionales, así como el cultivo de la danza contemporánea en sus diferentes

(*) O “academicismo”. En las bellas artes, es una apegación al espíritu y técnica de la tradición artística generalmente aceptada, que se simboliza en las academias.

modalidades".(Vela, Julia. 1985: 28) Este grupo de danza ha conquistado la admiración de propios y extraños y se ha presentado en muchas partes del mundo. En 1997 fue declarado Patrimonio Nacional.

Muchas personalidades de la danza pasan por las puertas del Ballet Moderno y Folklórico, impartiendo clases y **talleres**. Entre ellos Denis Carey en otra de sus visitas a Guatemala, montando obras como "Sensemayá" y "Tormenta de Cristal". Viene también el actor y bailarín mexicano Farnesio de Bernal quien en un período de tres meses en 1965 monta la obra "En el Río", en donde Julia Vela interviene como solista junto a Miguel Cuevas y Rolando Zúñiga. Igualmente monta "Sones Guatemaltecos": "Chichicastenango", "Todos Santos" y "San Martín Sacatepéquez", que se presentaron inicialmente ese año bajo esos nombres. Más tarde, David Vela escribe los textos para su presentación y los nombra de otra forma: "Rito a Pascual Abaj", "Siembra en el Cuchumatán" y "La Doble Cruz" respectivamente. Otro bailarín y coreógrafo muy recordado es Vol Quitzow, de origen norteamericano, quien en 1965 estrena su programa con el Ballet Moderno y Folklórico con obras como: "Historia Corta", "El Emperador al Mando" e "Infantes Terribles" y aquellas en la que Julia Vela representa papeles principales: "Balanceo Evocador", "Día y Sueño" y "Tres Pequeñas Danzas". Posteriormente presenta "No Pasa Nada" y "Danzas de Isadora Duncan", en la que Julia vuelve a ocupar el papel protagónico. Tiene como compañeros en la danza a Miguel Cuevas, Rolando Zúñiga y Erwin Schumann, entre otros.

El 1º. de abril de 1966 se inicia en la administración pública en asuntos artísticos al hacerse cargo de la Jefatura del Departamento de Danza, en la Dirección General de Cultura y Bellas Artes. Este cargo lo ocupa hasta el 29 de febrero de 1972.

En la vida de todo artista ocurren evoluciones naturales en ese continuo afán de encontrar nuevas maneras de expresión. En el caso de Julia, su inclinación hacia la danza y la coreografía había encontrado desde muy temprana edad la oportunidad de desarrollarse en la Escuela de Danza y el Ballet Guatemala. Posteriormente, como se ha visto, la danza moderna irrumpe definitiva y categóricamente en su sensibilidad artística. Pero para 1968, se gestaba un nuevo giro en su carrera luego de haber observado tanto en Guatemala como en otros países, conjuntos dancísticos de proyección folklórica, mexicanos, japoneses, españoles, húngaros, rusos, etc. En un principio, relata ella, estas creaciones de proyección folklórica no le eran atractivas. Sin embargo durante la semana santa de aquel año recibe la invitación del maestro Guillermo Keys Arenas, por ese entonces director del Ballet Moderno y Folklórico a que le acompañe en un viaje de investigación folklórica al pueblo de Santiago Atitlán en Sololá. Acepta dicha invitación a regañadientes, sin imaginarse que de esta experiencia iba a encontrar una nueva pasión en el arte. Según cuenta, encontrándose en la iglesia de Santiago Atitlán durante la representación de la Última Cena se quedó observando a una pequeña niña indígena; al ver su rostro y su expresión queda maravillada de la belleza de sus facciones, la policromía e intrincados diseños de su traje y de un solo golpe siente la necesidad de saber de las costumbres y creencias de los indígenas, siente la necesidad de estudiar a fondo las diferentes **etnias** de Guatemala y poder proyectar sus valores culturales. Guatemala, se dijo, tenía muchas bellezas que mostrar a propios y extranjeros de una manera como no se había hecho antes. La semilla había sido sembrada y unos años más tarde empezaría a dar frutos en sus obras de proyección folklórica.

Durante septiembre y octubre de 1969 se le ofrece por parte del Departamento de Estado de Estados Unidos de Norteamérica realizar una serie de **talleres** y visitas relacionadas con la danza en varios sitios del mencionado país. La primera fase la lleva a cabo en la capital norteamericana, Washington D.C., en donde realiza **talleres** en “Ethel Butler’s Dance School” y en “Washington Dance Theatre”, a cargo de Erika Thimey. Las visitas de observación las realiza al “Washington National Ballet”, intercambiando ideas con Ralph Black; en “Washington School of Ballet”, con Mary Day; y en “Jones-Haywood School”. Para completar su permanencia en la costa este, visita New York, en donde realiza un **taller** en el prestigioso estudio “Luiggi’s Jazz”. En la segunda fase de esta visita parte para el estado de Utah en donde realiza un **taller** con Joan Woodbury, jefe del Departamento de Danza de la Universidad estatal. Y por último llega a California en donde visita el Ballet de San Francisco, realizando un **taller** en esta ciudad con la maestra Ann Halprin. En la ciudad de Los Angeles realiza otro **taller** en la Universidad estatal (UCLA), a cargo de Juana Labann, del departamento de danza de dicha universidad.

Un elemento más que se añade a su curriculum artístico ocurre el 15 de junio de 1970, cuando por parte del Ministerio de Educación se le confiere el título de Maestra de Arte Especializada en Danza.

En marzo de 1971, su hermano Manuel José Arce pone en escena en el Teatro de la Universidad Popular su obra “Sebastián sale de Compras” con el grupo Axial 9-70 durante el “Festival de Teatro Guatemalteco 1971”. En este montaje Julia se desempeña como actriz, trabajando también en la organización y ensayos de la obra así como en la coreografía, la investigación y la parte historiográfica. De esta colaboración con su hermano, Julia guarda muy gratas memorias: “Manuel José y yo trabajamos juntos muy a gusto. Muchas veces pensábamos tan parecido que él me preguntaba: ‘«Chaparra», ¿esto lo dijiste tú o lo dije yo?’ ”(Siglo XXI, 8/10/97:33)

Durante el tiempo en que se desempeña a cargo de la Jefatura del Departamento de Danza sigue activa en el Ballet Moderno y Folklórico, bailando y montando coreografías. Uno de sus logros a cargo de dicha jefatura fue la consecución después de una ardua lucha, del cargo de Director del Ballet Moderno y Folklórico que hasta 1972 se realizaba por contrato. Deja la Jefatura de Danza en manos de la bailarina Sonia Villalta y se convierte en la primera persona con plaza fija de Director del mencionado Ballet, en donde además se desempeña como coreógrafa, desarrollando de esta fecha hasta su retiro en 1980, algunas de sus obras de mayor trascendencia como EL PAABANC (1972), BODA EN SAN JUAN SACATEPÉQUEZ (1974), LOS APARECIDOS (1975) y EL URRAM (1978), de las cuales se hace un análisis posteriormente. Se involucra con el Comité Permanente de Cultura de la Dirección de Bellas Artes como asistente desde 1972 hasta el año de 1984. Es Presidente del Comité Permanente del Festival de Cultura y tiene bajo su cargo la organización de ocho festivales de Cultura.

En el año de 1973 el Ministerio de Educación y el gobierno de Francia le ofrecen una beca de intercambio cultural. Durante los meses de mayo a julio de ese año visita ciudades de Francia, Bélgica y Alemania en una intensiva acumulación de experiencias. En la ciudad de París, Francia, realiza **taller** con la bailarina hindú Amala Devi quien era profesora de la “École de Paris” de danza clásica hindú en estilo “Bharata-Natyam”. Una experiencia que le

deja una gran impresión es haber estado presente durante el final del montaje de la obra “Sparagmos” con música de Vangelis Papathanassiou en la Compañía de Anne Beranger, donde trabajaban el bailarín, coreógrafo y director de escena Jean-Marie Marion y Carolyn Carson. Se traslada a la ciudad de Bruselas en Bélgica, en donde realiza un **taller** en la escuela “Mudra” de Maurice Béjart a cuyo “Ballet del Siglo XX” asiste como observadora a clases y ensayos. En esta misma ciudad recibe un certificado de cursos aprobados en perfeccionamiento coreográfico del “Institut de Danse Altes Périphanos”. Estando en Bruselas es invitada a ser jurado por la “Maison de la Culture” en un festival folklórico titulado “Week-end Sensibilisation au Monde Sonore, Rhythmes et Danses” a realizarse en la ciudad de Namur. A este festival acude, entre otros muchos, el grupo “Köln Tanz-Schule” dirigido por la maestra y coreógrafa alemana Maya Lex. Esta artista era graduada de Directora de Orquesta e impartía a sus alumnos conocimientos avanzados de música, siendo el “jazz” uno de sus estilos musicales favoritos. Con un alumnado altamente profesional, gustaba mucho de la improvisación sobre una estructura (*). Vivamente impresionada por la calidad de Lex, Julia viaja a la ciudad alemana de Colonia a trabajar un tiempo con ella.

Julia Vela se caracteriza además de su entrega al arte, como una defensora de los derechos de la mujer y con varias compañeras funda la Acción Solidaria de Mujeres en 1974, entre las que destacan Eunice Lima, Raquel Blandón de Cerezo, Carmen Yolanda Echeverría, Luz Méndez de la Vega, Sandra Papinni, Delia Quiñónez, Alaide Foppa, Karen Bates de Hinten, Luz Angelina Jiménez, Violeta Alfaro de Carpio, Amalia Irías de Rivera, Aura Bolaños, Ana María Rodas y Catalina Soberanis. Un año más tarde, dentro de este grupo, participa en México en el Foro del Año Internacional de la Mujer. Asiste a los debates de la delegación “no oficial” que establece su sede en el Instituto Mexicano de Seguridad Social en donde se debate la problemática de la mujer ante el machismo. Como resultado de estas actividades se realizan varias publicaciones en periódicos y se imprime el libro “Mujer y Lucha Social”, por el Instituto Centroamericano de Estudios Políticos en julio de 1979, en el cual Julia Vela colabora con el ensayo “Educación no Sistematizada”.

Su coreografía “Oda a la Mujer” se inspira en su sensibilidad feminista. Al respecto de esta coreografía, Julia expresa que la misma “muestra por medio de la danza, la castración intelectual, emocional, maternal y sexual que ha padecido la mujer a lo largo de la historia humana” (Diario de Centroamérica, 12/01/84:4).

Nuevamente en 1976 el Departamento de Estado de Estados Unidos de Norteamérica la invita a visitar este país durante los meses de junio y julio. Su primera visita la realiza al estudio de danza de Ethel Butler en Washington D.C., en donde ya había participado en 1969.

En la ciudad de Los Ángeles visita a Vol Quitzow, maestro y amigo y realiza un **taller** de danzas de Isadora Duncan, pionera de la danza moderna norteamericana y con quien había trabajado la madre de Quitzow. En la ciudad de New York realiza **talleres** con las compañías de Merce Cunningham y Lucas Hoving y tiene la oportunidad de conocer al

(*) Esto quiere decir que el bailarín en lo individual y en conjunto tiene libertad de desplazamiento y creatividad en escena, bajo ciertas normas o reglas que se fijan con antelación. Estas normas son a lo que se le llama una “estructura”.

bailarín, coreógrafo y maestro compositor Alwin Nikolais con quien comparte impresiones y asiste como observadora a sus clases, ensayos y montajes. Realiza también entrevistas y observaciones en los estudios de Martha Graham y Alvin Ailey. En el estado de Connecticut asiste al “American Dance Festival” en donde tiene oportunidad de observar y cambiar impresiones con Rebekah Harkness, una gran patrocinadora del arte y los maestros bailarines y coreógrafos Sophie Moslow y Viola Farber, así como con el grupo de Danza de José Limón y Graham McGehee. En este lugar participa en otro taller con Lucas Hoving, a quien Julia considera su mayor influencia en el campo de la coreografía.

El primero de marzo de 1980 se incorpora de nuevo a la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, esta vez como Directora General. Ella recuerda al trabajo al mando de esta dependencia como una gran experiencia ya que el equipo que colaboraba con ella no escatimaba esfuerzos ni tiempo para sacar adelante innumerables proyectos. Este equipo estaba formado por Dagoberto Vásquez en el Departamento de Folklore, Joaquín Orellana en el de Música, Delia Quiñónez en el de Letras, Víctor Vaskestler en Plástica, Norma Padilla en Teatro, Otto Samayoa en Espectáculos, Iris Alvarez en el Instituto Bellas Artes y en la administración Olimpia de Zeceña, Iris Valdez como contadora y Edna de González, secretaria. Su primera gestión como Directora se caracteriza por sus objetivos de “apoyar al artista, de crear condiciones óptimas para nuevos valores del arte, promover espectáculos y divulgar el arte a nivel nacional e internacional” (Diario de Centroamérica, 4/3/80:9), y termina el 1º. de diciembre de 1981. Durante esta gestión de 22 meses se ofrece al público más de ciento cincuenta espectáculos en los que se involucran más de mil quinientos artistas. Además de varias entregas de libros a sus autores, patrocinio en el extranjero de exposiciones de pintores, festivales departamentales de teatro y la organización del XII Festival de Cultura, se dota a la Dirección con dos buses para el traslado de artistas al interior de la república, se inaugura el Teatro de Bellas Artes y se dota de nuevos instrumentos a los músicos de la Orquesta Sinfónica. Su retiro de esta dirección por motivos políticos, es muy sentida en el mundo artístico, como lo atestiguan algunos comentarios de prensa, entre los que sobresalen un editorial del diario El Gráfico (4/12/81:) que textualmente dice:

“Se lamenta que Julia Vela haya dejado el cargo. No se sabe cuáles han sido las razones para esta decisión, pero queremos dejar constancia en este editorial, de la excelente labor realizada en su corta dirigencia cultural en Guatemala...”

“...Nuestro sincero aplauso a Julia Vela por la labor por ella desplegada en beneficio del arte y la cultura del país”.

En el diario El Imparcial (2/12/81:1) se dice lo siguiente:

“En realidad la arquitecta Julia Vela ha desarrollado un amplia y eficaz labor de fomento a las bellas artes y estímulo a los artistas, particularmente a los creadores y a los mantenedores de los auténticos valores de la cultura nacional.”

Otro aspecto de la prolífica y versátil carrera artística de Julia Vela da inicio en 1982 cuando se vuelve productora de televisión así como conductora del programa “Espejo Cultural”, transmitido de esa fecha hasta 1984 por Canal 5, teniendo como compañero de trabajo al locutor y licenciado Marco Antonio Puga Castellanos. Durante este mismo período

es productora del programa radial “Por la Cultura se conoce a un Pueblo” a través de Radio T.G.W.

En agosto de 1982 vuelve a la Dirección General de Cultura y Bellas Artes como Coreógrafa del Departamento de Danza hasta el 16 de marzo de 1984. Un día después de su renuncia a este cargo, el 17 de marzo del mismo año, ocupa de nuevo el puesto de Directora General de Cultura y Bellas Artes a solicitud de los jefes de departamento y que desempeña hasta 1986, fecha en la cual ya se había formado el Ministerio de Cultura y Deportes a cuyo mando se encontraba el arquitecto Elmar René Rojas.

Durante esta segunda gestión, Julia elabora un proyecto de ley juntamente con Delia Quiñónez de Tock, Lester Homero Godínez y Lisandro Godínez, que contemplaba la creación de un organismo o ente independiente, mejor si descentralizado del Estado, que englobara todo el sector cultural que hasta entonces dependía del Ministerio de Educación y que se desarrollara con su propia ley orgánica, reglamentos y programas específicos, además que poseyera un presupuesto propio que era mínimo entonces. La idea era que existiera una entidad que rigiera el movimiento cultural/artístico, nacida de la experiencia de que eran inoperantes, en su mayoría, las leyes del magisterio que se aplicaban por aquel entonces al sector cultura/arte. El 13 de noviembre de 1984 los cuatro integrantes de la comisión entregan un anteproyecto del capítulo CULTURA ante la Asamblea Constituyente de aquel año. Este reporte incluía cuatro secciones: Exposición de motivos, Solicitud, Contenido y Anexos. Ya previamente se había convocado una sesión en las oficinas de la Dirección General de Bellas Artes, en la que participaron directivos del sub-sector de Cultura del Ministerio de Educación, de Antropología e Historia, del Seminario de Integración Social, del Consejo para la Conservación de Antigua, etc., formándose una comisión para hacer gestiones ante la Constituyente para subrayar la importancia de la inclusión de un capítulo específico sobre la Cultura, en la nueva Constitución de la República. Después de varias reuniones con varios integrantes de la Asamblea y asistir a las plenarias en que el tema “Cultura” iba a ser ratificado o no por la General, se llegó a aprobar, con pocas modificaciones, nueve de los doce artículos presentados. El último artículo aprobado, el número 65, establecía que “la actividad del Estado en cuanto a la preservación y promoción de la cultura y sus manifestaciones, estará a cargo de un órgano específico con presupuesto propio”. Lo que se logra entonces es la creación de la sección “Cultura” en la Constitución, con la orden de independizar al sector de la Cultura de cualquier ministerio o secretaría. En 1986 el entonces gobernante de Guatemala, Gral. Oscar Humberto Mejía Víctores, crea por decreto ejecutivo el Ministerio de Cultura y Deportes (juntamente con los de Desarrollo y Asuntos Específicos). Esto se realizó de común acuerdo con el Lic. Marco Vinicio Cerezo Arévalo quien ya había sido reconocido como presidente electo. La razón principal por la que se hizo de esa forma fue que de acuerdo a las leyes vigentes de un gobierno de facto, la creación de un ministerio se podía hacer por decreto, mientras que en un gobierno bajo una constitución, como le tocaba a Cerezo Arévalo, la misma acción hubiera tomado mucho tiempo al tenerse que aprobar en el Congreso. El resultado de las primeras gestiones ante la Asamblea Constituyente fue un logro, aunque según declara Julia, no era la creación de un ministerio lo que se buscaba sino una institución autónoma y con presupuesto propio que apuntalara el trabajo de los artistas profesionales, atendiendo las necesidades de los artistas de las clases populares y de las casas de la cultura y sin involucrar al deporte.

Julia ha sido homenajeada en diversas ocasiones, por parte de múltiples organizaciones debido a su labor en actividades culturales de las cuales se hace un resumen en el Apéndice 2 . Entre estas distinciones sobresale de particular manera el homenaje que le rinde la república de Francia el 10 de marzo de 1984, al otorgársele las “Palmas Académicas”. Esta condecoración es otorgada por la república francesa a escogidas personas que se han destacado en diversos aspectos de la ciencia y la cultura. En el decreto firmado por el primer ministro francés el diez de febrero de 1983 se establece que las “Palmas” se otorgan en el grado de “Primer Oficial” (grado que únicamente se ha otorgado a unas cinco personas en Guatemala) por “servicios prestados a la Cultura”.

En 1985 viaja a Argentina y participa en varios **talleres** y seminarios sobre la danza en Latinoamérica, sobre expresión corporal (*) y aplicaciones en psicoterapia, con notables maestras argentinas, entre ellos Paulina Ossona y María Fux. Además, participa en la Segunda Conferencia Interamericana de Especialistas en Ballet, encabezada por la gran bailarina Margot Fonteyn y auspiciada por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, la Organización de Estados Americanos y el Consejo Interamericano de Música.

Del primero de julio de 1986 al 17 de abril de 1991 se desempeña como Coreógrafa del Departamento de Danza del Ministerio de Cultura y Deportes.

En abril de 1986 parte para Rio de Janeiro, becada por el Banco Interamericano de Desarrollo y el gobierno brasileño. Tres meses después recibe el diploma correspondiente a un Post-Grado en Administración en Proyectos Culturales, en la Escuela de Administración Pública de la Fundación Getulio Vargas.

Al final de la década de los ochenta se desempeña como catedrática del Instituto de Arte de la Universidad Francisco Marroquín y Presidenta de la Asociación Cultural de Guatemala. El 1º. de octubre de 1987 es nombrada Directora del Centro Cultural Universitario, una dependencia de la Dirección General de Extensión de la Universidad de San Carlos. Estando a cargo de esta última organización se logra el acuerdo de Rectoría en el que se nombra “Centro Cultural Universitario” al antiguo Paraninfo, así como su ley orgánica. Asimismo, se recuperan para uso de los grupos artísticos estudiantiles, las áreas usadas en el Paraninfo para necropsias y experimentos del Hospital San Juan de Dios. Se realiza el festival “Olof Palme” con la ayuda del Consejo Superior Universitario Centro Americano (CSUCA) y el gobierno de la República de Suecia, un evento de gran éxito presentado en Centro Cultural Miguel Angel Asturias. Durante esta gestión quedan establecidas las bases para la creación del Grupo de Danza de USAC que hoy dirige el maestro Manuel Ocampo; el Museo de la Universidad de San Carlos (MUSAC); y la Radio de la Universidad. Otro importante logro es la remodelación y mantenimiento dados al edificio del Paraninfo, hecho que se logra con la ayuda de la USAC misma, la Corporación Paiz y su Bial y la Municipalidad de Guatemala.

(*) Su nombre indica su significado. A la expresión corporal se le considera una ciencia que estudia el comportamiento humano, desarrollando una tecnología con aplicaciones benéficas en muchos ámbitos, como el desarrollo infantil, terapia de recuperación y mantenimiento de la salud. Es un auxiliar básico en los grupos de danza, teatro y similares.

En noviembre de 1988, durante los preparativos de las celebraciones del bicentenario de la Revolución Francesa, la Gobernación del Departamento de Guatemala la nombra Primer Vice-Presidente de la Comisión Guatemalteca del Bicentenario de la Revolución Francesa y la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, cargo ad-honorem que al poco tiempo deja para asumir el de Presidente en funciones de la misma comisión.

En 1990 es cuando decide terminar con los requisitos que le exige la USAC y se gradúa de Arquitecta el 26 de noviembre de ese año, colegiándose con el número 706. Es en este año cuando Julia Vela vuelve de lleno a la danza de proyección folklórica. Unos años antes, al visitar a una de sus más grandes amigas, la licenciada y brillante escritora Delia Quiñónez y que laboraba en el Instituto Guatemalteco de Turismo (INGUAT), Julia conoce al equipo de trabajo en la División de Mercadeo y le surge una idea. Después de leer la Ley Orgánica de la institución, piensa en la formación de un grupo de danza, o más lejos aún, una unidad de espectáculos, que englobara textiles, música, danza y cuerpo técnico, dejando la puerta abierta para otras posibles expresiones. La dirección de INGUAT por esa época la llevaba la Sra. Beatriz Zúñiga, a quien le propone la idea, que es aceptada. El proyecto toma forma y es entregado el 4 de febrero de 1988. Pasa algún tiempo en análisis y durante la dirección del Arq. Julio Fonseca se le llama para ponerlo en marcha en 1990. De allí nace un nuevo grupo de danza, el Ballet Folklórico del Instituto Guatemalteco de Turismo.

El 18 de abril de 1991 asume el cargo de Directora General de Difusión en el Ministerio de Cultura y Deportes, al que renuncia el 31 de enero de 1992 para tomar posesión un día después, del cargo de Jefe de la Sección de Espectáculos en el Instituto Guatemalteco de Turismo, cargo que ocupa hasta el día de hoy, así como el de Directora y Coreógrafa del Ballet Folklórico de INGUAT, en forma ad-honorem, impartiendo también clases y **talleres**.

2.2 LA PROYECCIÓN FOLKLÓRICA DE JULIA VELA

2.2.1 GENERALIDADES

En primera instancia es recomendable reproducir algunas de las opiniones de la coreógrafa sobre el folklore y la proyección del mismo en el ámbito de la danza.

En cuanto a su intención al crear sus danzas de proyección folklórica, la artista expresa que dicha intención ha sido la de “profundizar sobre el origen de nuestras danzas para que al presentarlas al público revelen la idiosincracia, la belleza sublime y los valores culturales y estéticos de las **etnias** y **criollos**. Con gusto he resaltado esas bellezas de tradiciones, trajes, músicas, paisajes y costumbres a las que pertenezco y admiro.”

Consciente de la responsabilidad del artista en no tergiversar los elementos folklóricos en los que basa sus creaciones, la artista se ha expresado así: “Debido a la gran riqueza del folklore guatemalteco, resulta fácil caer en la creación de obras que lo distorsionan, por lo que se considera importante velar no solo por la sobrevivencia y desarrollo de las expresiones genuinamente populares, sino también evitar las influencias alienantes y proliferación de grupos pseudofolklóricos.” (Vela, Julia. 1985: 28) En este sentido, toda creación coreográfica de la artista ha tenido como base una investigación del hecho folklórico que inspira una danza en particular, ya sea de campo por la autora y sus colaboradores o con la ayuda de estudios previos realizados por reconocidos antropólogos y folklórologos, así como recursos de instituciones afines. Más adelante, al describir sus obras, se citan a estas fuentes.

Después de la fase de recopilación de información durante la investigación la artista se enfrenta a la creación en sí de la nueva obra. En un proceso de edición y selección de elementos, nace un concepto al que se le da un ordenamiento secuencial, escribiendo un **libreto** general del desarrollo global y seguidamente todos los aspectos específicos que competen a la obra ya como espectáculo:

- 1) Personajes
- 2) Música
- 3) Vestuario
- 4) **Utilería**
- 5) **Escenografía**
- 6) Iluminación (*)

(*) La iluminación teatral es un componente esencial del arte escénico moderno. Sus objetivos son iluminar al intérprete, revelar correctamente la forma de todo lo que está en escena, ofrecer la imagen del escenario con una composición de luz que pueda cambiar tanto la percepción del espacio como la del tiempo, inventar espacios y apoyar el desarrollo de la historia, proporcionando información y creando una cierta atmósfera. La iluminación teatral moderna se logra con la ayuda de múltiples grupos de instrumentos, principalmente focos y que en el desarrollo de este trabajo se mencionarán más adelante sobre todo en los apéndices correspondientes a las fichas técnicas de las coreografías; las definiciones de cada uno de esos términos se pueden encontrar en el Glosario. Estos focos se orientan de modo que formen un mosaico de iluminación que rellene el espacio de forma tridimensional y se conectan a un control central de reguladores o consola, que modula el brillo. El color es importante también y puede lograrse anteponiendo acetatos de color a los focos. En algunos teatros, el uso de computadoras ha permitido controlar los focos de manera que no sólo se puede programar el brillo, sino también la posición, el color y el movimiento.

7) Efectos especiales

Por supuesto, para cada uno de estos elementos intervienen especialistas en los mismos y que son partícipes de la visión de la coreógrafa, bajo cuya dirección realizan su tarea.

Resumiendo estos conceptos en 1983, en el **programa de mano** de la Temporada de Danza Contemporánea del Ballet Moderno y Folklórico, Julia Vela expone lo siguiente:

“En el área del folkllore de Guatemala nos corresponde a los guatemaltecos por conocimiento y cultura, ponerlo en escena y para ello es necesario fijarnos un ‘principio básico’, investigar a fondo el hecho folklórico y mediante un proceso de transformación, crear las obras sin que pierdan su esencia. Para ello, un equipo de personas especializadas en distintas ramas deben reunirse: musicólogos, folkloristas, historiadores, escenógrafos, diseñadores, coreógrafos, etcétera y después de investigar, estudiar todos los detalles y aunar criterios, podrá iniciarse un montaje de un nuevo espectáculo que verdaderamente sea representativo de algo nuestro; de lo contrario, sobre todo debido a la gran riqueza del folkllore de Guatemala, puede caerse en obras que distorsionen nuestro folkllore lo que resultaría más grave que no tocarlo y dejarlo únicamente como una expresión popular genuina”.

2.2.2 COMPARACIÓN DE “DANZA DE LAS GUACAMAYAS” Y SU PROYECCIÓN

Para entender de mejor manera la aproximación de Julia Vela a la proyección de un hecho folklórico, se definirán a continuación una danza tal y como se presenta en su lugar de origen y la proyección final de Julia Vela en una obra coreográfica original.

Esta danza es la de “Guacamayas”, conocida también en la lengua pocomchí como “Mama Mum” y “Ah Kach”, que significan “El Brujo” y “Danza de Chompipes”, respectivamente. La versión coreográfica de esta danza fue incluida en la obra de Julia Vela EL PAABANC (1972, ver página 55).

Esta danza es localizada en el catálogo de “Danzas Folklóricas de Guatemala” (Vásquez, Dagoberto. 1971:20) en Santa Cruz Verapaz, Alta Verapaz. Y es efectivamente en esta localidad donde Julia Vela y sus colaboradores, entre quienes sobresale el profesor Marco Aurelio Alonso realizan sus investigaciones por 1970. Es presentada por elementos de la cofradía de la localidad durante la fiesta patronal del 3 de mayo, día de la Santa Cruz.

A continuación se enumeran y comparan los elementos formativos de esta danza así como de la creación coreográfica.

PERSONAJES

Danza Original:

- 1) El príncipe “Quiché Güinak”, que en la lengua pocomchí significa “El Hombre de la Montaña”, o sea, por asociación, “Hombre Salvaje”
- 2) Dos (y en algunos casos cuatro) Guacamayas que se identifican como los **nahuales** del príncipe, quienes son asignados por los dioses a acompañarle y protegerle de los peligros. Cuando en la localidad se dificultó conseguir plumas de guacamayas, advierte

el profesor Alonso, los lugareños recurrieron a las plumas del “chompipe”, lo que le dio a la danza su otro nombre.

3) El Brujo “Mama Mum”

4) La Bruja “Tit Mum”

Creación coreográfica:

Igual a la danza original.

MÚSICA

Danza original:

El acompañamiento de los **bailadores** lo proporcionaban originalmente dos músicos, uno que tocaba el **tun** y otro una trompeta de madera que en la actualidad sólo existe como pieza de museo y no se utiliza desde hace más de cincuenta años. Actualmente se sigue utilizando el **tun** y una corneta de metal de 40 a 50 centímetros de longitud similar a la utilizada en las representaciones del “Rabinal Achí” (*). La música interpretada por estos instrumentos es repetitiva y puede ser monótona para algunos. La coreógrafa guarda grabaciones realizadas en el lugar de origen, de las cuales no existen transcripciones.

Creación coreográfica:

De las grabaciones realizadas en el lugar, el maestro Manuel Juárez Toledo realizó un arreglo, tratando de reproducir lo más fielmente posible los sonidos originales. Para ello usó una corneta metálica cuyo sonido se acercaba más al de la trompeta de madera, y el **tun** tradicional. Según apunta el maestro Lester Godínez, el ritmo del **tun** en este arreglo es binario (2/4), lo que difiere del tradicional ritmo ternario de los sones indígenas; estableció también un diálogo entre la corneta y una **chirimía**, y en el fondo, para armonizar y dar un sentido más contemporáneo al arreglo, agregó marimba. La composición guarda la monótona melodía y el ritmo de la original. Este arreglo se puede escuchar en el disco compacto “Suite Maya Kekchí ‘El Paabanc’”, Marimba Nacional de Concierto; DIDECA CD91005, 1991.

VESTUARIO

1) Príncipe “Quiché Güinak”

Danza original:

Actualmente el **bailador** que representa a Quiché Güinak puede ir descalzo, con **caites** o zapatos contemporáneos. Lleva pantalón de lona o gabardina, camisa corriente de color claro o blanco, con sombrero de **petate**. Se identifica fácilmente porque lleva en sus manos una imagen religiosa cubierta con un pañuelo. Ocasionalmente lleva el rostro cubierto con una máscara de madera. Hace algún tiempo, el bailador iba de pantalón y camisa rojos, con una cruz blanca en la espalda, en alusión a la festividad, y sin máscara.

(*) El “Rabinal Achí” es un drama-danza con texto literario, lleno de simbolismos y connotaciones históricas. El drama consta de cuatro actos y en varias escenas de los mismos se presenta una danza pausada, lenta y esotérica. El francés Brasseur de Bourbourg lo dio a conocer al publicarlo en francés y quiché en Francia, en 1862. Se le conoce también como “baile del **tun**” y procede del municipio de Rabinal en Baja Verapaz. (García Escobar, Carlos René. 1994:150-151)

Creación coreográfica:

Tomando en consideración el posible origen precolombino de esta danza, la coreógrafa decide ataviar al bailarín, según diseño de Heberth Acuña, con un atuendo a la usanza maya, con el auxilio de reproducciones de murales, códices y estelas. El bailarín aparece ataviado únicamente con un taparrabo con adornos y una capa de tela verde adornada con plumas de igual color y aplicaciones que simulan jade y oro. Va descalzo y en la cabeza ostenta un gran penacho de plumas verdes.

2) Brujo “Mama Mum”

Danza original:

Viste igual que el príncipe, con la excepción de la máscara, que se hace grotesca. Lleva en las manos **chin-chines** de **morro**.

Creación coreográfica:

Para el brujo el traje regional del lugar, es decir, pantalón y camisa de manta blanca, **cotón** azul, faja roja y sombrero de **petate**. La máscara y los **chin-chines** permanecen iguales.

3) Bruja “Tit Mum”

Tanto para la danza original como para la creación coreográfica, se utiliza el traje regional de la mujer, el **huipil** y el **corte** característicos del área de Cobán. En ambos casos, llevan la máscara grotesca de madera y los **chin-chines** en las manos.

4) Guacamayas

Danza original:

El pantalón, camisa y calzado no varían de los anteriores personajes. Lo que diferencia sustancialmente a las guacamayas es la utilización de gigantescas y pesadas máscaras de madera, con una prolongación sobre la espalda. Estas máscaras se amarran a la altura del pecho para poder soportar el peso.

Creación coreográfica:

En este caso si hay una variación sustancial, cambiándose el traje completamente para acercarlo teatralmente a las aves que representan, de nuevo con diseño de Heberth Acuña. Para lograrlo, se utilizaron “unitardos” (*) de color rojo cubiertos de plumas rojas, verdes y amarillas. Las máscaras son de **utilería** en **papier maché** según diseño original del artista Santiago Velasco, siguiendo el diseño de las originales del lugar. Otro elemento de **utilería** agregado a las Guacamayas son los lazos con los que rodean al príncipe.

ARGUMENTO

Aunque las versiones recogidas en el lugar presentaban algunas variantes, prácticamente coincidían en el tema principal, que se mantuvo en la versión coreográfica. Según la narración, el príncipe “Quiché Güinak” es enviado al mundo terrenal por los dioses,

(*) Dos de las prendas más utilizadas por bailarines, tanto en ensayos como en representaciones, son las mallas y los leotardos, ambos usados pegados al cuerpo. Las primeras suelen ser de nylon elástico, seda e incluso lana y cubren el cuerpo de la cintura hacia abajo, incluyendo pies y piernas. El leotardo, en su forma más simple parece un traje de baño de una pieza; generalmente se usa con mallas. El “unitardo” es la combinación de ambas prendas, en una sola pieza, cubriendo todo el cuerpo hasta los hombros.



Fotografía No.3
Fotografía de estudio que muestra al Príncipe y las dos Guacamayas con sus trajes respectivos. Ballet Moderno y Folklórico.

a la naturaleza de la selva y la montaña para adquirir conocimientos de plantas y animales y así crecer en sabiduría. De aquí el significado de su nombre como se apunta al principio. Al mismo tiempo son enviadas las guacamayas, sus **nahuales**, quienes le acompañan y protegen. Los brujos “Mama Mum” y “Tit Mum”, envidiando al príncipe y sus conocimientos adquiridos, deciden acabar con él. Terminan sacrificándolo, pero las guacamayas rescatan su esencia, su espíritu, y lo devuelven al mundo superior a donde pertenece.

COREOGRAFÍA

Danza Original:

El espacio que ocupan los **bailadores** de esta expresión popular es bastante reducido, en un parque, atrio de iglesia y cualquier lugar al aire libre. El **dibujo** espacial se puede resumir de la siguiente manera:

Los dos músicos se colocan de frente a los que observan la danza. El príncipe también se coloca de frente al público, dándole la espalda a los músicos. Brujos y guacamayas en un ir y venir perpendicularmente a músicos y príncipe, realizan reverencias al pasar frente a éste.

El **paso base** es igual para todos y consiste en un pequeño salto que ejecutan durante horas.

En ocasiones el príncipe también participa en las corridas frente a los brujos y guacamayas, es decir, encabezando el ir y venir frente a los músicos.

Creación coreográfica:

La coreógrafa utilizó movimientos, desplazamientos y **pasos bases** diferentes para cada uno de los personajes.

El príncipe Quiché Güinak es el más rico en desplazamientos y pasos. Comienza entrando al escenario desde la parte derecha hacia el centro con saltos, con la figura muy erguida, como corresponde a un personaje de su linaje. Es escoltado por las dos guacamayas quienes con pasos pausados rodean con sus lazos al príncipe a nivel de la cintura. El paso de las guacamayas es sólo uno y se mantiene durante toda la danza, avanzando con dos pasos hacia delante, abiertos y en forma alterna.

El príncipe, por el contrario, ejecuta varios pasos, saltos, diferentes niveles, luciendo la capa a sus espaldas, con carácter serio, imponente, sereno y elegante.

Por último ingresan los brujos cuyo **paso base** es único también y se mantiene todo el tiempo, un salto alto que ejecutan mientras suenan sus **chin-chines**, con el torso encorvado queriendo simular deformidad, alevosía y falta de elegancia.

Los brujos atacan al príncipe y las guacamayas le rodean, defendiéndolo, hasta que en un momento de descuido los brujos logran alcanzar al príncipe, saliendo del escenario después de lograr su avieso propósito de lastimarlo. Pero las guacamayas lo toman y se lo llevan, para retornarlo a su lugar de origen.



Fotografía No. 4

Escena de DANZA DE GUACAMAYAS. Se observan el Príncipe y las Guacamayas y parcialmente ocultos, los Brujos. Ballet Moderno y Folklórico.

ELEMENTOS TEATRALES

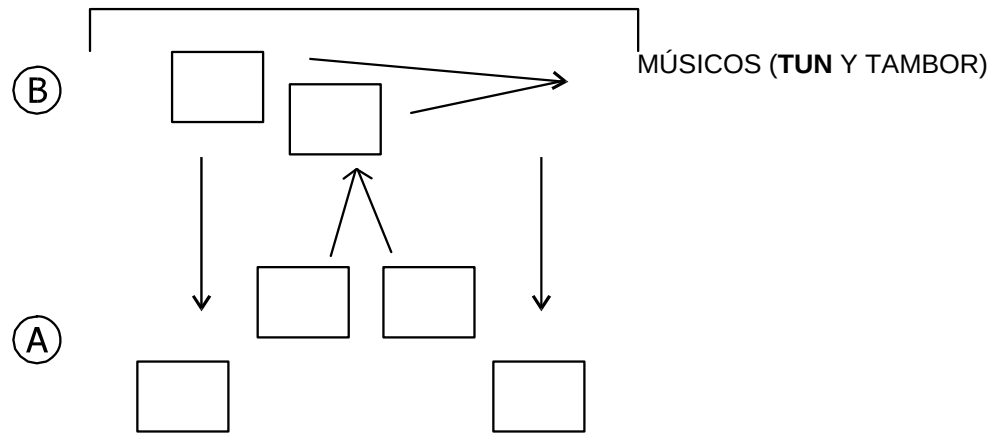
Obviamente, durante las representaciones en el lugar, no se presentan elementos teatrales de **escenografía** e iluminación fuera de los propios del lugar de la representación. Para la creación coreográfica, sin embargo, se hace necesario darle cabida a estos aspectos en aras del espectáculo.

En lo que se refiere a la escenografía, la misma se mantiene para todas las danzas de EL PAABANC y trata de reproducir el decorado de la Cofradía durante las celebraciones de Santo Domingo de Guzmán en Cobán. La imagen del santo se coloca al centro, rodeada de flores y candeleros tradicionales del lugar, troncos de matas de banano de un metro de largo aproximadamente en los que se abren orificios para colocar las características candelas amarillas de 80 centímetros de altura con detalles de motivos de aves y hojas muy especiales, que han ido desapareciendo del lugar. Se colocan también matas de izote como decoración, así como adornos colgantes de papel de china, pino en cordón y suelto para el piso, hojas de pacaya y el plato para las limosnas.

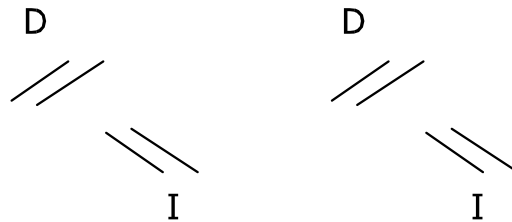
La iluminación es un elemento muy importante en las coreografías de Julia Vela. En este caso, se utilizan luces para crear un ambiente general verde, simulando el verdor de la selva. La figura del Príncipe se hace destacar con un aro circular de luz producido por una **luz seguidora** en tono ámbar, que lo acompaña desde su entrada hasta la salida. En el momento cuando el Príncipe es atacado por los Brujos, se produce un “fogonazo” con las luces estroboscópicas o **strobe lights**.

A continuación se adjuntan reproducciones de los dibujos utilizados por Julia Vela así como descripciones de la coreógrafa para describir los desplazamientos de los personajes y la coreografía en general. Es sólo una base para que ella misma o personas allegadas puedan recordar la danza creada. Se puede notar, sin embargo, que su descripción se hace insuficiente para alguien ajeno a la obra, e incluso puede hacer dudar a la coreógrafa, como ella misma declara.

2.2.3 DESCRIPCIÓN GRÁFICA DE LA DANZA DE GUACAMAYAS EN SANTA CRUZ VERAPAZ



El movimiento se limita a un ir y venir del area (A) a la (B) con un paso simple similar en todos los personajes: dos pasos hacia adelante con la pierna derecha y luego otros dos con la pierna izquierda.



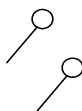
Al llegar frente a los músicos realizan una reverencia, saludan y se regresan.

El movimiento de las guacamayas va en sentido inverso al de los otros personajes. En determinado momento, todos los **bailadores** se reúnen como en conciliábulo, para luego reanudar la danza. No recitan textos.

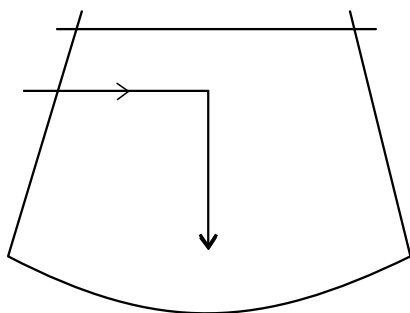
2.2.4 DESCRIPCIÓN GRÁFICA DE COREOGRAFÍA ORIGINAL BASADA EN DANZA DE LAS GUACAMAYAS

Dos Guacamayas GG

Dos Brujos



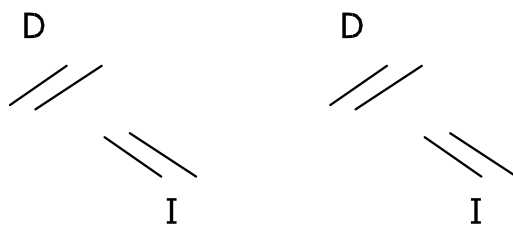
Príncipe



Salen Príncipe y Guacamayas

GUACAMAYAS

El paso de las guacamayas guarda el estilo del original visto en el lugar; el pulso se mantiene monótono en toda la danza, siguiendo al **tun**.

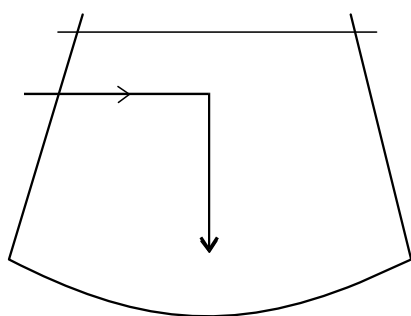


Con giro acentúan todo el pie (derecho o izquierdo) y con el otro solo acentúan el metatarso.

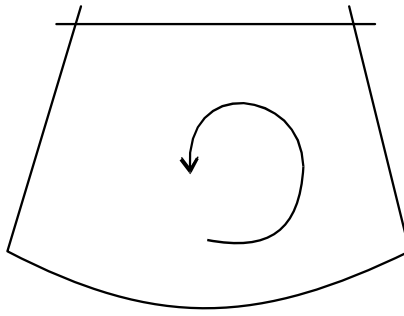


PRÍNCIPE

Sus pasos varían. El **paso base** es saltado hacia arriba con poco desplazamiento y sin alcanzar mucha altura, erguido, de manera de lograr un movimiento suave del plumaje verde de su traje, que contrasta con el rojo y el amarillo de las guacamayas. También tiene otros movimientos según las siguientes secuencias:

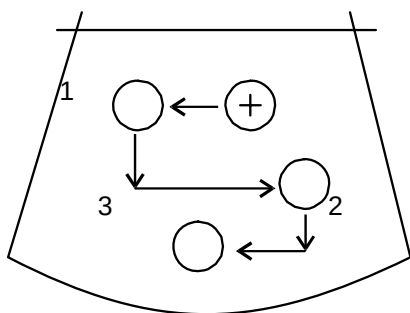


16 Tiempos

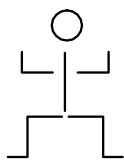


16 Tiempos

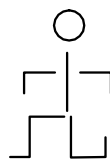
Paso Base solo GG v ⊕



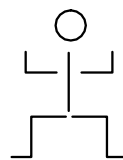
Desplazamiento con **paso base**, se repite en 1, 2 y 3. (Serie de 6 **frases** de 8 tiempos c/u)



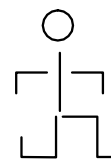
De frente,
piernas abiertas
8



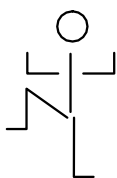
Rodilla en alto



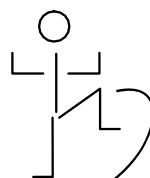
De frente,
piernas abiertas
8



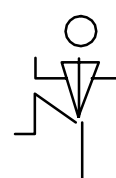
Otro lado



Paso adelante

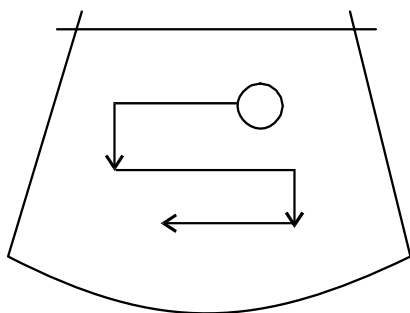


Otra pierna



Medio giro de espaldas

GUACAMAYAS



Siguen a Príncipe con **paso base** y durante la serie realizan:

8 Tiempos c/u

4 tiempos

4 tiempos



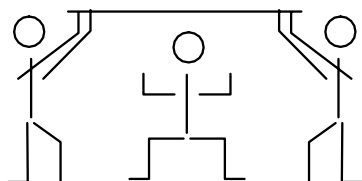
Se juntan

Entrelazan lazos

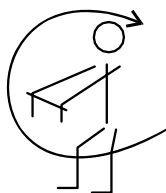
Giro Giro

Se repite tres veces.

8 tiempos adelantar con lazos arriba, pasando adelante del Príncipe:



4 tiempos juntarse, 4 tiempos separar lazos. 6 **frases** de 8 tiempos. **Paso base**, dejar pasar a Príncipe y seguirle:



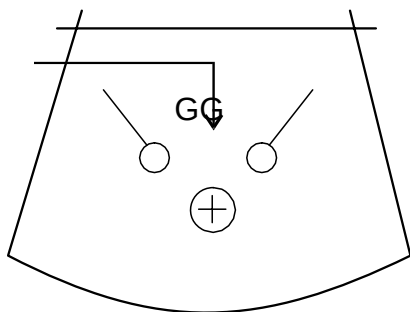
20 **frases** de 8 tiempos cada una

BRUJOS

Salen Brujos con paso saltado, sonando **chin-chines**, cuerpo encorvado (visten traje cobanero)



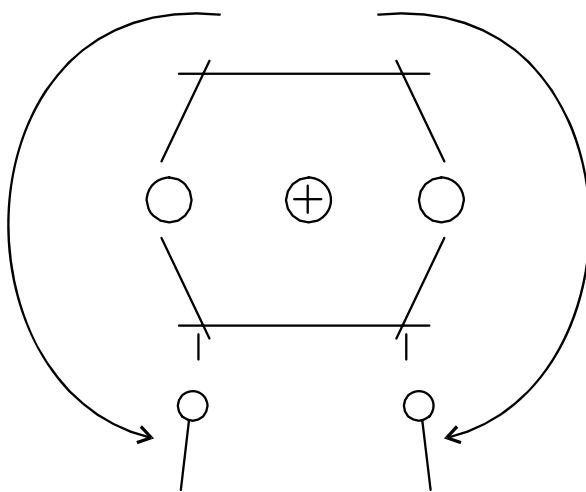
16 tiempos se juntan todos:



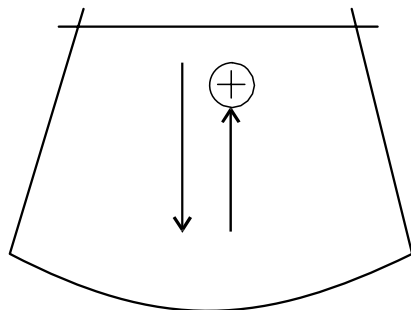
Príncipe repite serie en su lugar. Los ocho tiempos de desplazamiento los utiliza en girar sobre sí mismo.

Las Guacamayas rodean al Príncipe con lazos a manera de formar barrera defensiva.

Paso base (una y otra pierna girando en uno y otro sentido). 3 **frases** de 8 tiempos derecho; igual para el izquierdo:

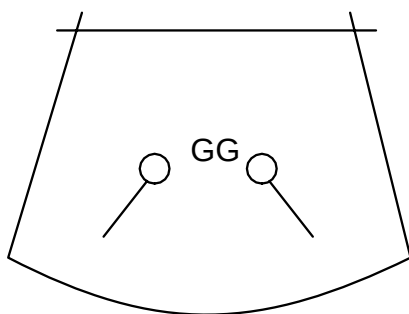


Príncipe: paso base, ocho atrás, ocho adelante.



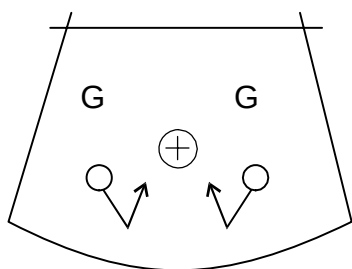
16 tiempos

Guacamayas sueltan lazos y azotan suelo para asustar a Brujos, rodeándolos (16 tiempos):

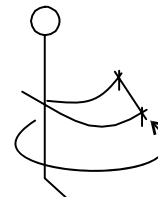
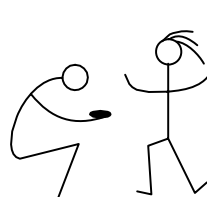
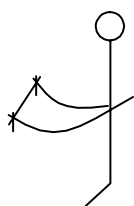


Brujos, 16 tiempos, saltan en su lugar para atrás 8 tiempos y en 360 grados, 8 tiempos.

Brujos atacan Príncipe:



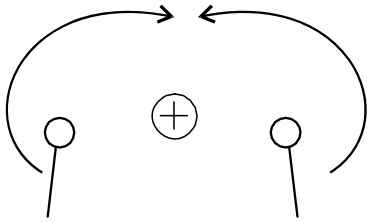
16 tiempos



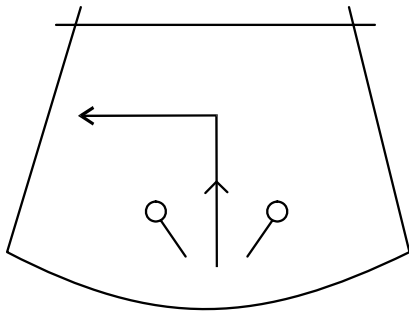
16 tiempos

Chin-chines se mueven de arriba abajo sobre el cuerpo del Príncipe, como realizando un **sahumerio**. Príncipe realiza **paso base** en su lugar (saltado). Guacamayas giran 16 tiempos hacia fuera. Príncipe repite serie de espaldas (16 tiempos).

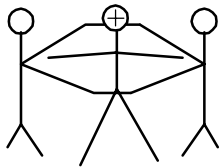
Brujos pasan saltando hacia fuera:



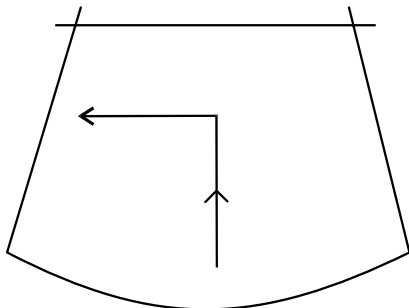
Salen del escenario:



Guacamayas se juntan rodeando al Príncipe herido, rodeándolo con los lazos:



Príncipe se sostiene en Guacamayas y salen todos con paso base. La música y luces se desvanecen lentamente.



Final.

2.3 DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA DE JULIA VELA

2.3.1 EL PAABANC (Ver Ficha Técnica en APÉNDICE 3, página 130)

Esta es la primera obra de proyección folklórica que crea Julia, obra que se estrena en Arequipa, Perú, en 1972 y se presenta ese mismo año en la ciudad de Antigua durante el V Festival de Cultura de la Dirección General de Bellas Artes. 29 años después de su estreno, se le considera la obra de proyección folklórica más conocida en Guatemala. Es representada, completa o sólo determinadas danzas, en numerosos escenarios tanto nacionales como en el extranjero por grupos de danza de proyección folklórica como el Ballet Moderno y Folklórico y el Ballet Folklórico de INGUAT; en clausuras de colegios e institutos o presentaciones de otros grupos de danza que raras veces le dan el crédito correspondiente a la autora incurriendo en tergiversaciones de la obra original.

Es en el año de 1968 cuando Julia Vela se encuentra con el rico folklore guatemalteco y sus infinitas aplicaciones en la danza, después de aquel memorable viaje de investigación a Santiago Atitlán. Los primeros acercamientos a la rica región en expresiones folklóricas de Alta Verapaz ocurren en sus numerosas visitas a Cobán, lugar de origen de la madre de su esposo.

Durante el último fin de semana del mes de julio de cada año, se celebra el ritual del “Paabanc” en la ciudad de Cobán, con motivo de las celebraciones de Santo Domingo de Guzmán, santo patrono de la ciudad. En la lengua indígena kekchí, el nombre dado a esta importante celebración significa “reafirmar nuestras creencias”. Sus primeros acercamientos a este ritual y su gran contenido de ricas expresiones folklóricas los realiza por intermedio de los cobaneros Herbert Quirín Diesseldorf y Haroldo Zea. Un poco más tarde conoce al profesor Marco Aurelio Alonso, otra influencia en esta etapa de conocimiento y quien por esa fecha se esmeraba en crear un festival folklórico que abarcara no sólo los municipios de Alta Verapaz sino también los demás departamentos de Guatemala, así como crear un certamen a nivel departamental en el que se escogiera cada año a una señorita como representante de las diferentes **etnias**, indígenas, la que llegaría a ser conocida como “Rabín Ajau” (*).

Las diferentes expresiones que conforman el “Paabanc” se fueron haciendo propias, refiere Julia, “y un día de tantos, no me acuerdo cuál exactamente, pero sí puedo situarlo por el año de 1970, me dispuse enfocar mis esfuerzos en una investigación seria que me llevara a la creación de una obra basada en esta manifestación”.

Comienza a viajar a varios municipios de la Alta Verapaz en trabajo de campo de investigación y recopilando vestuario. Zoel Valdez, altaverapacense que trabajaba por ese entonces en Educación Estética, se entusiasma con el montaje y llega en oportunidades al salón de clases del Ballet Moderno y Folklórico a mostrar como las mujeres lugareñas bailaban sobre los metatarsos. Al respecto de la investigación folklórica, Julia recuerda que

(*) “Rabín Ajau”, en la lengua kekchí significa “Hija del Rey”. El profesor Marco Aurelio Alonso, juntamente con otros lugareños inicia el Festival Folklórico de Cobán el 31 de julio de 1969. En 1972 se inicia la elección de la “Rabín Ajau” a nivel nacional, con el objetivo de reunir a las diferentes **etnias** para que se relacionen y muestren al mundo sus pensamientos, sentimientos y belleza específica.

la obra “como toda creación, nació con la idea de su concepción a la que siguió un arduo trabajo apasionante de investigación y experimentos, del que se realiza un balance...la mayor parte fue callado, íntimo. Desvelos por concretar formas, colores, sonidos, ambientes, secuencias que integraran un todo, en el que se trataba que no sobraran ni faltaran partes y que cada una de ellas se lograra óptimamente. Era preciso que se despertara en mí una sensibilidad para apreciar las expresiones propias de los pueblos; guardar respeto por sus creencias, convivir con ellos, sumergirme en sus culturas y por último, en una metamorfosis íntima, tener impregnado un sentimiento, un pensamiento insistente, un amor y un deseo por ‘crear algo’ que saciara mi ansiedad de expresión y de compartir con los demás todo lo que en mi interior me hacía vibrar...investigué, indagué, muchas personas de Cobán me ofrecieron sus conocimientos y experiencias, las que enriquecieron el material necesario para dar forma a la creación de la obra coreográfica.” (Revista Crítica, 1989)

Busca a Fernando Morales Matus y Benigno Mejía Cruz para los arreglos e interpretación de la música. Los **sones** que se tocaban originalmente en arpa y violín se arreglan para marimba sencilla, percusión y **pito**. Posteriormente se incorpora al conjunto el maestro Manuel Juárez Toledo, quien había escuchado del proyecto y que participa tocando la mandolina durante la transcripción de los **sones** a marimba, ya que este instrumento se asemeja en su sonido al arpa original. Y después es el maestro Lester Homero Godínez quien completa el arreglo para marimba de doble teclado (*) y otros detalles para dar como resultado la obra de EL PAABANC, tal y como se encuentra grabado en el disco compacto “Suite Maya Kekchí ‘El Paabanc’”, Marimba Nacional de Concierto; DIDECA CD91005, 1991.

Lo primero que elabora la coreógrafa es un **libreto** en donde escoge las obras que incluiría, dándole un ordenamiento lógico, producto de investigaciones y reflexiones, para el mejor aprovechamiento escénico.

Piensa en un principio en iniciar el espectáculo con la “Velación de Máscaras” pero descarta la posibilidad. Sin embargo se inspira en el altar de esa parte del ritual para la elaboración de la **escenografía** y **utilería**. La imagen de Santo Domingo de Guzmán, santo patrono del lugar, estaría en el centro, al fondo del escenario, rodeado de su natural decoración: flores (margaritas blancas y amarillas principalmente), las candelas típicas de la región con las hojas y palomitas, fina artesanía de cerería que era colocada en troncos de la planta de banano, plantas de izote, típicas de la región, adornos de papel de china, el plato de las limosnas, **pom** e incienso quemándose en los incensarios y elevándose en aromáticas volutas de luz, cohetes de vara, y cacao (portándolo las mujeres en sus contenedores cubiertos por servilletas y repartiéndolo en las **jícaras** de **morro** en rojo y negro), acompañándose con los rezos en kekchí.

(*) Según refiere en entrevista el maestro Lester Homero Godínez en agosto de 2001, la marimba es el instrumento de percusión melódica que alcanza su mayor desarrollo en Guatemala. Sebastián Hurtado, quezalteco, fue quien primero construyó una marimba de “doble teclado” con la escala cromática, imitando el teclado del piano, según las sugerencias de los músicos Julián Paniagua y su hermano Santos, maestro de capilla. La primera vez que se escuchó este instrumento fue en Quezaltenango, el 21 de noviembre de 1899.

Al día siguiente a la velación durante el desarrollo del ritual original se celebra la Santa Misa en la catedral de Cobán y continúa con la procesión de **principales**, **bailadores**, músicos y pueblo en general, por las calles de la Ciudad Imperial, con rumbo a la **Cofradía**.

Por esto decide iniciar la obra con **LA PROCESION** y donde no se pudiera efectuar, hacer un breve recorrido en escenario. Si se presenta en un teatro, la iluminación del inicio es de penumbra que apenas se rompe con una leve luz, como en un amanecer. Van en primer término los personajes de la danza de “La Catarina” que se describe a continuación. Les sigue el anda de Santo Domingo de Guzmán y contrastando con la algarabía y jocosidad de los primeros, desfilan los ceremoniosos **cofrades** y sus mujeres, ataviadas con sus **cortes** rojos o azules, luciendo su llamativa joyería de plata (*), que es iluminada por la luz ámbar de las características velas del lugar.

Mientras hombres y mujeres se ocupan en arreglar el altar y quemar **pom**, se realiza la primera danza, **LA CATARINA**. La Catarina y el Torito están presentes en la “Velación de Máscaras” en la **cofradía** de Santo Domingo de Guzmán. Jocosa, es una danza con parlamentos que nace en época de la colonia cuando ya Fray Bartolomé de las Casas había propiciado el arribo de negros para realizar algunos de los trabajos pesados que habían sido oficio de los indígenas. Los personajes son el Patrón, Feliciano (el criado negro), Catarina (la mujer hermosa, esposa del Patrón), el Perro y el Toro. Y la historia es sencilla: el Toro está enamorado de la Catarina y se la roba; los demás van en su búsqueda hasta que los encuentran, lazan al Toro y rescatan a Catarina. Todos estos personajes anuncian el inicio de las fiestas del santo patrono en el séptimo mes del año.

Al concluir “La Catarina”, todos toman sus lugares ante el altar y realizan el **CABATIOX o REZADO**, en donde se incluyen dos cosas distintas: repartir la bebida tradicional, que es el cacao y que se realiza en escena y luego el rezo del Padrenuestro y el Ave María en kekchí. Entre suspiros y quejas concluyen con el tradicional “¡Ay Dios, atinguá, chacuy imak!”, que de la lengua kekchí se puede traducir como “Ay Dios, Gran Señor, ayúdanos”

A continuación siguen los tres **sones** tradicionales: “Yan Tox”, “Laín Nebá” y “Manzanillo”, que originalmente eran interpretados por los típicos instrumentos cobaneros, el arpa y el violín. Respetando la tradición, continúa ordenando el **libreto** y presentando los tres **sones** mencionados, nombrándolos “**Culul Ula**”, “**Matronas**” y “**Chinames**”, respectivamente.

En el primer **SON YANTOX**, la **Culul Ulá**, o anfitriona, esposa del **cofrade** mayor, inicia su danza cadenciosa con un porte muy elegante, su falda amplia azul, su **huipil** finamente bordado, sus collares y anillos de plata cubriéndole los dedos de las manos y el hermoso “tupuy” (un **tocado** de lana roja, enrollado alrededor del cabello en forma de trenza que cae

(*) Las mujeres indígenas usaban anillos y aretes de jadeíta y otras piedras antes de la conquista; en la lengua kekchí existen palabras para estos adornos. Por el año de 1930 un alemán residente en Cobán importó una gran variedad de dijes de plata que se popularizaron enormemente entre las mujeres. Hoy en día usan collares con monedas de plata y coral llamados “chachales” y no hay mujer que no tenga uno que le cuelgue hasta la cintura. Los anillos también son muy populares y una mujer puede usar hasta 18 de una vez, incluso en los pulgares. (Pettersen, 1986: 252)

hasta el tobillo, característico de la **etnia kekchí**). Su danza es ceremonial y pausada, con gran señorío, extendiendo graciosamente las manos hacia adelante, mostrando sus anillos, todo el tiempo balanceándose sobre los metatarsos. Todos los demás la observan con un gran respeto y las jóvenes sirven cacao a los visitantes en la **jícaras rojinegras**.

Le sigue la danza del **SON LAÍN NEBÁ** en donde la **Culul Ulá**, luego de finalizar su danza, invita a bailar a las mujeres de los **principales** juntamente con ella. Un **dibujo escénico** sencillo, ceremonioso, se continuaría con un único paso, balanceándose sobre los metatarsos sin asentar los talones en el piso. Sus posturas son singularmente elegantes. Se desplazan por el escenario lentamente, entrelazando sus caminos y saludándose entre sí.



Fotografía No. 5

Escena del SON LAÍN NEBÁ. Se nota al fondo como parte de la escenografía la imagen de Santo Domingo de Guzmán. Las matronas danzan alrededor de la **Culul Ulá**. Ballet Moderno v Folklórico.

Concluyendo su danza las mujeres, se acercan a los hombres, quienes han ingresado y se han puesto de rodillas en el lado izquierdo, llevando en las manos velas encendidas para ellos y otras que entregarán a las mujeres. La luz sube de intensidad y se inicia el tercer **son** protocolar, el **SON CHINAM** o **MANZANILLO**, en donde bailan juntos hombres y mujeres, siempre balanceándose sobre los metatarsos, muy ceremonialmente. El diseño coreográfico es sencillo, en desplazamientos por parejas o separados, en diagonales y filas. Las velas y la música lenta mantienen un ambiente de mística ritual.

Al concluir los tres sones protocolarios, los **principales** salen de escena y el **ambiente** se vuelve verde y rojo por medio de las luces; se escucha la percusión del **tun** a un ritmo de dos tiempos y simulaciones de graznidos de guacamayas, iniciándose así una de las danzas

más antiguas de origen precolombino, la que actualmente se llama **DANZA DE LAS GUACAMAYAS**, analizada en la página 42 y que llama la atención de la coreógrafa por su historia, el uso de ‘trompetas de madera’ y las fabulosas máscaras de madera policromada. Aparece en primer término el príncipe “Quiché Güinak”, caracterizado por un bailarín ataviado con vestimenta maya según los códices, con penacho y capa de plumas verdes. Le siguen dos Guacamayas, bailarines con “unitardos” rojos cubiertos de plumas igualmente rojas y máscaras que simulan la cabeza de dichas aves. El príncipe efectúa una danza de saltos pequeños y posturas similares a las encontradas en los códices. Las Guacamayas le cuidan, y con los lazos que portan, forman ocasionalmente un círculo alrededor de él, como de protección. Los dos últimos personajes en aparecer son los Brujos, hombre y mujer ataviados con trajes regionales de Cobán, máscaras desagradables y **chin-chines** en las manos, tratando de romper la guardia de las guacamayas en una danza de pequeños saltos, hasta que lo logran, causándole daño al príncipe para luego salir de escena. Vuelven las Guacamayas, los **nahuales** del príncipe, a asistirle, rodeándolo nuevamente con el aro protector de sus lazos para luego conducirlo fuera de escena.

Sigue la **DANZA DE MOROS Y CRISTIANOS**, la cual se origina en la historia de los enfrentamientos entre moros y españoles en la España medieval. Según Julia, fueron los trajes multicolores, las espadas realizadas en las **moreñas**, el acompañamiento de tambor y **chirimía** y los textos relatados (mismos que no se incluyeron en el montaje original) los que le hicieron pensar que esta danza no podía faltar en la obra. En todas las fiestas del “Paabanc” se hace presente esta danza, que se baila por horas en el atrio de la Catedral, siendo una de las atracciones principales tanto para cobaneros como para visitantes. Esta danza la realizan ocho bailarines con trajes de algodón de vivos colores (pantalón, chaqueta y capa corta), espadas, máscaras de madera, zapatos simulando la usanza medieval en España, estandartes y sombreros, que identifican a los dos bandos. El acompañamiento musical es de tambores, **tun**, **chirimía** y una trompeta que simula el sonido de las de madera, muy antiguas. Los bailarines se distribuyen en dos bandos y se sitúan en forma de punta de lanza en las **diagonales** derecha hacia atrás e izquierda frontal. La danza se puede dividir en tres partes. En la primera aparecen mensajeros de ambos bandos para negociar la paz. Sobresale en esta parte el personaje “Quirijol” (*), que ataca sorpresivamente a traición. A excepción de los Reyes, los otros personajes se desplazan en comisiones.

Fracasada la negociación, viene la segunda parte, en donde ocurre un enfrentamiento de los bandos. Luchan con sus espadas hasta que cae el Rey Moro. En la tercera parte se realiza una procesión, en donde los moros se retiran llevando en hombros a su rey muerto, mientras que los españoles les observan impávidos. La danza semeja a los movimientos de la soldadesca y es simple, manejando las líneas rectas en el **dibujo escénico**. Los **ambientes** de luz cambian desde un ámbar hasta un conflictivo rojo, así como cambios rápidos durante la batalla para finalizar con azul y haces blancos, luz que se va disipando juntamente con la música.

(*) Este es un personaje jocoso de la Danza de la Conquista, representada en varios lugares de Guatemala. Es un personaje cobarde, traicionero y gracioso que forma parte de las filas de los españoles, junto a Pedro de Alvarado, Pedro de Portocarrero y demás.



Fotografía No. 6

Escena de la DANZA DE LOS MICOS, Ballet Moderno y Folklórico. Los Micos molestan al Diablo.

manzana, este se enoja, persigue a los micos y les aporrea. La danza termina cuando los micos sacan al Diablo del escenario y luces y música van disminuyendo paulatinamente.

El escenario, que ha quedado vacío luego de la salida de los combatientes de la última danza, se ilumina con colores cálidos y festivos (rojo, amarillo y naranja). La marimba interpreta el alegre **son** de la **DANZA DE LOS MICOS**, otra danza que tiene su origen en la época de la colonia. Aunque los personajes originalmente son muy numerosos, se tiene que realizar únicamente con cinco bailarines: un diablo y cuatro micos. Entran en escena los micos, bailarines vestidos de pantalón, saco, guantes, zapatillas y **capirote** negros; camisa blanca, líneas rojas que adornan el pantalón y máscaras que simulan al animal. Sus movimientos son ágiles y acrobáticos en simulación de los movimientos de los simios.

Entra luego el Diablo, vestido de pantalón y camisa de manta roja y amarilla, con una gran cola con la que juega y una máscara de Diablo de madera con **cachos** impresionantes. Lleva en la mano una manzana, símbolo de la tentación del mal para el hombre.

Los micos molestan de forma quitándole la

En en el orden, sigue la **DANZA DE VENADOS** o "**XOJOL QUEJ**", con el más elegante de los trajes de **morería**, los llamados **trajes de sedas**, sus máscaras de madera finamente pintadas y sus diversos **tocados** conforme a sus personajes. Modestamente, el reparto lo conforman dos Venados, dos Españoles, un Viejo y una Vieja, un León y un Tigre, el Mico y el Perro. Aparecen en primer término, en silueta, la figura de los venados de cuellos alargados con campanas de metal en las manos. Inician la procesión con sus saltos y saludos. Les siguen los dos Españoles que en ocasiones pueden ser cuatro, con sus largas capas, sus sombreros de tres picos adornados con plumas y **chin-chines** en las manos. Su desplazamiento es pausado y lento pero imponente con pasos firmes y cortos que se acentúan con el movimiento del **chin-chin** hacia adelante. Ágilmente, aparecen el León y el

Tigre, con máscaras alusivas a sus personajes, coronas en sus cabezas y pañuelos en las manos. Se desplazan a largos pasos, saludándose en las **diagonales**. Siguen el Viejo y la Vieja, con lento y dificultoso andar. Estos son los personajes jocosos de la danza, a los que acompaña el Perro al que llaman constantemente por su nombre “Pacheco” y el Mico, con un movimiento esencialmente libre en la coreografía y que se dedica a deambular en el escenario y entre el público, molestando a todos los demás personajes. Luego de haber realizado el saludo todos los personajes de esta danza, se colocan en dos filas a los lados. La luz ambiental cambia de roja a ámbar brillante, que se refleja en los espejos añadidos a los trajes de los personajes. Los Venados realizan entonces una danza de grandes y ágiles saltos. Esbeltos, pero fuertes, se desplazan fácilmente por el escenario, con saltos elevados y movimientos cortos, simulando el carácter nervioso de los animales y sus luchas entre ellos, entrelazando los cuernos. Al finalizar los Venados, el Mico da un latigazo en el centro del escenario que marca el cambio de los personajes al lado opuesto en que se encontraban.



Fotografía No. 7

Escena de DANZA DE LOS VENADOS, Ballet Folklórico de INGUAT. Aparecen los personajes de un Venado en primer plano, dos Españoles hacia la izquierda, y al fondo los dos Viejos.

Después del cambio de lugar sigue el **solo** de los Españoles. Con pasos firmes y pausados, se desplazan en posturas y **dibujo escénico** rectilíneo, se saludan y hacen sonar con fuerza sus **chin-chines**. Después del segundo cambio de lugares, les toca al León y al Tigre interpretar sus personajes. Se desplazan avanzando grandes espacios en línea recta, muy dignamente con la cabeza en alto, saludándose con los

pañuelos. Seguidamente, corresponde a los Viejos su interpretación, acompañados del Perro y el Mico. Saludan, tambalean y se caen, consolándose entre ellos y regañando a los animales que tratan de jugar con ellos, blandiendo sus bastones. Durante la presentación de esta danza, entre la algarabía de los participantes de la misma, los mismos gritan “Jule Pacheco!”, refiriéndose al perro.

Después del último cambio de lugares, la danza finaliza y la simulación de relámpagos por medio de las luces, anuncia la transición a la última danza.

Para finalizar, se escoge una danza que se representa principalmente en Senahú y es la **QUEMA DEL DIABLO o “MAUS QUINK”**. Esta danza fue usada por los frailes dominicos en tiempos coloniales con fines de catequización y representa, como en algunas otras expresiones culturales, el triunfo del bien sobre el mal.



Fotografía No. 8

Escena de DANZA DE MAUS QUINK, QUEMA DEL DIABLO. Ballet Folklórico de INGUAT.

Los personajes de la Danza de Venados permanecen en escena y reaccionan individualmente ante la inminente entrada del Diablo: los Venados, nerviosos; el Mico, provocador pero cobarde; el Perro tiembla y se esconden mientras que los Españoles permanecen impávidos y los Viejos tiemblan de miedo, consolándose mutuamente mientras el León y el Tigre permanecen altaneros y a la defensiva.

El Diablo hace su aparición con el **son** específico de la danza interpretado en el arreglo de marimba, al que se le hizo una introducción para predisponer al espectador a un acontecimiento tenebroso. Viste pantalón y camisa de manta roja, máscara de madera de grandes dimensiones y expresión fuerte para infundir temor. En su nariz lleva una rana y de la frente sobresale una serpiente. En la espalda, por medio de un arnés, lleva las alas, que

son una armazón de madera a la que se fija una intrincada serie continua de fuegos artificiales. El arte de la cohetería lo aprendieron los indígenas después de la llegada de los españoles y lo incorporaron hábilmente a sus danzas y ritos. Después de su aparición le sigue el resto de bailarines, quienes portando velas, recuerdan a una procesión nocturna. El Diablo saluda hacia los cuatro puntos cardinales y un bailarín le prende la mecha que cuelga por su espalda.

Ante los ojos de los espectadores se prenden los fuegos artificiales, lanzando chorros de chispas ámbar por los extremos y rojos y verdes por el medio. En esta parte de la danza los bailarines se mueven libremente. Los saltos de los Venados entre el Diablo y el público forman atractivas siluetas, ya que el escenario queda casi en total oscuridad para poder apreciar en mejor forma la luminaria de la cohetería.

Haciendo una retrospectiva en 1989 sobre la creación de esta obra, Julia dice lo siguiente: “Creo que la creación coreográfica de EL PAABANC es una obra pionera en su género en Guatemala porque además es reverente del valor intrínseco de la proyección popular en la que se inspiró y a la vez es una versión escénica de éxito que abrió paso a otras similares. Debo señalar que el “Paabanc”, celosamente preservado y representado por las **cofradías** con el auxilio de las **morerías**, es una expresión magnífica, transparente y de gran valor cultural” (Revista Crítica, 1989)

Indagada sobre cómo una artista imbuida de influencias de danza moderna pudo dar un cambio en sus creaciones coreográficas, Julia responde: “Fue el producto de una auscultación interna como única motivación de creación: reduje la mirada a Guatemala, descubrí Alta Verapaz y un macrocosmos en el microcosmos de un ritual. Partamos de este solo hecho: ‘reafirmar nuestras creencias’ es la traducción aproximada de ‘Paabanc’”. Apreciaba, al sustituir la visión interior por otra hacia fuera, formas de vida que en una extraña simbiosis se me introducían en las entrañas, formando parte de mí, transformándome en una coreógrafa con raíces propias, única en esta expresión, ubicándome o reencontrándome en tiempo y espacio. Comprendí que los conocimientos adquiridos en diseño, música, luminotecnia, manejo de escena, composición y otros, eran una base valiosa; un instrumento en aquella oportunidad para dar forma a EL PAABANC. Por eso creo que al realizar esta obra coreográfica afianzaba mis principios y creció en mí una fortaleza que en alguna forma contagió a mis colaboradores y amigos.” (Revista Crítica, 1989)

2.3.2 BODA EN SAN JUAN SACATEPÉQUEZ (“RI CULUBIK”) (Ver Ficha Técnica en APÉNDICE 4, página 144)

Luego del éxito logrado con la creación y estreno de EL PAABANC, Julia tiene ante sí toda la motivación para crear nuevas coreografías inspiradas en hechos folklóricos genuinos de Guatemala. Para 1974, al frente del Ballet Moderno y Folklórico, sigue teniendo algunos recursos para dedicarse a su siguiente creación. Por ese tiempo desarrolla amistad con Guillermo Tulio González, ya fallecido, actor, locutor y folclorólogo aficionado. Originario de San Juan Sacatepéquez, era un hombre enamorado de sus tradiciones y se enorgullecía de su terruño. Durante algún tiempo se había dedicado a la colección de los trajes ceremoniales del lugar, unos de los más vistosos y hermosos de Guatemala. Asimismo, basado en sus observaciones y recuerdos, había montado una escenificación de una boda en San Juan Sacatepéquez. Intuyendo el potencial de este hecho folklórico para una coreografía vistosa y bien realizada, “no desaprovechaba oportunidad -recuerda Julia- para convencerme en que realizara el montaje de una obra basada en San Juan Sacatepéquez, preferiblemente el rito de una boda”.

San Juan Sacatepéquez es un pueblo cercano a la ciudad capital y el acceso fácil favorecía los viajes de investigación folklórica. Luego de aceptar la proposición de González, éste se apresura a conseguir el permiso o la invitación para poder asistir a una boda en San Juan. Les acompañan Manuel Juárez Toledo, a cargo de la música y Santiago “el Ché” Velasco, quien diseñaría y realizaría la **escenografía** y la **utilería**. Sin embargo, las bodas del lugar se llevaban a cabo generalmente desde las cuatro de la mañana de un día hasta las siete de la mañana del día siguiente y según recuerda Julia, siendo invitados a las bodas, no podían rehusar los ofrecimientos constantes de sus anfitriones a tomar licor y fumar gruesos cigarros hechos por aquellos. Era imposible físicamente aguantar todo el ceremonial de más de 24 horas, de manera que la recopilación de datos y observaciones de la investigación se llevaron a cabo en varias oportunidades, en no menos de cuatro bodas. Enterada de lo que le esperaba, Julia programa varias visitas, asistiendo en distintos horarios a manera de presenciar por completo la celebración de una boda.

En esta oportunidad, Julia se propone adaptar a la escena una boda típica del lugar, en una sucesión de cuadros cronológicos, es decir, con una secuencia teatral, desde un inicio, la boda en sí, los arreglos de la fiesta en la choza del novio, así como la serie de consejos de madrinas y padrinos, conocida como “Choloj” hasta la fiesta final, siguiendo el desarrollo cronológico de la celebración.

“Entre los indígenas no se baila en pareja -apunta Julia- y en ocasiones, incluso, como en las ceremonias de una boda en San Juan Sacatepéquez, los hombres se encuentran reunidos en una habitación mientras que las mujeres bailan en otra. Observando la forma tan sumisa en que bailaban las mujeres, todo lo contrario a los hombres, y el desarrollo que seguían en el desplazamiento de sus cuerpos, nació la danza de las mujeres y su **paso base**. Dadas las necesidades de mi coreografía, sin embargo, decidí hacer bailar tanto a hombres como mujeres, juntos en escena. Esto es una pura invención coreográfica mía. También me inspiré en el caminar altivo de los **cofrades** sanjuaneros, con los brazos levantados a la altura de los hombros, tomando con las manos el **zute**. Guillermo Tulio, por su parte, mostraba como bailaban el **son** en San Juan. Y a mí, aunque me pareció que esa

era su interpretación personal, basada en la imagen de su tierra, dejé que mostrara el paso a los bailarines del Ballet Moderno y Folklórico. Muchas fueron sus aportaciones: el rezo en su lengua nativa (Ave María y Padrenuestro), el asesoramiento para la compra del vestuario, hasta prestar uno propio para el inicio; el por qué de los claveles rojos y blancos en el altar, la cadena para el novio, la forma de colocarse los **tocados** las mujeres según su rango, si soltera, casada, **principal** o novia.”

Otra de las observaciones que más hacen impresión en la coreógrafa, es el llanto conmovedor de la abuela de la novia en una de las bodas, al despedirse de ella, así que llega a formar parte del desarrollo de la obra. Y es que, como recuerda Julia, la abuela era la que sentía más la partida de la nieta ya que era aquella la que había criado a la niña y se había encariñado con ella, dado que la madre acompañaba al padre en las labores del campo. Otro aspecto interesante de la investigación, que no se menciona a cabalidad en las notas explicativas del **programa de mano** fue el desarrollo del mencionado “Choloj”, algo que impresiona muy positivamente a la coreógrafa y que no se observa en el desarrollo de otras ceremonias de bodas. Los hombres se llevan al novio a una parte de la casa para darle consejos, que van desde lo profundo hasta lo jocoso, y de forma similar, las mujeres lo hacen con la novia en otro rincón de la casa. Para esta parte también es invaluable la colaboración de González, quien elabora los textos y se los enseña a los bailarines.

“Otra cosa que también me sorprendió -añade Julia- fue observar que al concluir la celebración en horas de la madrugada del día siguiente de la boda, eran los padrinos los que se llevaban los regalos, como los canastos de pan y otros.”

En ese año de 1974, la licenciada Eunice Lima sigue fungiendo como Directora General de Cultura y Bellas Artes y dado que se acercaba el VI Festival de Cultura en Antigua Guatemala, se decide estrenar la obra en esta ciudad, en las ruinas de la Santa Cruz, juntamente con otra obra de Julia, “Fantasía, Música y Flores”, el 20 de abril de 1974. Para este estreno, dada la singularidad del escenario al aire libre, se cuenta con la presencia de bastante gente de teatro y bailarines que llenaban el espacio como si se tratara del mercado de la aldea. “Tan verosímil era la escena -recuerda Julia- que hasta un perro callejero circulaba por el escenario confundido entre la muchedumbre, lo que ocasionó que los bailarines rieran en escena, acción que fue perfecta dentro del contexto del espectáculo”.

BODA EN SAN JUAN SACATEPÉQUEZ pasa a formar parte del repertorio del “Ballet Moderno y Folklórico” (el que todavía lo interpreta, al igual que EL PAABANC y EL URRAM, que es otra obra de proyección folklórica de Julia Vela) y se representa en temporadas escolares y giras del grupo. Pero una prueba de fuego le falta a la obra y es el ser presentada en su lugar de origen, San Juan Sacatepéquez. No pasa mucho tiempo antes que de esta localidad llegue la invitación correspondiente y el nerviosismo de coreógrafa y bailarines se hace presente en un alto grado. “¿Cómo reaccionarán los lugareños? ¿Qué pensarán de nuestros parlamentos? ¿Se sentirán ofendidos? ¿Les seremos divertidos?” Estas y muchas más son las interrogantes que se hace Julia ante esta situación. La preocupación era de más, pues según recuerda, la obra resultó muy bien recibida en la localidad y luego la solicitaban una y otra vez para ser representada en el pueblo. “Para mí fue el público más importante -concluye Julia- porque esta obra la había hecho con amor y respeto a su ritual.”

Manuel Juárez Toledo está a cargo de la musicalización. Algunas partes de la obra se basan en música original de la localidad, escuchadas y grabadas en las diferentes visitas de investigación. Otras partes de la obra, como la escena de los novios al final, es totalmente de la inspiración del maestro Juárez Toledo. En muchas oportunidades ocurren improvisaciones en la ejecución por parte de los músicos de turno. La música completa de esta obra se encuentra en el disco compacto “Suite de las Bodas de San Juan”, Marimba Nacional de Concierto; DIDECA CD99092-2, 1999.

BODA EN SAN JUAN SACATEPÉQUEZ dura aproximadamente unos cuarenta minutos, y es, a juicio de su autora, “una obra muy bien lograda en cuanto a unidad y continuidad en su argumento”.

La obra se inicia con el **PRIMER CUADRO** que recrea el interior de una iglesia; por medio de la luz teatral, se sugieren rayos de luz que se dibujan en la penumbra. Se observan a los novios de espaldas, hincados frente al cura que les da la bendición. Hacia la izquierda se sitúan los padrinos, **principales** y demás hombres; y a la derecha, las madrinan, **principales** y demás mujeres con sus niños. Este cuadro solamente se representó en el estreno y en pocas ocasiones después y era generalmente improvisado sin acompañamiento de música.



Fotografía No. 9

Escena del PRIMER CUADRO, en el que la novia, de espaldas, y el novio en primer plano a la derecha, recién han recibido la bendición nupcial. Ballet Moderno y Folklórico.

El **SEGUNDO CUADRO** se inicia con los preparativos en la choza. Se observa a un **mayor** que está a cargo de supervisar todos los arreglos. Sus ayudantes son dos niños y una niña alocados y una abuela que insiste en ayudar, con la lentitud propia de su edad. En la escena, de carácter jocoso, se observa el patio de la choza iluminado con los primeros rayos del amanecer. Los niños arreglan las macetas con el follaje tradicional llamado “velo de novia” y riegan pino por doquier, mientras la abuela enciende las velas. El **mayor** se desespera ante la ineptitud de los jóvenes y la lentitud de la abuela ya que el tiempo pasa rápidamente y los novios y los invitados están por llegar. Termina la escena cuando los cinco personajes se quedan viendo hacia el público y señalan alegremente que ya viene el cortejo de los novios.

El cortejo o procesión aparece entre el público, encabezado por dos doncellas que portan grandes canastos con el pan “de yemas” propio de la región para los invitados; les siguen los padrinos, quienes con porte elegante forman una fila a la derecha del escenario; y por último entran sus mujeres, las madrinan, que se sientan en el suelo a la izquierda.

La **escenografía** está basada en los adornos acostumbrados en el lugar: un altar con la imagen de San Juan al centro, candelabros con las velas encendidas, adornos en papel de china colgados del techo, formando ondulaciones en la parte superior del recinto, incensarios con incienso prendido y claveles rojos y blancos recién cortados que rinden tributo al Santo Patrono. Por último entran los novios sitúandose uno a cada lado del altar mientras la abuela los atiende amorosamente.

En resumen, las escenas de este segundo cuadro son las siguientes:

- Arreglo de la Choza
- Procesión y Rezo

Con un cambio en la música se inicia el **TERCER CUADRO**, en el que los hombres que representan a padrinos e invitados, inician la danza con los codos muy levantados, tomando con las manos los extremos del colorido **zute** que les cubre los hombros, con porte muy elegante, alzando las piernas. Al concluir su danza, retornan a sus lugares, invitan a las mujeres a bailar y quedan en **diagonal** hacia la derecha, rodilla en tierra, observándolas.

Las mujeres danzan con una postura muy sumisa, haciendo espirales en el diseño de la escena, en contraposición a los hombres, que se han desplazado trazando líneas rectas a lo largo y ancho del escenario.

Al concluir la danza de las mujeres bailan los novios, previo permiso de los padrinos, madrinan y abuela. Esta danza refleja un juego amoroso, alegre y espontáneo siendo también un recurso utilizado por Julia, una creación completa, ya que durante la ceremonia de una boda en San Juan Sacatepéquez no se acostumbra que los novios bailen el día de su boda. Para finalizar este cuadro, se inicia la danza de conjunto, en la que intervienen todos los bailarines, bailando cuatro **sones** diferentes.

Las escenas de este tercer cuadro son las siguientes:

- Danza de Hombres
- Danza de Mujeres
- Danza de Novios
- Danza de Conjunto

A continuación sigue el **CUARTO CUADRO**, que prosigue con el “Choloj” o “Ceremonia de los Consejos”. El escenario, que ha estado iluminado a **ambiente general**, es dividido por dos círculos de luz blanca (**cenitales**). En el de la izquierda se colocan las madrinas, formando un círculo alrededor de la novia y en el otro los padrinos con el novio. Cada uno de los padrinos sugiere consejos al oído del novio y lo mismo hacen las madrinas con la novia, algunos consejos siendo serios y otros divertidos.

Seguidamente, en medio de la oscuridad apenas rota por dos haces de luz blanca y otra luz blanca que se agrega al frente derecho del escenario (como en la apertura de una puerta), se sugiere el amanecer. Los padrinos, familiares y demás invitados abandonan la choza. Encabezan de nuevo la procesión las dos muchachas con los canastos de pan y les siguen, en parejas, los hombres con sus mujeres. Salen ceremoniosamente del escenario.



Fotografía No. 10

Escena del CUARTO CUADRO, en el que como parte del “Choloj”, los padrinos aconsejan al novio. Ballet Moderno y Folklórico.

Quedan solos los novios, separados por los haces de luz. La escena final de la pareja, coreografiada como más adelante se detalla, da lugar para algunas improvisaciones, tanto para bailarines como para músicos (percusión y **pito** o **chirimía**) que les acompañan fuera del escenario. La expresión de los actores (más que bailarines en ese momento) cambia en ese instante, de la que mostraron cuando realizaron su danza. La autora ha querido transmitir al público en esta escena el afrontar de los recién casados una nueva vida, la que posiblemente no habían percibido en toda su dimensión: la niñez, sus familias y amistades y los juegos inocentes han quedado atrás. Es tiempo de amor de hombre y mujer, que tanto han deseado y temido a la vez, de la responsabilidad de mantener un hogar y de crear nuevas vidas.

El público visualiza a la mujer que se levanta del suelo desde el lado izquierdo del escenario. El hombre está de pie en el lado derecho y tiende la mano hacia la mujer. Ésta, con un movimiento vacilante, con la mirada hacia él, se dirige hacia el centro del escenario, como yendo al lecho nupcial. Un **cenital** rojo al centro envuelve su cuerpo. Se le une el hombre al centro y desaparecen los dos **cenitales** blancos a los lados.



Fotografía No. 11

Última escena de la obra, en la que se quedan solos los novios. Ballet Folklórico de INGUAT.

Ella, hincada, realiza sus últimos rezos en la oscuridad. Él da vueltas alrededor de ella y se despoja de la faja roja que lleva a la cintura y la deposita a manera de “yagual” (*) en el piso, formando un círculo alrededor de la mujer. Tiernamente, le da un beso y la ayuda a levantarse, abrazándola y llevándosela con él, saliendo de escena por el lateral de fondo izquierdo.

El **cenital** rojo central ilumina las azucenas blancas que ella deja en el centro del círculo formado por la faja del hombre, símbolo de la pureza y de la sangre de la novia virgen que se convierte en mujer. La luz desaparece muy lentamente en forma gradual (a **dimmer**).

En resumen, las escenas de este cuadro final son las siguientes:

- “Choloj” o “Ceremonia de los Consejos”
- Procesión de Salida
- Danza Final de Novios

(*)Colchoncito que en forma de rosca, hecho de trapos retorcidos o de hojas secas de plátano, sirve a las mujeres para llevar en la cabeza canastos y trastos. También se usa para colocarlo en el suelo y poner encima vasijas.

2.3.3 LOS APARECIDOS Leyendas de la Ciudad de Guatemala (Ver Ficha Técnica en APÉNDICE 5, página 149)

Luego de EL PAABANC y BODA EN SAN JUAN SACATEPEQUEZ, LOS APARECIDOS es una obra que nace más de la lectura y la imaginación, así como de entrevistas a historiadores y cuentacuentos y de paseos por viejos barrios de la ciudad de Guatemala, como el de la Candelaria, más que de observaciones directas de expresiones folklóricas y de paisajes del interior del país.

De entre la bibliografía consultada, la principal fuente es el folclorólogo y autor Celso Lara y sus investigaciones. Otros escritores que inspiraron la creación de esta obra fueron Miguel Angel Asturias y sus “Leyendas de Guatemala”, así como Carlos Samayoa Chinchilla, José Calderón Salazar, Félix Calderón Avila, José Milla, Pedro Pérez Valenzuela, Lionel Méndez Dávila, Ida Bremmé de Santos y Francis Gall.

Delia Quiñónez ha sido siempre una de las colaboradoras más cercanas a Julia en la creación de sus obras coreográficas y esta vez no es la excepción. Se reúnen en varias ocasiones para ir dándole forma al **libreto** que marcaría el contenido de la obra. Una de las **estampas** que se había considerado, el “Carretón Fantasma”, es eliminado al final debido a la falta de elementos **escenográficos**. El **libreto** final se decide tomando en consideración muchos factores como artistas, presupuestos factibles, duración de la obra y carácter popular de la misma para que se pueda presentar fácilmente en escenarios de cualquier tipo.

Al inicio de la obra aparece un simulacro de mercado de Corpus Christi, con los vendedores de **ron-rones**, cajetas de Amatitlán, flores de San Juan Sacatepéquez, las tradicionales peras con palomitas de algodón (*), los pajaritos adivinadores en sus jaulas y otros elementos característicos de esa fiesta. Sigue el contenido de la obra que queda definido por las siguientes **estampas**: Los Rezadores de la Noche, El Cadejo, La Tatuana, La Llorona, El Sombrerón, La Siguanaba y Las Ánimas Benditas.

Al concluir esta parte se proyectan diapositivas de la Guatemala de antaño con una grabación de fondo con textos de Delia Quiñónez y las voces de Alfredo Porras Smith y Norma Padilla. Seguidamente aparecen de nuevo los bailarines, esta vez vestidos de **mengalas, cachimbros**, señores y señoras de sociedad, los pintorescos “Chocanitos” (**), militares y vendedoras con trajes indígenas. Esta escena se representa en oportunidades posteriores con igual o menor número de elementos, dependiendo de las facilidades de espacio y la disponibilidad de bailarines adicionales. En esta escena de mercado interviene la marimba interpretando en vivo alguna pieza en la que van entrando todos los personajes. Luego bailan el vals “Noche de Luna entre Ruinas” de Mariano Valverde y el fox-marcha “El Ferrocarril de los Altos” de Domingo Bethancourt, con lo que se cierra el espectáculo.

(*) Para la celebración de la fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Guatemala, principalmente en el atrio de la Catedral, se acostumbraba vender peras, frutas propias de la época, adornadas con palomitas de algodón, una fina y diminuta artesanía, refiriéndose al símbolo del Espíritu Santo en la religión católica.

(**) Los “Chocanitos” son dos personajes populares que vivieron en la ciudad de Guatemala a finales del siglo XIX y principios del XX. Rafael y Federico Carrera y Aragón, hermanos de sangre, mendigaban por la calle y Federico solía recitar versos del poeta José Santos Chocano, de donde se deriva su apodo. (Tomado del libreto original de la obra y Prensa Libre, 25/10/2000: portada)

En cuanto a la música, la coreógrafa trabaja de cerca con el compositor Enrique Anleu Díaz para quedar de acuerdo con la realización de la composición musical que él realizaría especialmente para el **libreto** ya definido. Tiempos y características de cada parte quedan determinados. La orquesta Sinfónica Nacional es la encargada de interpretar la partitura de Anleu Díaz, realizándose una grabación ya que no se presentaría la orquesta en vivo. En la relación que hace Celso Lara de la creación de esta obra (Lara, Celso. 1990: 267-311), se reproducen las partituras de la música correspondiente a las diferentes danzas. En esta misma obra, el autor cita a Anleu, (Lara, Celso. 1990, 225-226) quien hace una relación de su participación en esta obra que se reproduce a continuación:

“La motivación que me incitó a escribir la música para esta obra viene de diferentes vertientes. Ya de hace años había intentado, incluso, algunos trabajos sobre temas análogos, había realizado dentro del campo de la plástica algunas pinturas que recogían tales motivos: óleos como “El Sombrerón”, “El Cadejo”, etc. La lectura de obras de Miguel Angel Asturias me despertaron la preocupación sobre los mismos temas, pero indudablemente el impulso generador que dio por resultado el escribir la música fue el que Julia Vela, que estaba a cargo del Ballet Moderno y Folklórico, en la antigua escuela de Artes Plásticas de la octava avenida zona 1, me invitara a conformar, junto a la escritora Delia Quiñónez y la actriz Norma Carrillo (*), un equipo de trabajo para realizar la musicalización, dramatización y ballet sobre las **Leyendas de la Ciudad de Guatemala**, basadas en **Leyendas y Casos de la Tradición Oral de la Ciudad de Guatemala** de Celso A. Lara. La lectura de la obra de Celso A. Lara Figueroa encerraba una musicalidad extraordinaria en el sentido de posibilidades, aún extrañas a mis anteriores trabajos musicales, y bien puedo decir que en esta realización musical eché mano de recursos muy variados, por lo sugerente de las descripciones formuladas en las leyendas de Lara Figueroa.

Recuerdo que fueron varias sesiones de trabajo con Julia Vela, Norma, Delia y, conforme transcurrían éstas, fui organizando ideas, viendo bailar al grupo de Julia otro tipo de obras, que aúnan sugerencias musicales y plasticidad de movimientos de los danzarines para la música que ya estaba escribiendo. Por fin, surgieron las danzas listas para ser representadas.

En la realización de la música, el caso fue que, junto a motivos musicales muy descriptivos, utilicé recursos como la lectura salmodiando oraciones y letanías en latín y español, con variantes en las inflexiones de voz, en ‘tempis’ lentos y rápidos, formando una ‘amalgama textural’, contrastando con cantos gregorianos y ritmo procesional, para mí ‘extraño y hermoso cuando ví ensayarlo’. (‘Los Rezadores de la Noche’). Confieso que me maravillé del trabajo de Julia Vela para la concepción del ballet.

En otros casos (‘Las Animas del Purgatorio’), la lectura me sugirió la utilización exclusiva de música electro-acústica, cintas grabadas, con muchas mezclas, diferentes velocidades e instrumentos ajenos a una orquesta sinfónica.

(*) El compositor se refiere a la actriz Norma Padilla quien fue casada con Raúl Carrillo

En 'La Llorona', empleé música orquestal a la manera 'aleatoria', utilizando recursos tales como bloques sonoros 'tenutos', y en 'glissandis', a 'libero tempi' (*); empalmé el grito 'Juan de la Cruz' en voz femenina, con inflexiones teatrales, lo que creó un ambiente tenso, extraño.

Carcajadas y grandes efectos de dinámica orquestal utilicé en 'La Siguanaba'; música descriptiva con temas jocosos y tristes en 'El Cadejo'. Melancolía y ternura en leyendas como 'El Sombrerón', en donde además de 'temas **criollos**' el danzarín utiliza espuelas, no solo como parte del vestuario, sino como elemento rítmico-musical.

La realización de esta música ha significado, para mí, una etapa importante en mi proceso de composición, por cuanto por un lado existe el motivo-escenario de la ciudad de Guatemala, lugar de mi nacimiento, lar de mis amores; y por otro lado, experimenté con técnicas musicales nuevas en mi lenguaje musical. Creo que logré, a mi criterio, en más de una manera una buena realización.

Pero lo que me emocionó profundamente, fue el que se considerara, por muchos, que mi interpretación de la idea de la obra del escritor, poeta y músico Celso Lara sobre las leyendas de la ciudad de Guatemala fuera acertada."

"Como coreógrafa -apunta Julia Vela- las partes cuya realización me gustaron más fueron 'Las Ánimas Benditas' y el principio de 'El Cadejo'. La primera la había dividido en tres partes, el vuelo de las ánimas del 'más allá' a la tierra, la procesión cuando intercambiaban velas con los asustados observadores, candelas que se les transformaban en huesos al día siguiente y por último las ánimas en el purgatorio. Con largos trajes blancos, el paso adecuado y **luz negra**, los bailarines parecían flotar en el primer movimiento; en la procesión utilizaba el que llamo movimiento continuo en **cámara lenta** y para el Purgatorio, inspirada en las estampitas populares, colocaba un **cenital** rojo al centro del escenario y retorció los cuerpos a manera de visualizar el castigo doloroso del fuego. El principio de 'El Cadejo' lo soñé. El **bolito** era interpretado magníficamente por Miguel Cuevas y el 'poste' por Fernando Navichoque. Pensé en sustituir los efectos visuales del **bolito** por los del espectador y así, el poste era una funda de tela plástica con una gran cremallera y un farol en la parte superior, en donde se introducía el bailarín. A los ojos de todos, el poste se ensanchaba y adelgazaba, se bamboleaba y hasta cambiaba de lugar; siempre me hacía reír en cabina y me decía a mí misma que había sido un hermoso sueño."

Las horas favorecidas por la artista para idear sus montajes y escuchar la música a utilizar son las de la noche, así que ella recuerda que en su vecindario ya se murmuraba de espantos de la noche cuando se oía la música descriptiva de Anleu Díaz, acompañada con risas y lamentos espectrales durante el tiempo que duró el montaje de esta obra.

(*) En entrevista con el maestro Lester Godínez en agosto de 2001, aclara que todos estos términos se refieren al lenguaje musical. "Tempis" es el plural de tiempos musicales. Un "libero tempi" quiere decir a tiempo libre, es decir, la libertad del intérprete o del director de fijar el tiempo. Los "tenutos" indican que la nota musical o el acorde, se mantienen en su valor completo; se indica con un guión por encima de la nota. Y "glissandis" quiere decir literalmente "resbalando": es la unión de una nota a otra de diferente altura, deslizándose.

Aunque en el **programa de mano** se da crédito a Norma Padilla como directora teatral, ella se encargó más de tomar ensayos y ocuparse junto a Alfredo Porras Smith de las narraciones grabadas.

A pesar que para esta obra se desarrolla un **libreto** bastante claro (reproducido en el Apéndice 5, página 151), al ponerlo en escena se difiere un poco del mismo.

Al abrirse el telón, como si fuera una postal de principios del siglo XX, el público percibe lo que sería la feria de Corpus Christi en el atrio de la Catedral de la ciudad de Guatemala. Se ven vendedoras de peras con las palomitas de algodón, vendedores de **ron-rones** y demás juguetes propios de la época así como atoles y otras viandas que son ofrecidas insistentemente a los transeúntes que se dirigen con sus trajes domingueros a rezar al altar. Los niños juegan despreocupadamente y los galanes cortejan a las damas.



Fotografía No. 12

Primera escena de LOS APARECIDOS, la feria de Corpus Christi con sus vendedores y transeúntes. Ballet Moderno y Folklórico.

El murmullo es ensordecedor y poco a poco se va acallando, hasta que desaparece, y con él, el alegre mercado y su luz de mediodía. Los actores con sus ventas salen del escenario y en una oscuridad casi total, se dibujan las siluetas de tres **mengalas**, quienes cubiertas con sus mantos negros y velas encendidas en las manos, riegan agua bendita, queman incienso y rezan para alejar los malos espíritus. Como en un **sahumerio** que realizan por todos los rincones de la casa, van desapareciendo junto con la luz. En este momento entran **LOS REZADORES DE LA NOCHE** con sus largas túnicas y **capirote**s negros y sus faroles (que no encienden hasta estar en posición).

Esta danza, con una música que recuerda las marchas fúnebres de Semana Santa y de cantos gregorianos, la realizan los bailarines, al principio simulando ser cargadores de una pesada anda del Santo Entierro y luego figuras muy solemnes que proyectan un frío y escalofriante misterio de muerte. Las luces sugieren un **ambiente** nocturno, apenas con unos rayos de luna lo suficientemente brillante para poder ver la danza.



Fotografía No. 13
Escena de LOS REZADORES DE LA NOCHE. Ballet Moderno y Folkórico.

Al finalizar, música, luz y bailarines van desapareciendo en la oscuridad y rápidamente entran al escenario los vendedores y demás personajes para regresar a la feria de Corpus del inicio.

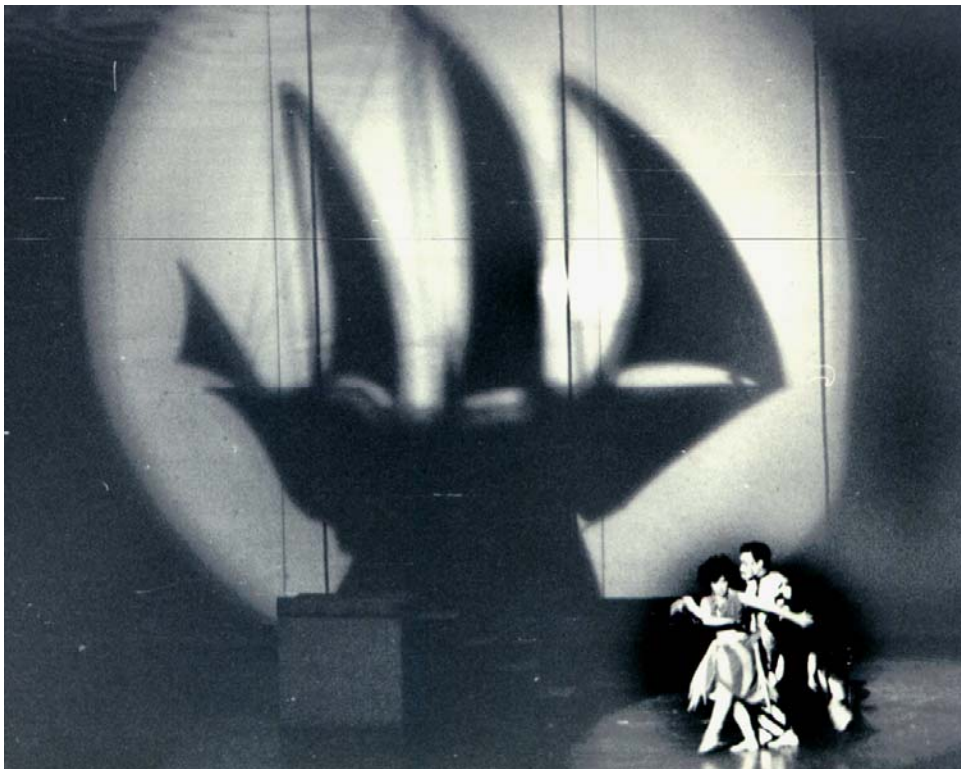
Se resalta en escena al personaje de un **bolito** que se acerca a los transeúntes pidiendo dinero con pretextos para seguir tomando; una hermosa vendedora llamada Domitila le da consejos y le regala la oración de **EL CADEJO** para que lo proteja.

Nuevamente el murmullo de los vendedores, la música y las luces van desapareciendo y el **bolito** queda solo, tratando de leer la oración. Se acerca a un poste que aparece como la única luz en escena y que es un bailarín disfrazado. Acabando de leer la oración, el **bolito** se extraña que el poste de luz se mueva, se le queda viendo y el poste se balancea de un lado a otro y gira. Es una escena cómica en la que el **bolito** trata de orinar sobre el poste, el

que huye. Al final es atrapado y el **bolito** logra su propósito. El poste se sacude y aquel le invita a beber con él hasta que ambos quedan dormidos.

La luz nocturnal se riega por todo el escenario y se observa la entrada de un perro negro que se queda dormido junto al **bolito**. Seguidamente hacen su aparición dos maleantes claramente con intenciones de asaltar al **bolito** que duerme. Pero el perro negro y lanudo, el Cadejo, les salta encima y después de una fiera batalla los hace huir del lugar. La escena concluye con la imagen del **bolito**, poste y Cadejo dormidos. La luz se diluye suavemente hasta quedar en una total oscuridad.

Repentinamente se enciende una luz **cenital** central color ámbar-naranja fuerte. Sentada en ella está **LA TATUANA**, joven bella mujer que con ademanes de hechicera, simula preparar sus recetas secretas. Aparece en escena su maestro llamado Almendro y ambos realizan una danza de carácter, con grandes desplazamientos como si volaran. Ella viste como aldeana gitana, él un traje fantasioso, creación del diseñador de vestuario. Almendro desaparece y a lo lejos comienzan a escucharse unas voces que acusan a la Tatuana de bruja, y que piden sea ejecutada.



Fotografía No. 14

Escena de LA TATUANA. Se nota al fondo el efecto luminotécnico del barco en el que supuestamente huye la hechicera. Ballet Moderno y Folklórico.

Irrumpen en la escena sacerdotes, policías y gente de pueblo, los que acosan a la Tatuana, girando alrededor de ella, hasta que es tomada prisionera y llevada a la fuerza a un extremo del escenario en donde la dejan tirada. Un efecto de luz dibuja encima de su traje la sombra de las rejas de la prisión. Nuevamente aparece Almendro, quien la libera y lleva al

centro, en donde por medio de otro efecto lumínico (una lámina en forma de barco que se coloca en la **luz seguidora**) se le sugiere al espectador que ambos subieran a un barco, el que se va haciendo pequeño y volando por encima de las cabezas del público. La escena queda a oscuras y únicamente se escucha una voz que dice “y a la mañana siguiente, la mañana de la ejecución, los alguaciles encontraron en la cárcel un árbol seco solamente y un barquito dibujado en la pared de la celda de la Tatuana”.

El telón se cierra y una luz blanca fuerte localizada al lado izquierdo frontal del escenario (como si fuera una vela o lámpara pequeña para leer) ilumina a una nana **mengala** adormitada, con un libro sobre las piernas y tres niños que juegan a su alrededor. Ella los regaña y manda a la cama pero ellos le piden que antes les cuente un cuento. La nana accede y les narra la historia del “Carretón Fantasma”. Al finalizar la narración, los niños, que no han parado de jugar, la asustan y ella sale de escena enojada, correteándolos. (Durante esta narración a telón cerrado, los **tramoyistas** montan un cementerio en el escenario).

Al abrirse el telón aparece como en un día de Difuntos, el pueblo congregado alrededor de las tumbas de sus muertos. Un poeta con capa y sombrero combo (*) da lectura a algunos epitafios que se leen en las lápidas. Un militar busca una tumba, con una corona en la mano; algunos niños juegan, ajenos al dolor de algunos vecinos. Aparecen los “Chocanitos” del brazo, con sus trajes característicos, diciendo piropos a las jóvenes y recitando versos, como era su costumbre. De pronto, descubren a una bella mujer que se esconde entre las sombras y se encuentra con un joven que la toma apasionadamente entre sus brazos.

A los “Chocanitos”, la pareja les recuerda los amores de la llamada “Llorona” con el fontanero Juan de la Cruz y empiezan a recordar en voz alta la historia. Salen por entre el público, mientras en la oscuridad el cementerio desaparece del escenario para dar paso a la danza de **LA LLORONA** que está dividida en dos cuadros. Esta es otra variante con el **libreto** original, el que sólo señala el segundo cuadro de la historia.

En el primer cuadro de la danza, aparece la pareja de amantes apasionados. Ella viste una especie de camisón de noche vaporoso, él un pantalón y sin camisa, ambos descalzos, ejecutando una danza de abrazos, caricias y **cargadas** para concluir en la ida de él, quedando ella recostada en una cama. Con efectos teatrales, esta cama se convierte en una base de piedra en donde descansa el cadáver de la mujer, que transfigurada con una fea máscara, un velo negro y un vestido raído por el tiempo, se convierte en el fantasma de “la Llorona”. Escénicamente, se ha hecho un cambio de bailarinas.

La segunda danza es “la Llorona”, un fantasma que en soledad desconsolada, atraviesa rápidamente el escenario en varias direcciones. Busca a su hijo y con gritos desgarradores dice su nombre a los cuatro puntos cardinales... “Juan de la Cruz”.

(*) Viene de “combado”. Un sombrero de fieltro negro, de la época, de copa cilíndrica, no muy alto y ala no muy grande. Se usaba en ocasiones especiales, aunque los “Chocanitos” lo acostumbraban como prenda diaria de vestir.

Lentamente y acoplados con la luz y el sonido, desaparece “la Llorona” por la esquina frontal izquierda, hasta una oscuridad total.

La siguiente es una visión nocturna: un grupo de hombres forma un círculo, se iluminan con linternas y ocotes y van narrando la historia del “Sombrerón”. Las mujeres que los acompañan se espantan de las conversaciones y los niños que merodean por el lugar, se dedican a jugar, ajenos a las historias de los mayores.

Las luces se van apagando hasta una oscuridad total. Una luz blanca frontal izquierda, ilumina una mesita y una mecedora donde descansa una hermosa **mengala** tejiendo.

Del fondo lateral izquierdo entra **EL SOMBRERÓN**, bailarín corto de estatura con gran sombrero, guitarrilla y botas con espuelas, que bailando se acerca a la **mengala**. Juntos realizan una danza de carácter jocoso y tierno a la vez, hasta que con movimientos como de un hipnotizador, el duendecillo deja a la **mengala** dormida sobre su mecedora y sale del escenario conjuntamente con la música y la luz.

Se escucha una voz que dice “a las mañana siguiente, la encontraron peinada con una fina trenza, por la que dicen las vecinas que se le subió el ‘Sombrerón’”.

En una penumbra nocturna, luz general azul con haces blancos, se ven las sombras de hombres, mujeres y niños, que con ramas secas entran al escenario hasta llegar al centro y formar una fogata. La escena recuerda la “quema del diablo”, el siete de diciembre.



Fotografía No. 15
Escena de LA SIGUANABA. Ballet Moderno v Folklórico.

Alrededor de los leños que arden, unos hombres narran la historia de **LA SIGUANABA**. Un poeta que va pasando se dedica a lanzar piropos indiscriminadamente a todas las muchachas que escuchan las narraciones. El público lo identifica como un “pícaro”, como el que engañó a la “Siguanaba” y de los que ella juró vengarse sin descanso.

Todos van saliendo hasta quedar solo el poeta; una bella mujer lo cautiva y juntos ejecutan una danza en donde ella lo envuelve en sus velos, lo provoca y se aleja; él la sigue ilusionado hasta que intempestivamente se descubre el rostro que ha mantenido oculto y estalla en sonoras y escalofrantes carcajadas. El poeta, loco, huye despavorido.

La luz se diluye, y una grabación dice: “después de un día de fiesta, el sueño se va metiendo poquito a poco entre los párpados”. La ciudad se viste de **oscurana** y sigue la grabación introduciendo la danza de **LAS ÁNIMAS BENDITAS**.

El escenario vuelve a iluminarse con una luz nocturnal y de todas partes salen encapuchados con largas túnicas negras pidiendo “una limosna para las Ánimas del Santo Purgatorio, por el amor de Dios”. En escena se encuentra también “la Mosquita”, apodo de una pordiosera muy famosa de principios del siglo XX. Pasan algunos transeúntes, unos dan limosna y otros se niegan, para luego salir.

La danza de las “Ánimas Benditas” está dividida en tres partes: en la primera, “El Vuelo”, se ilumina la escena con **luz negra**. Con pasos cortos, los bailarines cubiertos totalmente con túnicas y capuchones blancos (a manera de fantasmas), salen aleatoriamente de todos los ángulos del escenario y lo atraviesan rápidamente. Es una de las partes mejor logradas, a juicio de la autora, ya que el espectador capta como fantasmas volando, almas que bajan a la tierra.

La segunda parte es “La Procesión”. De la **diagonal** derecha del fondo, van desfilando con movimientos ligados las “Ánimas del Purgatorio”. Este segmento hace recordar la historia de cuando en las noches pasaban estas almas ante los asustados observadores y les dejaban un cirio que a la mañana siguiente se les convertía en un hueso.

Por último, la tercera parte es “El Purgatorio”. Una luz roja fuerte en el centro del escenario que brota de la parte superior, simula el fuego del purgatorio en el que los bailarines, o sea, las Ánimas Benditas, se mueven con dolorosas contorsiones. En un momento, la música llega a un clímax y la escena queda suspendida; nada se mueve, lo que recuerda las estampitas que popularmente identifican las oraciones para la salvación de las “Ánimas del Purgatorio”.

Le sigue un **black out** y luego baja una pantalla sobre la que se proyectan imágenes de la Guatemala de antaño, de principios de siglo XX y literatura relativa. En este tiempo el escenario se transforma en lo que puede ser una feria popular que dará paso al final en el que **mengalas, cachimbiros**, señores y señoras, indígenas de diferentes regiones, militares y otros personajes, como en una fiesta del quince de agosto (la Virgen de la Asunción, santa patrona de la ciudad capital), bailan el vals, el chotis, los “fox-trots”, para concluir con “El Ferrocarril de los Altos” de Domingo Bethancourt. La marimba en vivo, acompaña y da vida al final del espectáculo, así como las comidas típicas que se reparten a los asistentes.

2.3.4 EL URRAM Proyección etnodramática Quiché-Achí (Ver Ficha Técnica en APÉNDICE 6, página 170)

A medida que Julia Vela se adentra cada vez más en el conocimiento de las manifestaciones culturales de las diferentes **etnias**, llega a sentir la necesidad de investigar acerca de los quichés, una de las **etnias** más significativas durante la conquista. Según narra, la Baja Verapaz con todos sus municipios, se le presentaba con una gran riqueza de artesanías de diversa índole, como la cerámica de Rabinal, los textiles, arreglos florales, cerería, sonajas de **morro**, así como sus importantes **morerías**. Según sus palabras, “esta región, cuna del Rabinal Achí, no podía escapar como punto de interés de primer orden para continuar con mis trabajos de investigación y creación de danzas de proyección folklórica”.

Al igual que en otras de sus creaciones, EL URRAM cuenta con la estrecha colaboración de su hermano, de su esposo y de su padre. Es precisamente en una plática que sostiene con este último en casa de la artista, que nace el nombre de la obra. “El valle del Urram, de belleza inigualable, sorprende a quien lo ve desde lo alto -apunta Julia- su historia es fabulosa y el nombre me pareció sonoro a la vez que significativo para el contenido de la obra”.

En lo que se refiere al proceso de investigación y creación de la obra, Julia se rodea de amigos con los que comparte la pasión por las manifestaciones culturales de las diferentes **etnias**. Y fueron el Dr. Alfredo MacKenney, René García Mejía, Carlos Gordillo Barrios y Matías Jerónimo quienes se vuelven las principales fuentes de información y colaboradores en la creación de EL URRAM.

Asiste a varias fiestas patronales de Rabinal, Salamá, El Chol, Granados, Chilascó, Chuacusito, San Miguel Chicaj y Cubulco. Hugo Conde Prera, director de la Escuela Tipo Federación de Salamá y luego gobernador departamental, le motiva a continuar con sus trabajos de campo, facilitándole entrevistas con los diferentes capitanes de los grupos de bailes y acompañándola algunas noches al “Casonic” (*), en donde las lugareñas visten con sus trajes a Hilda González, una de las bailarinas y a Julia misma y les hacen bailar casi hasta el amanecer.

Con Mario Quiñónez, fotógrafo, y Manuel Juárez Toledo forman el trío que viaja a los lugares en donde se presentan las expresiones populares. Es el maestro Juárez Toledo quien se encarga de hacer los arreglos musicales de los sones y piezas musicales recolectados en estas investigaciones. Este trabajo se encuentra en la grabación del disco compacto “Urram, Proyección Etnodramática Quiché-Achí”, Marimba “Herencia Maya Quiché”; Disco Centro 97027, 1997.

De gran ayuda fueron también los consejos de José Castañeda, Dagoberto Vásquez, Marco Aurelio Alonso, Ida Bremmé de Santos, Herbert Quirín Diesseldorf y René Molina Nuyens. Colaboran además, el Instituto Lingüístico de Verano, alcaldes de la Baja Verapaz, el Instituto Guatemalteco de Turismo, dirigido en ese entonces por Alvaro Arzú, Pan American Airways, Embajada de Brasil, Comité de Danza del Patronato de Bellas Artes y

(*) Nombre dado al ritual nocturno que precede las festividades patronales en el pueblo de Rabinal.

Eunice Lima, en la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, quien da las facilidades para el montaje de la obra y la compra de las plumas de avestruz en Rio de Janeiro para la elaboración de partes de la **escenografía** y **tocados**.

Los característicos y auténticos arcos de Chilascó (*), conjuntamente con un trono central y dos andas laterales, formaron la **escenografía** del estreno de la obra. Para la elaboración de los arcos vinieron los lugareños, transportando en camión las plantas y demás enseres tradicionales desde sus comunidades.

Como en anteriores oportunidades escoge las danzas entre las investigadas en la región y las ordena para su presentación. Nueve partes forman la obra, descritas a continuación:

PROCESIÓN Y REZO (RITUAL TRADICIONAL)

De manera similar a EL PAABANC, esta obra se inicia con una procesión de entrada. De permitirse según la localidad, se hace un recorrido por las calles hasta llegar al lugar de la representación. Si esto no es posible, se hace en el mismo escenario, de una manera reducida no más de cinco minutos. El toque es de tamborón y **pito** y son precisamente los músicos quienes encabezan la procesión. Les sigue la primera anda adornada con los plumeros, con cuatro cargadores. Inmediatamente les siguen otros dos que portan un estandarte con el emblema de Baja Verapaz. Con un paso pausado y ceremonial, siguen los personajes de la “Danza de la Sierpe”, incluyendo al bailarín que lleva la armazón de la misma. “Sierpe” o sea “serpiente” es el nombre que se aplica al mítico dragón de la leyenda de San Jorge. Después de dos cargadores que portan la marimba, hace su entrada la segunda anda con plumeros y sus cuatro cargadores, para terminar la procesión con los bailarines del **son** “El Amanecido”, quienes hacen su entrada muy solemnes en filas, los hombres portando las **custodias** de la **Cofradía** y las mujeres los arreglos de flores tan característicos del lugar. Muy cuidadosamente, depositan sus **custodias** y las flores en el altar.

Todos los que hicieron su ingreso en la procesión salen del escenario, con excepción de los bailarines de la siguiente danza, **RI SAKARISÁN o SON “EL AMANECIDO”**. Esta danza está inspirada en el primer **son** que se baila en las festividades patronales de San Pablo, el 25 de enero en Rabinal, Baja Verapaz, y precisamente esa prioridad es lo que le da el nombre de “amanecido”. Después de realizado el “Casonic”, que es el ritual que precede las fiestas, los habitantes del pueblo oyen la Misa Mayor y luego recorren las calles del pueblo bailando este **son**. La coreografía de esta danza está dividida en tres partes, la primera de las cuales alude al carácter festivo de la danza y se realiza con la música del **son** tradicional “El Amanecido”. La segunda parte es lenta y transmite la idea de lo solemne del rito y para esto se usa el **son** también tradicional “Sicilia”; ambos **sones** tienen arreglo original de Manuel Juárez Toledo. Y la última parte es una repetición de la primera, es decir, la danza

(*) Chilascó es un municipio de Baja Verapaz, en donde para las fiestas patronales, por el paso de la procesión, se acostumbra adornar las calles del pueblo con arcos muy característicos, de troncos de árboles, vegetación propia del lugar, particularmente cierto tipo de epífitas (bromelias) de hojas verdes, amarillas y moradas; flores, frutos y en ocasiones, animales disecados.

tiene una estructura “ABA”, la que identifica en música y en danza a una obra de tres movimientos. Luego de uno generalmente movido, le sigue un segundo lento, para al final repetirse el primero. Posteriormente, según refiere Lester Godínez, él modificó este arreglo de manera que se hiciera uso completo de la marimba de siete integrantes, otro en vientos, otro en percusión indígena y un contrabajo, con el uso de **pito** en el son “El Amanecido”. (El arreglo original de Juárez Toledo contemplaba tres ejecutantes en marimba y el uso del **pito** solamente en el son “Sicilia”). Este arreglo es el que se escucha en la grabación referida en la página anterior.

Los bailarines son doce, seis mujeres y seis hombres. Las mujeres llevan los siguientes trajes regionales: dos de Cubulco, dos de Rabinal y dos de San Miguel Chicaj, todos municipios de Baja Verapaz; todas, con la excepción de dos llevan velo blanco en la cabeza. Los hombres llevan camisa y pantalón blancos con el adorno en rojo y amarillo característicos del lugar, faja roja amarrada a la cintura, saco rojo con adornos en mangas, bolsas y solapas, así como **zute** a cuadros rojos y blancos atado a la cabeza.

Al iniciarse la primera parte, las mujeres forman un círculo con paso ligero que se alterna con pequeños saltos y el brazo derecho inmóvil sobre el vientre. Con un paso similar y la mano derecha sobre la cadera correspondiente, los hombres hacen un círculo concéntrico al de las mujeres, avanzando en dirección contraria. Girando el cuerpo a medias, hombres y mujeres convergen al centro para después irradiar hacia fuera. Los círculos se cambian y los hombres pasan adentro. Otro elemento del diseño coreográfico son filas y baile en pareja. Toda esta parte se baila con luz brillante.



Fotografía No. 16
Escena de la segunda parte del SON EL AMANECIDO. Ballet Moderno y Folklórico.

Para la segunda parte, la luz se cambia a azul tenue y **calles** diagonales. Esta parte es procesional, bastante lenta. Las mujeres toman los arreglos de flores y muy solemnes, con la vista fija hacia delante y en dos filas caminan por el centro, tomando cuidado en que el pie con el que se adelanta esté cruzado hacia enfrente. Al llegar al centro se abren hacia el lado izquierdo. Los hombres les siguen con el mismo paso llevando en alto las **custodias**. Se forman dos filas en la **diagonal** que cruza el escenario del fondo derecho a la izquierda frontal y hombres y mujeres se juntan en el centro y siguen su camino en dos filas. Dejan flores y **custodias** y bailan luego la tercera parte que es igual a la primera, con apenas unos cambios de tiempo. Con las últimas notas del **son**, salen en parejas con paso rápido.

La siguiente danza del programa es **XOJOL CANTÍ o DANZA DE LA SIERPE, también llamada de SAN JORGE Y EL DRAGON o “TARAGÓN”**, con fondo musical de tambores, **pito, chirimía** y sonajas. Según las investigaciones de Julia Vela, se cree que en tiempos precolombinos los indígenas realizaban dos danzas simultáneamente, la de “Xojol Re Cumatz” y la de “Oxtum”, danzas que involucraban la presencia de la culebra, una participación muy importante en las mitologías mesoamericanas. Al ser prohibidas estas danzas por los religiosos, los indígenas muy hábilmente las adaptaron a otras danzas, en este caso involucrando a San Jorge, que según cuenta la leyenda, se enfrentó a un dragón para rescatar a una doncella. Esta danza adquiere simbolismos del triunfo del bien sobre el mal y su objetivo pasa a ser catequizador.

Son cinco los personajes que intervienen. Primero ingresa la “Sierpe”, que es una armazón de madera forrada de tela similar a la de los toritos de fuegos pirotécnicos, de la cual sobresale un largo cuello rematado por la cabeza, en la que dos fauces de madera son accionadas por el bailarín que manipula la armazón, provocando un ruido seco al cerrarse. Le sigue la “Muerte”, ataviada en blanco y negro y con máscara simulando una calavera, con sonajas en las manos. Luego ingresan la “Niña”, una bailarina ataviada con el traje regional de Rabinal, portando un pequeño canasto con flores; el “Murciélago”, con máscara representando al animal y con alas pegadas a la camisa; el “Diablo”, con camisa y pantalón blancos y una máscara de diablo y **tocado** simulando crines de caballo; estos dos últimos personajes llevan también sonajas en las manos. Por último entra San Jorge, con máscara de **morería** de “español”, pantalón, chaqueta con coleta, capa, medias, etc., dando la imagen de un caballero medieval, con **tocado** de plumas y una espada en la mano derecha con la cual apunta hacia arriba. Sus movimientos son muy solemnes, marciales y lentos.

La acción de la danza se centra alrededor de las acciones de los tres esbirros del mal, el “Murciélago”, la “Muerte” y el “Diablo”, que apresan a la niña, atándola y sometiéndola ante la “Sierpe”. San Jorge se enfrenta con cada uno de los tres primeros, simulando una lucha con los mismos. Al final, expulsa al “Murciélago” del escenario y cargando a la niña liberada sobre el hombro, sale siguiendo a la “Sierpe”, y siguiéndole a él, la “Muerte” y el “Diablo”.

La danza de **KA MAM CHICOP o DANZA DE LOS ANIMALITOS** es la adaptación que hace Julia de la danza festiva que se celebra ritualmente cada tres de mayo en diferentes lugares de Baja Verapaz, como Cubulco, la aldea de Sutún, San Miguel Chicaj y en Rabinal para el último domingo de noviembre, cuando se celebra el día del Patrocinio de la Virgen. Es una **danza de recorrido** que se cree tiene orígenes precolombinos y que sufre cambios

con la llegada de los españoles. Actualmente se representa como un homenaje a la Virgen y a Santa Ana. La adaptación de la música se hace para marimba y tambores.

Intervienen ocho animales, el Toro, el Armadillo, el Venado, el Conejo, el León, el Tigre, el Pizote y el Mico, todos vistiendo pantalón, camisa y chaleco que se identifica con cada animal, pañuelo en la cabeza, gorro y máscara, siendo todo el conjunto del traje un diseño original de Heberth Acuña.

El diseño coreográfico de esta danza es simple, con movimientos rectilíneos y cruzadas de filas, así como giros en parejas. La mano derecha la llevan en la cintura y en la izquierda llevan dos sonajas cada uno.

En el orden del programa, sigue la **DANZA DE PATZCÁ o DE LOS “GÜEGÜECHOS”**, de origen precolombino y dedicado por los quichés a Jun-Toj, señor de la lluvia y la salud. “Patzcá” significa “vestido de harapos” y el propósito de esta danza era hacer reír a la deidad, para que una vez divertida, concediera buenas cosechas y salud. Algunos opinan que el



Fotografía No. 17

Escena de la DANZA DE PATZCÁ O DE LOS GÜEGÜECHOS, en la que éstos bailan alrededor de la “Lola”. Ballet Folklórico de INGUAT.

origen de esta danza puede encontrarse en el Popol Vuh, en la parte donde el héroe Hunahpú danza disfrazado de pordiosero. El nombre de “güegüecho” proviene de la máscara de madera utilizada para la danza, en la que efectivamente se advierten de manera prominente dos “güegüechos” provenientes de la enfermedad del bocio. Esta deformidad hace que los bailarines se desplacen encorvados y sus movimientos de cabeza sean inclinados.

El vestuario de los seis “güegüechos” es una creación del diseñador Xavier Pacheco. Para el tiempo en que Julia monta esta obra acude a una presentación en el Teatro del IGA de la obra “Conoce Usted la Quinta de Beethoven?” de Tito Medina, en donde el vestuario de mendigos andrajosos diseñado por Pacheco se ajusta a lo que busca para esta danza, túnicas rasgadas y mantos con apariencia de andrajos. Su apariencia se complementa con bastones de madera y sonajas en las manos. Interviene en la danza también la “Lola”, un bailarín que se esconde bajo la armazón de una mujer gigante vestida con traje de Rabinal, **tocado** con borlas y velo.

Para la música se alternan toques de tambor y **solos** de **pito** y **chirimía** para las seis partes de la danza, en la que los “güegüechos” se desplazan, repetidamente saludando hacia los cuatro puntos cardinales, en ocasiones moviendo la pelvis hacia los lados. Al iniciarse solamente la **chirimía**, se colocan los bastones a la espalda y tocándolo con las sonajas, saludan y se entrecruzan por el escenario en un despliegue de agilidad y precisión. Mientras danzan, la “Lola” se desplaza libremente y en ocasiones los “güegüechos” la abrazan y la toman de las manos. En la parte final de sólo percusión, hacen su salida en grupo alrededor de la “Lola”.

La **DANZA DE LOS COSTEÑOS** es una de las danzas más recientes, popularizada en el siglo XIX para venerar a la Virgen y a San Pablo. Durante esta danza, generalmente se improvisa un relato, un recurso en algunas comedias autóctonas en las que se critican las costumbres o la conducta de algunos lugareños. La adaptación de esta danza está inspirada en un manuscrito rabinalense en el que se narra la llegada de unos mercaderes a la feria de Rabinal para vender ganado. . La investigación de esta obra es para Julia inolvidable. “Me recuerdo sentada -anota Julia- con los capitanes y **bailadores** en tiendas y ferias, tratando de conocer los textos que se recitaban. Es ‘la relación’, me repetían; hasta que comprendí que improvisaban sobre una estructura y además lo hacían en versos octosílabos, al igual que en obras como la del ‘Chicomudo’ y de los ‘Negritos’, prácticamente desaparecidas.”

Para la adaptación de esta danza, Julia recurre a Manuel José Arce, quien escribe unos parlamentos, diez fragmentos en total (reproducidos en el Apéndice 6, página 180), que se alternan con un igual número de **sones** tradicionales arreglados por Manuel Juárez Toledo. La danza da inicio con un parlamento anunciando la feria del lugar y entre cada uno de los nueve fragmentos se recita un parlamento. Para las representaciones estos parlamentos son pregrabados y los bailarines/actores hacen la mímica, dado que por el uso de las máscaras, les es imposible hacerse oír a voz viva. Esta danza, con **sones** y parlamentos, es la de mayor duración en EL URRAM (más de veinte minutos) y en la que intervienen el mayor número de personajes, que son vestidos con trajes propios de la región y otros diseñados por Heberth Acuña. Los personajes son los siguientes: Panchita, Don Pascual, Don Cristóbal, Torito, un Viejo Caporal (esposo de la Panchita), tres Vaqueros, tres Cargadores y un Mico. Los cargadores portan trajes regionales de diversos lugares, para enfatizar el hecho que una feria local es visitada por miembros de otras comunidades.

El argumento es el siguiente: Don Cristóbal y sus vaqueros llegan a la feria del lugar con un Torito que quieren vender. Se encuentran con Don Pascual quien se interesa en el animal. Lo primero es lo primero y don Cristóbal busca un lugar donde descansar, para lo que se aproxima a un mesón, propiedad de la Panchita y de su viejo marido. Se desarrolla

entonces un intercambio de coqueteos y diálogos en doble sentido entre don Cristóbal y la Panchita. Seguidamente, don Cristóbal ofrece formalmente el Torito a don Pascual, quien antes de hacer el trato, solicita torearlo para verlo mejor. El Torito asusta al viejo posadero que huye y luego se dedica a perseguir al Mico. El Torito luego es lazado y don Pascual hace el trato. Antes de retirarse don Cristóbal y su comitiva, éste se despidе de su Torito y ante la sugerencia de don Pascual, se dirigen juntos a la iglesia a dar gracias.

Al inicio hacen su entrada uno a uno los diferentes personajes, bailando en pareja tomados de la mano que elevan por encima de la cabeza. El diseño coreográfico es sencillo y a la vez explota muy variados **dibujos escénicos**, con formación de filas que se desplazan en diferentes direcciones. De acuerdo al desarrollo de los parlamentos, los personajes pueden danzar entre ellos, como por ejemplo la Panchita con don Cristóbal o el Torito con los Vaqueros o al embestir al Viejito y al Mico. Esencialmente, los desplazamientos son rectilíneos en filas.

Seguidamente se presenta la **DANZA DE LOS MAZATES DE PURULHÁ o VIEJITOS**, que es una de las danzas más antiguas de la región, juntamente con la de “Patzcá” o de los “Güegüechos”. A ambas se las considera de “primer orden”, o sea, de la mayor importancia. Se celebra en honor a la Santa Cruz y la Virgen de la Concepción el de tres de mayo y el ocho de diciembre respectivamente, así como en otras festividades. Es presentada en demanda de buenas cosechas y antiguamente, por una buena cacería.



Fotografía No. 18
Escena de la DANZA DE LOS MAZATES. Ballet Folklórico de INGUAT.

Para el **montaje** de esta danza se recurrió a una creación coreográfica completa, desde el diseño de pasos hasta los arreglos e interpretación de **pitos**, **chirimías** y tambor. Asimismo, el diseño de luces tiene un papel determinante en el montaje de la obra. Los bailarines son seis “mazates” o cazadores, que realizan su danza previamente a la cacería. Van ataviados con camisa blanca, pantalón forrado de **ponchos** y amarrado con lazos; saco, sombrero, gorro y máscara, todos en color negro. Llevan en las manos tamborcitos con dos esferas unidas con cordel que al rotar producen ruido y palos de madera con animales disecados en un extremo.

Al iniciarse la danza los bailarines se encuentran en el centro, agazapados en un círculo formado por los palos en forma de estrella, bañados por un **cenital** rojo. Realizan saltos alrededor del círculo, cayendo entre los espacios formados por los palos, agitando los tamborcitos todo el tiempo y emitiendo ruidos guturales. Los movimientos son esencialmente saltos y giros. Al cambiar la luz a un **ambiente** nocturno general, los bailarines se distribuyen por el escenario y dos de ellos realizan más saltos sobre los palos que levantan sus compañeros, que también los desplazan hacia adelante, simulando el movimiento de los animales. Seguidamente vuelven a formar el círculo del principio y realizan los mismos movimientos, yéndose la luz a **dimmer** a medida que la música va terminando.

La **DANZA DE MAYORDOMOS** es llamada también “El Torito” y es una danza de “sedas”, llamada así por considerarse de lujo, como la “Danza de Venados” del “Paabanc” y se desarrolla utilizando los vistosos trajes de **morería**. Es una danza que se localiza en varias regiones de Guatemala, con variantes locales y que se ofrenda a la Virgen de la Concepción. Se realiza con diez bailarines, cada uno representando los personajes siguientes: Perro, Toro, Caporal, Doña Rosa, Mayordomo, Mico, dos **Zagales** y dos Vaqueros.

El desarrollo de la creación coreográfica es formación de filas y movimientos marciales con pasos pequeños. En un momento dado, al formarse dos filas a los lados del escenario, los bailarines se desplazan hacia el centro, cada pareja con un movimiento diferente, de hombros, saltos con las piernas hacia delante, carrera rápida, etc. Al llegar al centro, realizan una vuelta tomados del brazo y se encaminan, cada uno, hacia la fila opuesta.

La danza **EKBAL TIOX** es prácticamente una continuación de la “Danza de Mayordomos” y se presenta con los mismos trajes y número de bailarines, pero es más acelerada y enérgica, prevaleciendo los desplazamientos rápidos y vueltas tomados de los brazos. El nombre y la expresión coreográfica son totalmente inventados. Los monumentales “Tronos” (como se les llama a las gigantescas andas de madera engalanadas con cientos de plumas de avestruz, espejos y otros adornos) “parecían bailar -dice Julia- al final de la fiesta cuando los cargadores los bajaban del atrio de la iglesia y corrían por las calles mezclándose con los **bailadores**. También formaban una densidad sonora las músicas de las diferentes danzas, el repicar de las campanas de la imponente iglesia de Salamá, los **chin-chines** de **morro** y los cohetes de vara que se remontaban a las nubes. Así dispuse cerrar el espectáculo, creando un clímax con los castillos de fuegos pirotécnicos y la algarabía del final de las fiestas patronales. Asesorada por el Instituto Lingüístico de Verano, escogí el nombre, cuya traducción al castellano significa ‘Danza de Tronos’.”

En lo que se refiere a música, para este segmento, el montaje de la coreografía se realizó con la grabación original del lugar, por lo que el maestro Fernando Matus tuvo que adaptar para la interpretación en vivo, los tiempos y demás elementos musicales, haciendo prácticamente una transcripción del original a la marimba. Posteriormente, Lester Godínez hizo un arreglo en el cual las **frases** musicales de 5 o 7 compases se pasaron a **frases** de 4 a 8 compases, para facilitar la expresión en la danza. Este arreglo es el que prevalece, como se encuentra en la grabación consignada en la página 80.



Fotografía No. 19

Escena del final de EL URRAM en la que se observan los personajes de San Jorge y la "Sierpe" y en los extremos, los bailarines de **EKBAL TIOX**. En la escenografía se observa al centro el "Plumero", las dos andas en los lados y al fondo, los arcos de Chilascó. Ballet Moderno y Folklórico.

2.3.5 TRADICIÓN Y COLOR (Ver Ficha Técnica en APÉNDICE 7, página 187)

Es en 1990 cuando se inicia la siguiente fase creativa de Julia Vela en el campo de la danza de proyección folklórica. En este año, la dirección del Instituto Guatemalteco de Turismo ha dado ya su aprobación para la creación del Departamento de Espectáculos de la institución, basado en el proyecto que dos años antes Julia entregara a la directora de ese entonces, la Sra. Beatriz Zúñiga. Este proyecto contempla la creación de un grupo de danza, una marimba de concierto que acompañe al grupo de danza en sus presentaciones y audiovisuales que presenten de manera novedosa las atracciones turísticas, la historia y tradición de Guatemala, todo esto con un propósito: promover el turismo receptivo, según los objetivos generales de INGUAT, creando un espectáculo de calidad y basado en hechos folklóricos reales en oportunidades y en impresiones o imaginación de la autora en otras. El espectáculo tendría que ser dinámico y poder presentarse en variados escenarios, desde un teatro con todas sus facilidades hasta espacios improvisados en hoteles y centros de convenciones, ferias, colegios y universidades, tanto en territorio guatemalteco como en otros países.

Según las palabras del Arq. Julio Fonseca, director por ese tiempo de INGUAT, en el **programa de mano** del estreno de la obra, este espectáculo debía ofrecer “alternativas de atracción y recreación, tanto para el guatemalteco como para el extranjero”. Asimismo, al hacer mención de la riqueza en Guatemala de valores históricos y naturales, leyendas y tradiciones, textiles, música y danza folklóricas, opina que es competencia de INGUAT difundir estos valores “para el conocimiento y reconocimiento de nuestra nación en su real dimensión”. Y al referirse al grupo de danza en sí, concluye que aunque de reciente formación, “constituye un valioso aporte a la cultura nacional y está destinado a presentar programas versátiles” para un “público idóneo e interesado”.

Para esta nueva tarea, Julia se hace acompañar de un fiel grupo de trabajo con quien había colaborado en el pasado, como Rodolfo Estrada, ex bailarín del Ballet Moderno y Folklórico, Lester Godínez, quien se hace cargo de la formación de un nuevo conjunto marimbístico, la Marimba Folklórica y de Concierto de INGUAT, integrada por jóvenes músicos egresados del Conservatorio Nacional de Música; y en la luminotecnia, Ricardo García y Mario Ramírez. Asimismo, se une al grupo creativo la Sra. Olga de Gracias, encargada de la colección de trajes indígenas de la institución.

Se hacen **audiciones** para escoger a los integrantes del que habría de llamarse Ballet Folklórico de INGUAT. Tanto jóvenes con experiencia en danza así como neófitos en esta disciplina, la mayoría estudiantes de universidades, se presentan a dichas **audiciones** y en un corto tiempo, queda integrado el grupo de danza.

En el **programa de mano** para el estreno de la obra, Julia narra el proceso que le llevó a la culminación de este espectáculo, de la siguiente manera: “Finalmente se hace realidad un sueño, una idea concebida desde hace mucho tiempo; concretada y presentada como ‘proyecto’ al Instituto Guatemalteco de Turismo, el 4 de febrero de 1988; y a escasos tres meses y medio de haberse tomado la determinación de ponerlo en práctica.

Arduo ha sido el trabajo, pero también vivificante y creativo, en un ambiente sano de compañerismo y cordialidad.

El 5 de junio del presente año (1990), por primera vez, me reunía con un grupo de jóvenes, para conformar el Grupo de Danza de la institución.

Estudiantes universitarios, en su mayoría, admiradores del arte terpsicoreano, supieron entregarse dadivosamente a una experiencia teatral, con esmero, sacrificio y disciplina.

El entusiasmo y anhelo de ver pronto los frutos del trabajo que se estaba efectuando, nos llevan hoy ante ustedes, en un esfuerzo titánico, por cumplir las múltiples y polifacéticas tareas que conlleva un espectáculo.

Tareas para las que escogí un reducido pero profesional equipo de trabajo, conocedor de su oficio: asesor musical, asistente de montaje, especialista en trajes indígenas, técnicos de medios audiovisuales, locutores, operarios de **utilería** y calzado; costureras, sastres, **tramoyistas**, luminotécnicos, maquillistas; personal de apoyo administrativo, secretarial y diversos servicios; y tantos más que sugirieron oportunamente y brindaron su colaboración.

A todos, muchas gracias.

Estoy segura que continuaremos nuestro común camino, creando en donde el espacio nos lo permita, entidades y manifestaciones artísticas que perduren como patrimonio cultural, para el futuro de Guatemala.

Gracias también al Centro Cultural Miguel Angel Asturias, en especial a Antonio Crespo y Manuel Lizandro Chávez, por proporcionarnos local para clases y ensayos; y al Instituto Guatemalteco Americano.

A los bailarines que hoy hacen su 'debut', mis felicitaciones y bienvenida al apasionante, pero también, sacrificado y difícil mundo del teatro. Espero que pronto podamos ampliar nuestro repertorio, con versiones coreográficas basadas en la gran variedad de expresiones populares y valiosas fuentes de inspiración.

Para concluir: la génesis, lo principal. Mi reconocimiento a las autoridades del Instituto Guatemalteco de Turismo por la creación del Grupo de Danza de la institución. Sin la firme determinación, patrocinio y confianza que me depositaron, no hubiera sido posible la integración del conjunto, ni la presentación, el día de hoy, de 'TRADICION Y COLOR'.

En lugar de tomar como tema principal un ritual complejo, como en el caso de EL PAABANC o una serie de danzas de una región, como en el caso de EL URRAM, Julia decide crear **estampas** o escenas que proyecten el folklore guatemalteco, principalmente a turistas, de una manera ágil y de gran calidad, una aproximación a las tradiciones guatemaltecas a través del tiempo y la distribución geográfica, derivándose de esta forma el nombre del espectáculo como TRADICIÓN Y COLOR.

Como introducción se realiza un audiovisual titulado "Guatemala en el tiempo", una serie de diapositivas de la colección de Medios Audiovisuales de INGUAT, con una grabación acompañante de música original de Lester Godínez y Leonel Flores, y textos que narran poéticamente las diferentes épocas históricas de Guatemala, partiendo de los mayas, a través de la colonización española hasta la Guatemala de nuestros días. Los textos escogidos corresponden a citas del Popol Vuh, Chilam Balam, y de los escritores Manuel José Arce, Angelina Acuña, Delia Quiñónez, Werner Ovalle López y Miguel Ángel Asturias.

Para las diferentes danzas que forman el espectáculo se escogen diferentes piezas musicales de diferentes compositores guatemaltecos y que se identifican en cada danza, así como se indican aquellas que se componen específicamente para la obra. Para uso en ensayos y presentaciones, Lester Godínez y la Marimba de Concierto y Folklórica de INGUAT realizan una grabación no comercial de las piezas musicales utilizadas. En cuanto a las danzas, Julia Vela decide crear nuevas obras que se estrenan en el Teatro del Instituto Guatemalteco Americano, el 23 de agosto de 1990:

FIESTA DE ANTAÑO

La primera parte de este espectáculo la constituyen cinco danzas que se ambientan en la Ciudad de Guatemala a principios del siglo XX, durante las celebraciones de la feria de agosto en el barrio de Jocotenango, en honor a la Virgen de la Asunción, patrona de la ciudad. Para esta época, los distintos personajes de la sociedad guatemalteca, damas y caballeros, militares, **mengalas** y **cachimbiros** y autoridades del gobierno y el clero, asistían a la feria a degustar los platillos típicos de la época. La marimba y las orquestas interpretaban obras de origen europeo y norteamericano como el vals, el chotis, el “two-step”, el “fox-trot”, el “charleston” y la “guarimba”, de origen guatemalteco. Muchos compositores guatemaltecos se inspiraron en estos ritmos para crear obras a ser interpretadas en marimba.



Fotografía No. 20
Escena del VALS. Ballet Folklórico de INGUAT.

La “Fiesta de antaño”, similar en su contenido y desarrollo al final de LOS APARECIDOS, se inicia con el **VALS**, “Bajo los Puentes de París”, original de Gabriel Hurtado. El escenario se encuentra a oscuras y poco a poco se ilumina con una tenue luz azul, en el que las figuras de los bailarines se encuentran inmóviles, de pie en posiciones estáticas en actitud de llegar a un baile, como en un grabado. Las mujeres van vestidas según la época, con largos vestidos en tonos de color pastel, adornados con bordados, y botines, con peinados altos y joyas. Los hombres con saco de levita, corbatín, pantalón ancho de vestir y botines. Después de unos cuantos acordes, las figuras cobran vida y se aprestan a bailar. En los extremos del escenario se encuentran un hombre y una mujer que es la pareja principal. La mujer se dirige al hombre y luego de saludarse, inician la danza con los característicos pasos a tres tiempos del vals. Una **luz seguidora** les ilumina en todas sus evoluciones por el escenario. Cinco parejas más realizan los mismos movimientos, a veces cambiando de pareja y a veces solo las mujeres, quienes grácilmente realizan medios giros, para luego unirse a sus parejas y seguir bailando. En los últimos acordes, la pareja principal gira en el centro y terminan en una actitud de romance, abrazados. Los demás bailarines les rodean, en parejas, observándolos y aplaudiendo.

Seguidamente se inicia el **CHOTIS** “Amistad y Cariño”, escrita por Agustín Ruano. Esta es una danza de movimientos rectilíneos y desplazamientos en filas, una de hombres y otra de mujeres. Las parejas siguen siendo las mismas, con los mismos trajes, pero la luz cambia a ámbar, aunque la **seguidora** continúa sobre la pareja principal.



Fotografía No. 21

Escena que muestra a todos los personajes de FOTÓGRAFO FOTOGRAFIADO. Ballet Folklórico de INGUAT.

EL FOTÓGRAFO FOTOGRAFIADO es un **entremés** cómico-musical interpretado por tres hombres y una mujer. Esta es una **mengala** ataviada con un vistoso traje brillante de vivo color y chal, con el cabello recogido en una trenza. Su pareja es un **cachimbiro**, con pantalón de vestir, chaleco y camisa de vivo color, botines y sombrero. Intervienen también un caballero muy elegante con sombrero de copa y capa negra y un fotógrafo caracterizado como un hombre de avanzada edad, con un resfriado que le hace estornudar a cada rato y que le obliga a ir bien abrigado, con boina y bufanda, cargando una supuesta pesada cámara antigua de trípode. La acción es sencilla, actuada y bailada. De entre el público, el fotógrafo se dirige al escenario, en donde ya se encuentra el caballero. La mujer, en obvia discusión con su pareja, irrumpe vociferando y gesticulando; su pareja le sigue, tratando de darle explicaciones sobre algún percance; pero la mujer no le quiere oír y después de asestarle una bofetada, comienza a coquetear con el caballero, quien se encuentra en el extremo derecho frontal. Mientras tanto, el fotógrafo ofrece insistentemente sus servicios a los tres personajes, quienes constantemente se niegan. El hombre, ofendido por los coqueteos de la mujer, trata de ignorarla pero ella inicia una danza con él y el caballero, con los brazos entrelazados, danza en las que es involucrado el fotógrafo, quien sigue ofreciendo sus servicios. Al fin, éste convence al caballero, quien accede a ser fotografiado. Pero mientras el fotógrafo arregla a su nuevo cliente, la pareja, al estar maniobrando la cámara, la accionan, con un chispazo de pólvora que simula el magnesio de las cámaras de antaño, fotografiando así al fotógrafo. La pieza musical utilizada en esta estampa es “Sangre Chapina” de Mario Bolaños.

El fotógrafo abandona el escenario, lo mismo que el caballero y al iniciarse la música, “Amores Chapines” de Mario Bolaños, se da paso a la danza del **FOX TROT**, en la que los hombres hacen su ingreso, iluminados con una luz general brillante. Van vestidos todos de pantalón de vestir, camisas de vivos colores y sombrero y se desplazan en fila hacia delante. Hacen entonces su aparición las mujeres, igualmente en una fila, ataviadas con vivos trajes de colores y chales igualmente vivos pero de color distinto al del vestido. Los hombres avanzan en fila con pequeños saltos hacia la **diagonal** izquierda. Las mujeres realizan el mismo recorrido con el mismo movimiento hacia la otra **diagonal**. La coreografía utiliza también líneas rectas o filas, alternándose el movimiento entre los hombres y las mujeres, quienes con gran algarabía coquetean y se saludan entre sí. En un momento determinado, uno de los hombres abandona su fila e invita a una de las mujeres a bailar con él. Las luces cambian a un azul tenue y la luz seguidora les ilumina al centro mientras desarrollan su danza. Las demás parejas, mientras tanto, se pasean abrazados, en actitud de enamoramiento. Al cambio de la música, la luz se vuelve a hacer brillante y al terminar la danza, todos se aprestan en el centro a ser fotografiados. Mientras todos se acicalan y preparan para la fotografía, el fotógrafo se adelanta y el fogonazo llega antes de tiempo y la fotografía se echa a perder.

Inmediatamente se inicia el **FOX MARCHA** “El Ferrocarril de los Altos”, de Domingo Bethancourt. Cada hombre baila con una mujer, abrazados mejilla con mejilla, desenfadadamente. Luego forman una fila en la que se alternan hombres y mujeres, con las manos en la cintura del bailarín de enfrente, simulando un ferrocarril, desplazándose dos

pasos hacia delante y uno hacia atrás, cambiando el orden en la fila en varias oportunidades y de acuerdo con el cambio de las **frases** musicales, imitando el sonido del silbato del tren.



Fotografía No. 22

Escena final del FOX MARCHA "El Ferrocarril de los Altos". Ballet Folklórico de INGUAT.

Una mujer hace su ingreso desde la izquierda, arrastrando una pieza de equipaje, saludando a los viajeros del ferrocarril. Llega al centro donde deja el equipaje y se sienta sobre él a descansar. Aparece un hombre en la misma dirección y distraídamente choca con la mujer quien cae al suelo. Esta se levanta indignada y el hombre apenado, se ofrece a llevarle el equipaje; la mujer, en actitud de coqueteo, acepta. Prontamente empiezan a bailar y en medio de la luz cálida que ilumina el escenario, una **seguidora** les acompaña en su recorrido. El hombre distraído carga a la mujer sobre su hombro y dos mujeres más que formaban el tren son también elevadas sobre los hombros de dos hombres. Con gran algarabía, las mujeres agitan sus chales. Al formarse dos filas, hombres y mujeres estiran los chales de las mujeres y a manera de paso por un túnel, una a una van pasando las parejas. Seguidamente los hombres toman el chal de su pareja por atrás y con la mujer bailando adelante, realizan una vuelta completa por el escenario. Al final, se vuelve a formar la fila del tren y la mujer principal es **cargada**, simulándose su salida en el tren, mientras el hombre principal se queda atrás con el equipaje que ha olvidado la mujer.

Para la segunda parte del espectáculo Julia adapta algunas danzas de sus obras anteriores, como el Tercer **Son** "Chinam" y la "Danza de Venados", ambas de EL PAABANC y dos danzas del coreógrafo Farnesio de Bernal, "Rito a Pascual Abaj" y "Siembra en el

Cuchumatán”. Además, estrena tres nuevas danzas entre su repertorio que llega a llamar de “danzas regionales”. Estas son:

EL RAPTO DE LA NOVIA.

Esta danza es ambientada en la costa sur y los trajes regionales utilizados corresponden a dicha área, estando basada en la costumbre que todavía existe en algunos pueblos en donde los novios se llegan a cansar de tanta ceremonia y de tanto protocolo para poderse casar, de manera que simulan un rapto, es decir, el novio se “roba” a la novia.

Las mujeres llevan el **huipil** blanco y el **corte** característicos del sur de Suchitepéquez. Los hombres por su parte llevan pantalón y camisa blancos de manta, faja roja y sombrero de **petate**. Para esta estampa se utiliza de fondo musical el **son** “El Barreño” de Toribio Hurtado.

Al iniciarse la danza, las mujeres hacen su ingreso por el lateral izquierdo, portando todas una tinaja y se colocan al centro en fila. Hacen su ingreso los hombres con pasos de saltos, formando una fila por la **diagonal**. Se unen a las mujeres y las saludan con el sombrero. En la segunda parte de la danza, se forman dos grupos, el de hombres hacia la derecha, comenzando aparentemente a hablar sobre las mujeres y el grupo de éstas hacia la izquierda, con el mismo cuchicheo, mientras dos del grupo se sientan en medio del escenario, simulando que lavan ropa. Uno de los hombres, un pretendiente, se acerca a las mujeres que lavan y comienza a cortejar a una de ellas. Esta acción provoca el enojo de otro de los hombres, quien se acerca beligerante y empiezan a golpearse con los sombreros. El resto de los hombres los separa y el pretendiente persigue a su enamorada por el escenario, tratando de quitarle la tinaja. La mujer, en una acción de coqueteo, esquiva sus intentos de coger la tinaja. Entonces el hombre da un golpe en el suelo con el pie y la mujer, sumisa, le ofrece la tinaja. Bailan en el mismo lugar tomando ambos la tinaja, hasta que el hombre se agacha y carga a la mujer sobre el hombro, abandonando la escena, realizándose así el rapto de la novia. Todos los demás, hombres y mujeres salen en fila detrás de los novios.

COHETEROS IXILES

Esta danza está ambientada en el altiplano, en el departamento de Quiché, específicamente en los municipios de Nebaj, Chajul y San Juan Cotzal, cuyos trajes ostentan cuatro mujeres. Los cuatro hombres llevan pantalón y camisas blancas, faja roja, sombrero de **petate** y saco rojo. La música utilizada es “El Sombrero de Petate” de Gabriel Hurtado.

La danza se inicia al estar ya colocados en el escenario cuatro parejas de bailarines. Al empezar la música y entrar una luz brillante, los hombres se quitan el sombrero y golpean el suelo cerca de los pies de las mujeres. Estas giran en el mismo lugar, sin mover las manos, en las cuales llevan unas varas largas simulando cohetes de vara, adornadas en la parte de arriba con flecos de papel de china multicolor.



Fotografía No. 23
Escena de COHETEROS IXILES. Ballet Folklórico de INGUAT.

El **dibujo escénico** es sencillo, desplazamiento de filas, círculos y los giros de las mujeres cuando los hombres golpean el suelo con los sombreros. Al final, salen del escenario en fila, con grandes pasos.

PROCESION DE COFRADIA (o “NIM KAJAWAL” o “EL SANTO PATRONO)

Esta danza es una de las opciones para finalizar el espectáculo y generalmente se realiza inmediatamente después de la “Danza de Venados”.

El escenario se ilumina con una tenue luz azul. En él se encuentran los personajes de la “Danza de Venados”, quienes bailan en el mismo lugar. Hace su aparición un bailarín ataviado con el traje ceremonial de Chichicastenango, portando en una mano un “tzijolaj” (*), que es la figura de un caballo de madera, sobre el que monta la imagen de Santiago Apóstol,

(*) Esta palabra en la lengua quiché denota en primera instancia a una flauta construída de caña de carrizo con embocadura recta como las de los tubos de órgano. Presenta de 3 a 4 agujeros de entonación y su timbre es dulce y agradable aunque lleno y de mediana intensidad. (Castillo, Jesús, 1981: 78). Según el maestro Castillo, “tzijolaj” quiere decir en quiché “elevador de oraciones”. El maestro Lester Godínez opina que el nombre de “tzijolaj” aplicado a la figura del caballo o al **bailador** se deriva por asociación, al ejecutarse esta danza en Chichicastenango acompañada por un “tzijolaj”. Para el maestro Godínez el vocablo significa “el que lleva la palabra”, un sentido de llevar un mensaje que se asemeja al significado propuesto por el maestro Castillo.

según algunos y según otros, Santo Tomás, santo patrono del pueblo. En la otra mano lleva lo que se llama una “granada”, que no es más que una armazón elipsoide de caña en la que se han fijado coheterillos en serie.

La danza del **bailador**, como les llaman los lugareños, es sencilla, con saltos cortos. Recorre todo el escenario y al llegar al centro saluda a los cuatro puntos cardinales. Se dirige a una de las esquinas posteriores donde invita al resto de los bailarines a unirse a la procesión. Los hombres, vestidos como en algunas de las danzas anteriores, llevan incensarios y las mujeres, con vestimenta semejante, llevan la cabeza cubierta con velo, con una vela encendida en la mano. Con actitud solemne, dando dos pasos hacia adelante y uno hacia atrás, recorren el escenario, guiados por el **bailador**. En ocasiones, todos los participantes se hincan, viendo hacia al fondo y uno de los bailarines dice en lengua indígena la primera frase de una oración, a la que todos los demás responden. Todos bailan en su lugar, con la excepción del **bailador**, a quien le encienden la “granada” y se desplaza por todo el escenario, bañando con la luz de los cohetes a todos los participantes. Al finalizar la quema, sale del escenario. El acompañamiento musical es un toque tradicional de **chirimía** y de tambor, composición de Lester Homero Godínez.

Un año más tarde, y con el nombre de “MUNDO MAYA”, se inicia la segunda temporada del Ballet Folklórico de INGUAT. Para este espectáculo, Julia adapta las siguientes danzas: “Ri Sakarisán” o “El Amanecido”, “Patzcá” o “Danza de los ‘Güegüechos”” y “Danza de los Mazates”, las tres de EL URRAM; y el cuadro final de BODA EN SAN JUAN SACATEPÉQUEZ. Del programa anterior, se mantienen en el mismo “Rito a Pascual Abaj”, “Coheteros Ixiles” y “Procesión de **Cofradía**”, a la que se le da el nombre entonces de “Nim Kajawal” o “El Santo Patrono”. El estreno de este nuevo programa se realiza el 5 de agosto de 1991, para el que se montan tres nuevas obras, que son:

FLORES Y LISTONES

Esta danza está inspirada en el “Baile de las Flores”, cuyos orígenes se remontan a la época colonial y tiene influencias de tipo europeo. A principios de siglo se podía observar en municipios de Guatemala, como San Raymundo, Mixco y la aldea Puerta Parada, así como en Santiago y San Juan Sacatepéquez. Julia se inspira en estas danzas de tipo campestre para crear una fantasía coreográfica que ensalza los valores de la naturaleza y los amores de juventud.

El vestuario para las mujeres, que son una bailarina principal y cinco más, son largos vestidos de vivos colores con delantales blancos bordados, botines blancos y arreglos de flores en el pelo recogido. Para los hombres, igualmente un bailarín principal y cinco más, pantalón oscuro de vestir, camisas de vivos colores y botines negros.

La música es compuesta especialmente por el maestro Lester Homero Godínez, específicamente a ser ejecutada en marimba. Esta obra no ha sido grabada comercialmente ni se ha publicado su partitura; la única grabación que existe es para uso privado del Ballet Folklórico de INGUAT para sus ensayos y presentaciones, realizada por Lester Godínez y la Marimba de Concierto y Folklórica de INGUAT.

La obra se divide en cuatro cuadros o movimientos:

1) FLORES Y COLORES

En el escenario iluminado con luz brillante hacen su entrada las mujeres, bailando alegremente, agitando listones de colores que llevan en las manos. Sus movimientos son alegres y enérgicos, con pequeños saltos. Por el lado izquierdo sale un hombre, el bailarín principal, que con saltos altos y atléticos se acerca a saludar a las mujeres, quienes se han agrupado a la derecha. El hombre se dirige hacia ellas y llama a los demás, quienes hacen su entrada cargando sobre el hombro un tronco de árbol y con pasos mesurados y rítmicos, se mueven por el escenario, a veces con las mujeres, que se intercalan entre los hombres. Finalmente, se dirigen hacia una base de madera donde simulando gran esfuerzo, apoyan el árbol en diagonal, apuntando hacia la izquierda. El hombre principal entra cargando a la que será su pareja de baile, quien lleva en la mano un aro de metal del que cuelgan largos listones de vivos colores; les siguen las mujeres y después de una vuelta por el escenario, la mujer coloca el aro en la parte más alta del tronco. La música es una marcha bastante alegre que evoca la efusividad y energía de la juventud.

2) AMOR DE LA TARDE

La luz cambia a una tonalidad de azul tenue y la acción se centra en la pareja principal, que iluminados por **luz seguidora**, inician una danza que involucra **cargadas** elaboradas y pasos de tendencia de ballet clásico. La música es suave y lenta, lo que comunica el enamoramiento de la pareja. Realmente es una danza de cortejamiento en la



Fotografía No. 24
Escena de "Amor de la Tarde", segundo cuadro de FLORES Y LISTONES. Ballet Folklórico de INGUAT.

que al principio la pareja se aparta y luego con pasos vacilantes y miradas, se encuentran al centro e inician el baile juntos a ritmo de vals. Es un “pas de deux” (ver página 31), una danza romántica, con variaciones de ambos bailarines y una coda final en la que vuelven a bailar juntos, con **cargadas** de ballet. Mientras tanto, los demás bailarines permanecen de pie o sentados alrededor del tronco del árbol, y al final de esta parte, cargan a la pareja, formando dos círculos concéntricos alrededor, los hombres hacia adentro y las mujeres hacia afuera.

3) PRIMAVERA EN FLOR

La luz se vuelve a hacer ámbar, aunque menos brillante que al principio y la pieza musical que sirve de fondo a la danza es un vals. En este cuadro, tanto hombres como mujeres se sitúan alrededor del tronco en forma alterna y tomando cada uno el extremo de un listón, al compás de la música, van girando, los hombres en un sentido y las mujeres en otro, trenzando de esta manera los listones. En su recorrido, se saludan y brevemente bailan juntos con pasos de vals para después avanzar y cambiar de pareja. Unas breves intervenciones del bailarín principal y algunas figuras formadas por los demás bailarines interrumpen el proceso de trenzado. En determinado momento, los bailarines inician el recorrido en el sentido opuesto hasta desenredar los listones.

4) MARCHA FINAL

En este cuadro se repite la música del primero. Los hombres desmontan el tronco del árbol y una vez más la mujer principal, cargada en el hombro de su pareja, desmonta el aro con los listones y seguidos por las mujeres, salen por el lado izquierdo. Inmediatamente, los hombres, cargando el tronco del árbol, con el mismo paso del inicio, hacen su salida. Entran de nuevo las mujeres y bailan por todo el escenario, con sus alegres pasos. De nuevo hace su entrada el bailarín principal con sus grandes saltos pero esta vez invita a los demás hombres, quienes hacen su entrada en grupo desde la izquierda. Se forman parejas, filas de hombres y mujeres y finalmente, salen del escenario, pareja por pareja.

SAL NEGRA

Esta es una de las danzas más representadas en este espectáculo y está inspirada en las observaciones que Julia realiza en el lejano pueblo de San Mateo Ixtatán, Huehuetenango, con su frío clima, cubierto de neblina. En este paraje abundan los manantiales de agua salada que los lugareños utilizan para la obtención de la sal, cociendo al fuego porciones de roca negra abundante en ese mineral. El nombre “Ixtatán” quiere decir precisamente “sal negra” y de allí el nombre de la estampa. Para el fondo musical se usan dos sones típicos de Antonio Mendoza (conocido como “Malín”): “Sal Negra” y “Lisha”. Intervienen cinco bailarines, tres mujeres y dos hombres.

El vestuario de los hombres es simple, con pantalón blanco arremangado hasta la rodilla y camisa igualmente blanca, ambos de algodón, faja roja y sombrero de **petate**. Las mujeres llevan los **huipiles** bordados de la región, unos de los más vistosos y bellos del país y los **cortes**, dos de San Mateo Ixtatán y uno de Santa Eulalia.



Fotografía No. 25

Escena de SAL NEGRA. Se pueden observar los tres planos de esta danza, marcados por las posiciones de los personajes, la mujer al frente y las dos parejas, una al centro y la otra al fondo. Ballet Folklórico de INGUAT.

Para esta coreografía se hace muy importante el diseño de luces y el uso alternado de diferentes velocidades en el desplazamiento, lo que sugiere las diferentes clases de caminos recorridos, las distancias y los planos. El diseño básico es una luz **cenital** blanca en el lado derecho al frente y tres luces laterales desde el lado izquierdo al piso, que forman en determinados momentos, tres diferentes “caminos” por los que se desplazan los bailarines.

Al iniciarse la danza, en medio de una luz azul muy tenue y **hielo seco** simulando una densa neblina, los bailarines están colocados en tres planos del escenario de la siguiente manera: una mujer en el **cenital** a la derecha, sentada frente a un **apaste** del que sale humo, aparentando mover con una gran paleta de madera la mezcla de agua y sal. En el plano de atrás, situados en el extremo izquierdo, un joven ayuda a una muchacha a colocar una tinaja sobre su cabeza y él mismo carga otra tinaja sobre su espalda, ayudado por un **mecapal**. En el plano de en medio, la acción de una pareja es similar, sólo que en orden invertido, siendo la mujer la que ayuda al hombre. Todos los bailarines inician la acción en **cámara lenta**.

La pareja de atrás camina hacia la derecha en forma muy lenta y al llegar al extremo inicia su camino hacia la izquierda por el plano medio y su movimiento se acelera; mientras tanto, la pareja que ocupaba el plano medio, ha pasado al plano de adelante, desplazándose rápidamente hacia el foco principal, que es la mujer con su **apaste**. El hombre simula vaciar

el contenido de su tinaja en el recipiente y junto a su mujer salen por el lado izquierdo. La segunda pareja llega al plano frontal y el hombre “descarga” el contenido de su tinaja. La mujer que había estado sentada, juntamente con la recién llegada, se alejan a buscar leña y el hombre se queda moviendo la mezcla.

Luego de varias idas y venidas de los bailarines, para traer leña y turnarse el cuidado del fuego, la música cambia al **son** más alegre, el escenario se ilumina con luz brillante y las tres mujeres se encaminan al centro en donde bailan con un movimiento circular de las manos, evocador del de la paleta, mientras que los hombres, con los **mecapales** cargando las tinajas, se desplazan dando giros.

Al final, la mujer se vuelve a sentar e inicia su mismo movimiento y los demás bailarines, uno a uno, se aproximan al **apaste**, formando un círculo alrededor del mismo. Sus movimientos se van haciendo lentos, mientras la música se acaba; la luz general se ha apagado y sólo queda el **cenital** que se va apagando a **dimmer**.

ZAJORÍN DEL MONTE

Esta danza está inspirada en los rituales del curanderismo que los descendientes de los mayas realizan en varias comunidades. A estos curanderos se les conoce como “calpul”, “padrino”, **chinam**, “zajorín”, etc. Esta estampa se ambienta en el pueblo de Todos Santos Cuchumatán, Huehuetenango, donde los pobladores llaman a sus curanderos “yeo’l”, que en



Fotografía No. 26

Escena de ZAJORÍN DEL MONTE. Ballet Folklórico de INGUAT. En primer plano se observa al “zajorín” y al fondo a la mujer con el niño.

la lengua mam significa “el que sabe curar”. La música es “Are’ri’cut-zej” (“El Ritual”), originalmente escrita para esta danza por Lester Homero Godínez. De esta composición solo se ha realizado la grabación utilizada por el Ballet Folklórico de INGUAT para sus presentaciones y ensayos.

Son cuatro los personajes: el Zajorín, el **Tata**, una mujer con las piernas paralizadas y un niño (o niña). Los trajes son los propios de la región pero el Zajorín se distingue por un **zute** ceremonial amarrado a la cabeza y un **capishai** largo de lana.

Al escucharse las primeras notas de la música, que en su primera parte es exclusivamente tambor y **chirimía**, el escenario se ilumina con una tenue luz mientras la seguidora ilumina al Zajorín, quien en el centro realiza solemnemente **sahumerios** y rituales con un incensario que despidе humo. Por el lado izquierdo frontal hacen su ingreso los demás bailarines, primero el niño, quien corre descuidadamente cargando un **matate**, seguido por el **Tata**, quien encorvado, lleva sobre su espalda a la mujer que no puede caminar y la luz se hace un poco más fuerte. Después de recorrer el escenario regresa hacia la izquierda, donde cuidadosamente baja a la mujer, mientras el niño la abraza para sostenerla y se enciende un **cenital** sobre ellos. Rápidamente, el **Tata** se dirige hacia su **cenital** en el lado derecho en donde deposita el **matate** que al principio llevaba el niño, con las ofrendas para el Zajorín, quien dejando sus **sahumerios** hace su aparición ante los visitantes, quienes se sorprenden temerosamente, guardando respeto. El **Tata** se dirige hacia él y le muestra a la mujer necesitada de su ayuda. Regresa a su **cenital** y saca las ofrendas, dos manojos de la hierba **xilca**, velas y una botella de aguardiente y rápidamente se las entrega al Zajorín.

Este último, con la **xilca** en la mano, camina solemne hacia delante y agita los manojos hacia los lados, para luego acercarse a la mujer a quien golpea las piernas con la hierba. Regresa al centro en donde realiza saltos ágiles y atléticos hacia los cuatro puntos cardinales, regresando con la mujer a quien practica nuevamente los golpes con la hierba. Lentamente, regresa a su lugar de origen y la mujer, tímidamente y titubeando, comienza, sorprendida, a mover las piernas. El niño, al darse cuenta de la curación corre apresuradamente a contarle al **Tata**, quien se encuentra arrodillado sumido en oración. Éste se levanta y aproxima a la mujer e incrédulamente la inspecciona. Al darse cuenta de la curación, la música cambia a un **son** alegre y el escenario se ilumina con luz brillante.

Todo es alegría y el **Tata** carga a la mujer, pero se da cuenta que el niño travesea con las ofrendas y corre apurado a reprenderlo. Bailan en parejas, primero el **Tata** y la mujer, luego aquél y el niño. El Zajorín realiza sus últimos **sahumerios** sobre la mujer y despide al grupo, el que alegremente sale del escenario. La luz general se apaga y el Zajorín vuelve a asumir su posición y actitud del principio; al terminar la música la **seguidora** se apaga también.

El 29 de octubre de 1992, con ocasión de las celebraciones del XXV aniversario de INGUAT, Julia Vela estrena otro programa, volviendo a tomar el nombre de TRADICIÓN Y COLOR para el mismo. Para esta ocasión se inicia la modalidad de iniciar el espectáculo con un breve concierto de la Marimba de Concierto y Folklórica, dirigida por Lester Homero Godínez. El propósito de esta inclusión es dar a conocer la música guatemalteca y exaltar la marimba y su intérprete; para ésto, se trata de incluir música popular guatemalteca, **sones**

de proyección folklórica y música académica. En la parte que corresponde al Ballet se presenta en estreno una coreografía original de Richard Devaux, de corte contemporáneo, con música de Stravinski ("Consagración de la Primavera") titulada "Fantasía Primitiva". Y en cuanto a las danzas de proyección folklórica, se vuelve a presentar "Danza de Venados" o "Xojol Quej" y como final se presenta, también de EL PAABANC, "Maus Quink" o la "Quema del Diablo". Las cuatro nuevas **estampas regionales** son las siguientes:

EL LEGADO DE LA PALMA

Esta danza tiene un diseño coreográfico sencillo, al igual que la iluminación. Está inspirada en el uso de las hojas de palma para las diferentes manufacturas de cestería, como sombreros y **petates**. Los trajes regionales usados son de San Juan Atitán, Huehuetenango, o del área ixil en Quiché para las mujeres y los hombres sencillos pantalones y camisas blancas, con faja roja. La música utilizada es "Coludos Sampedranos", tradicional con arreglo de Lester Homero Godínez. Al iniciar la danza un **cenital** se abre atrás a la izquierda, sobre dos hombres, que machete en mano, simulan cortar las hojas de una palma. Mientras realizan el beneficio de las hojas, la luz cambia a brillante y por el lado izquierdo entran dos mujeres con pasos cortos, trenzando en las manos las hojas de la palma, llevando en la cabeza varios sombreros. La acción cambia entonces y se sugiere la actividad en un mercado, en donde las mujeres han colocado su venta de sombreros. Los hombres se aproximan a ellas cargando sobre sus espaldas **petates** que también llegan a vender. Se establece una relación de compraventa en la que no pueden faltar los regateos. Al final, se intercambian los sombreros por los **petates** y van saliendo en fila.



Fotografía No. 27 Escena de EL LEGADO DE LA PALMA. Ballet Folklórico de INGUAT

PERRAJES Y SOMBREROS

Esta danza está inspirada en el diseño intrincado de los **perrajes** y sus vivos colores, así como en el movimiento de los sombreros de **petate** que se usan para esconder los besos de los enamorados. Está ambientada en la costa sur, con cuatro parejas; las mujeres llevan **cortes** y **huipiles** de dicha región, así como **perrajes**. Los hombres llevan camisa y pantalón blancos, faja roja y sombrero de **petate**. La música utilizada es el **son** “O She Tun Kalc”, original de José Esteban Lepe, como se encuentra en el disco compacto promocional producido por INGUAT (L8658562 CD IN001) en el año 2000, titulado “Música de Marimba, Vol. 1”, con la Marimba Folklórica y de Concierto de INGUAT, dirigida por Lester Godínez. En esta danza, la luz permanece inalterablemente brillante.

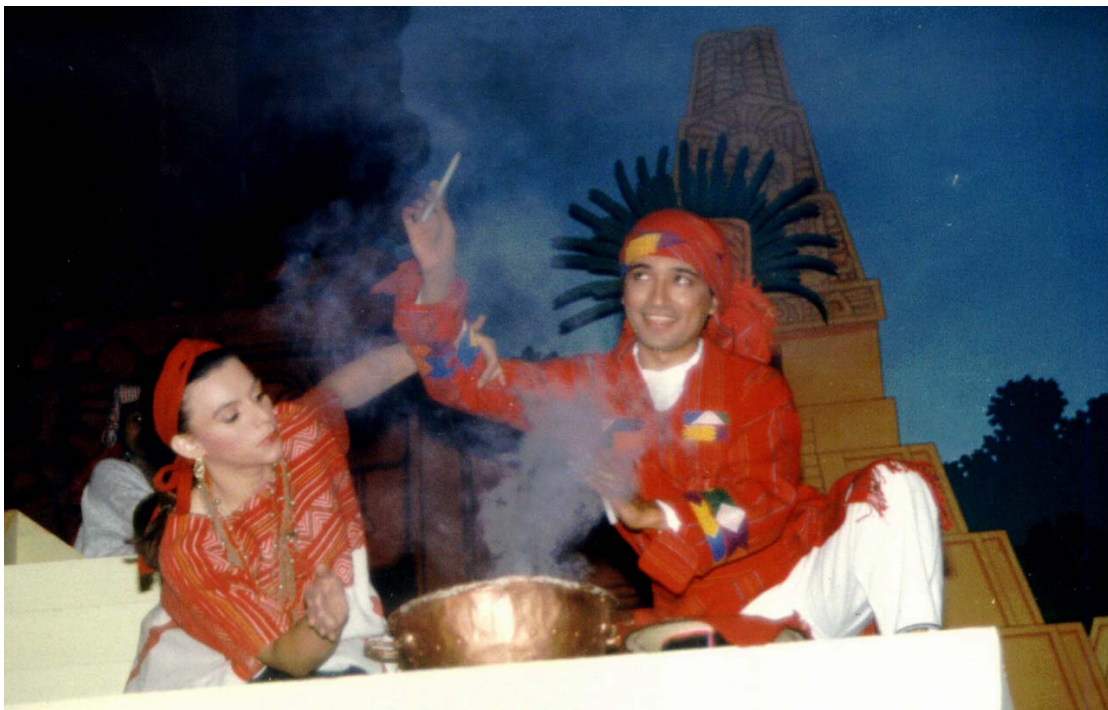
Al iniciarse la música, los hombres, que se encuentran en posición fija y en fila hacia la izquierda, hacen su ingreso hasta colocarse en una **diagonal**. Las mujeres entran con movimientos cadenciosos hacia los lados, abriendo y cerrando sus **perrajes**, intercalándose entre los hombres hasta llegar cada una a su pareja. El propósito principal de esta danza es exhibir los **perrajes** de diferentes maneras, ya sea extendiéndolos en toda su dimensión o llevándolos las mujeres recogidos sobre sus cabezas, con las borlas hacia adelante. Son también característicos los movimientos de los sombreros en los hombres, quienes en determinados momentos, los utilizan para ocultar sus rostros y los de las mujeres, sugiriendo que se dan un beso. El diseño coreográfico presenta filas, **diagonales** y círculos concéntricos en los que hombre y mujeres coquetean entre sí alegremente.

VELAS EN LA CHOZA

Esta danza es bastante sencilla en su desarrollo, pero de un impacto al espectador bastante considerable, por el uso de contrastes de luz, los movimientos en **cámara lenta** contrapuestos a los movimientos naturales, la música de Lester Godínez (el **son** “Chiul” que no se encuentra publicado ni grabado sino en las grabaciones ya mencionadas del Ballet Folklórico de INGUAT) y los bellos trajes regionales de San Juan Atitán. Solo dos parejas intervienen en esta danza, un hombre y una mujer adultos y dos bailarines más, caracterizando a un niño y una niña. El tema de la estampa es la fabricación de las velas de cera, desde la recolección de ese material en el panal, pasando por su blanqueo y la manufactura en sí, convirtiéndola en velas de varias dimensiones, diseños y colores, hasta su uso final como luminarias en las chozas, ofrendas en los rezos y productos de venta en el mercado. El proceso de fabricación de las velas es por “chorreado”, llamado así porque la cera líquida caliente se vierte sobre la mecha. La cera se solidifica al contacto con el aire frío y se le da forma con la mano.

En medio de una penumbra total, un **cenital** blanco se abre al lado izquierdo al frente, en donde un hombre con movimientos de **cámara lenta**, simula desprender de la rama de un árbol, un panal, el que envuelve en un pañuelo rojo. Lentamente, señala hacia la derecha, apagándose su **cenital** e inmediatamente se ilumina otro en ese lado al frente, donde la pareja de niños en cucullas se mueve también en **cámara lenta** alrededor de un perol de cobre donde supuestamente se derrite la cera. Mientras tanto, el hombre con el panal camina hacia la derecha. Los niños riñen, el niño cae y luego la pareja se levanta, señalando hacia la izquierda. Se apaga su **cenital** y se enciende otro al centro, esta vez rojo, donde una mujer está sentada, enfrente de una armazón circular del que cuelgan varias velas. El

hombre del inicio le ayuda a dar vuelta al aro y simula derramar la cera sobre las mechas. Los niños se aproximan y se enciende otro **cenital** en el centro al fondo, sobre una imagen religiosa. Ante ella, los cuatro personajes realizan ritos, orando, prendiendo velas y haciendo ofrendas florales.



Fotografía No. 28

Escena de VELAS EN LA CHOZA. Los niños ayudan a derretir la cera en el perol de cobre.
Ballet Folklórico de INGUAT.

En este momento ocurre un cambio en la música, que hasta este momento había sido lenta y lírica, para volverse alegre y los movimientos de **cámara lenta** de los bailarines finalizan. El escenario se ilumina con una luz brillante y los adultos ofrecen sus velas a la venta. El niño se coloca a la izquierda, jugando “tipache” (*) con un pedazo de cera; la niña, en un descuido, se lo arrebató y sale corriendo hacia la mujer, a quien saca de balance; el niño la persigue en busca de su juguete, hasta que la niña llega con el hombre, quien la detiene y al extenderle la mano, cae al suelo la cera. En este momento termina la música y la luz se va a **black out corto**.

(*) También conocido por “chapa”, se usa generalmente en plural: “jugando tipaches”. Los “tipaches” son laminas delgadas y circulares, más gruesas en el centro que en la circunferencia, hechas de cera bruta, de dos a cinco cms. de diámetro. Un lado se marca con rayas y el juego consiste en colocar sobre una superficie lisa el “tipache” con las rayas hacia abajo. Sobre ésta el contrincante tira la suya con el objeto de voltearla, para ganársela. El que pierde sigue poniendo, operación que se va repitiendo alternativamente. (Sandoval, 1942: Tomo I, 259, 765)

PASCARINES

Esta estampa está basada en una danza pastoril de carácter agresivo y jocoso que se realiza en Totonicapán. La historia narra las veleidades de una mujer, conocida como la “Pancha”, quien ocasiona el enfrentamiento entre dos familias. Al final ocurre una reconciliación, organizándose una novillada jocosa.

La música se encuentra grabada en el disco compacto “Música de Marimba, Vol. 1” (L8658562 CD IN001) producido por INGUAT en 2000, interpretado por la Marimba Folklórica y de Concierto de INGUAT, dirigida por Lester Homero Godínez. La composición es una suite dividida, de acuerdo al argumento de la danza en (1) Pascarines, (2) Mujer Inquieta, (3) La Riña, (4) El Toreo y (5) Reconciliación y Danza Final. Con respecto a esta composición, el maestro Godínez refiere al ser entrevistado, que al hacer las investigaciones de campo con Julia Vela, se percataron que la música utilizada por los indígenas de Totonicapán era una mezcla de canciones popularizadas a través de la radio. Julia Vela guardaba grabaciones de música autóctona del lugar y entre ellas contaba con un son utilizado en esta danza. A partir de esta grabación, el maestro Godínez se basó para arreglar y ampliar el tema principal en (1) y (5) y en crear las otras piezas musicales (2), (3) y (4), acordes a los temas principales.

Los personajes son seis “pascarines” (*), la “Pancha” y un Torito. Los personajes de los “pascarines” llevan camisas de colores y chalecos simulando lana, pantalones de **poncho** y sombrero hecho de piel de oveja y máscaras de madera, específicas para esta danza. La “Pancha” lleva también máscara y sombrero además del **corte** y **huipil** de Totonicapán. El Torito lleva pantalón y camisa blancos, con faja roja y una larga piel de toro rematada con una máscara con cuernos. Todos los personajes llevan **chicotes** de cuero. El escenario se ilumina con luz tenue y hacen su entrada todos los personajes por la derecha, en doble fila. La música es alegre. Los pasos son cortos y realizan vueltas en parejas tomados del dedo meñique. Se forman dos grupos y se realizan vueltas semejantes.

La música se hace más lenta. Un “pascarín” laza al toro y se lo lleva fuera del escenario. La “Pancha” se despide de él agitando su pañuelo, así como de dos de los “pascarines” que llevan lazos que los identifica como vaqueros, que también salen. Uno de los que quedan abraza desde atrás a la “Pancha” y bailan picarescamente. Lo mismo hacen los demás, quienes en determinado momento bailan en fila. La “Pancha” coquetea con todos; el Toro ha sido sacado a la fuerza impidiéndole cuidar a la mujer a quien cela. Se anuncian golpes de tambor, entrando nuevamente el Torito y los dos vaqueros. El Torito embiste a los personajes, quienes corren asustados. La música cambia nuevamente a más alegre y se forman dos filas a los extremos del escenario que simbolizan el enfrentamiento de dos bandos. Uno a uno, en forma alterna se adelantan agresivos, haciendo tronar su **chicote**.

(*) El nombre “pascarín” según el antropólogo y folclorólogo Carlos René García Escobar, en entrevista de agosto de 2001, se origina de la voz quiché “patzcar”. El Lic. Modesto Baquix, Coordinador del Programa de Traducción de la Academia de Lenguas Indígenas en entrevista de septiembre de 2001 opina de la misma manera, explicando que “patz” en quiché significa “ponerse por encima trapos deshilados”, es decir “vestirse de harapos”. La voz “car” denota sufijo de adjetivo. El nombre parece originarse de la costumbre en esta danza de amarrarse **ponchos** y pieles por encima de los pantalones. Este nombre (“Patzcá”) se aplica directamente a la danza de los “Güegüechos” de Baja Verapaz (ver página 84).

El Torito sigue embistiendo hasta que se forma un círculo con todos, quienes siguen latigueando, sugiriéndose que los malos actos son castigados por un número de golpes con el **chicote**.



Fotografía No. 29

Escena de PASCARINES, el baile picaresco de la “Pancha”. Ballet Folklórico de INGUAT.

En el siguiente cambio, el Torito carga sobre el hombro a la “Pancha”, quien recibe con una mano los extremos de los **chicotes** y el resto de los bailarines el otro extremo, bailando todos alrededor de ella. Al bajar a la “Pancha”, sigue el toreo del Torito quien es lazado entre todos y las dos familias hacen las paces.

DANZA DE LOS TORITOS

En noviembre de 1995, Julia estrena en el Teatro Municipal de Quezaltenango una obra de estilo contemporáneo basada en **mitos** mayas, HIJAS DE IXCHEL. Al final de la misma, para enfatizar que el pasado maya todavía vive en las diferentes **etnias**, visualiza una danza de proyección folklórica con trajes de **morería** basada en las danzas de “toritos” que se realizan en diferentes lugares de Guatemala, especialmente en Santo Domingo Xenacoj durante el mes de agosto. Estas danzas tienen su origen en Guatemala luego que los españoles trajeran el ganado y se instituyeran las haciendas con sus mayordomos y caporales, así como las fiestas de jaripeo.

En esta danza intervienen seis personajes, dos “Toritos” y cuatro **Zagales**, todos ataviados con los **trajes de sedas** similares a los usados en la “Danza de Venados”. La única variante es que los “toritos” llevan máscara de toro.

La música utilizada es original del maestro Lester Godínez, arreglo de su composición para “Pascarines” (en el que enfatiza los mugidos de los “toritos” por medio del **pito**) y se encuentra únicamente en grabaciones privadas del Ballet Folklórico de INGUAT. El diseño coreográfico es bastante sencillo, con desplazamientos rectilíneos y pasos en filas. Al inicio, al ritmo del tambor, van saliendo de los lados y atrás uno a uno, llegando al centro y en pareja se desplazan hacia delante. Al estar en dos filas, realizan pequeños saltos, cruzándose entre sí. Generalmente, esta danza antecede al final, que puede ser “Nim Kajawal” o “Maus Quink”, ya descritas anteriormente.

A partir del estreno, se han venido presentando estas danzas del repertorio, que entre el grupo del Ballet Folklórico de INGUAT se conocen como “Danzas Regionales”, en diferentes programas, en diferentes combinaciones, con o sin la participación de la marimba (cuya dependencia fue trasladada a la Secretaría Privada de la Presidencia en diciembre de 1997), con o sin la presentación de audiovisuales.

2.3.6 FIESTA CRIOLLA PETENERA (Ver Ficha Técnica en APÉNDICE 8, página 215)

Durante las celebraciones de la Firma de la Paz, en diciembre de 1996, Julia tiene a su cargo la coordinación de los espectáculos ante los dignatarios que atienden las ceremonias, así como de la parte folklórica de la fiesta popular realizada en el parque central de la ciudad. Una de las ideas que giran alrededor de este hecho trascendental, es considerar a Guatemala como un país multiétnico y pluricultural, un crisol en el que se funden las diferentes **etnias** de origen maya, la cultura garífuna y los resultados de las fusiones de razas, mestizos y **criollos**. Y es en las expresiones populares de este último grupo cultural donde Julia decide dirigir su creatividad para su siguiente proyecto. Ya anteriormente había incursionado en estas expresiones, sobre todo en LOS APARECIDOS y en los cuadros de “Fiesta Antañona” de TRADICION Y COLOR, aunque le quedaba de inquietud hacer algo más completo con esta rica veta del folklore.

En 1997 recibe una carta del escritor petenero Julio Castellanos Cambranis, quien le recuerda que el 13 de marzo de ese año se celebrarían tres siglos de la fundación de la ciudad de Flores, cabecera del departamento de Petén. Coincidentemente recibe la invitación de su antiguo compañero de labores en el programa radial “Espejo Cultural”, el también petenero Marco Antonio Puga Castellanos, a colaborar en las actividades de festejo por el tricentenario.

Julia no era ajena a las tradiciones y riqueza culturales de Petén, ya que en numerosas ocasiones había visitado este departamento junto a su padre y el amigo de éste, Luis Ortiz, incansable promotor del turismo petenero. Asimismo, el teatrista petenero Xavier Pacheco le familiariza con hechos de las manifestaciones populares de su terruño. Todas estas influencias la deciden a investigar la posibilidad de crear un espectáculo basado en el folklore petenero.

A mediados de 1997 el Ballet Folklórico de INGUAT es invitado a presentar su espectáculo en Flores, ocasión que aprovecha Julia para observar las danzas realizadas por los grupos locales, así como documentarse en el Museo de Flores sobre las tradiciones peteneras. Son varias las fuentes de información, notablemente los historiadores peteneros Ascensión Morales Cetina, Manuel de Jesús Burgos Berges y Miguel Angel Góngora Pinelo. Entre las fuentes bibliográficas se cuentan los escritos de tradiciones peteneras de Rafael Romero Sosa, artículos de la revista “Identidad” y en los trabajos editados en las revistas “Tradición Popular” del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala No. 61 (“La Fiesta del Cristo Negro de Petén”, 1987, por Alfonso Arrivillaga); No. 76/77 (“Aproximación a la Cultura Popular Tradicional de los Municipios de Ciudad Flores, San José y la Aldea Santa Elena del Departamento de Petén, Guatemala”, 1990, por Brenda Ninette Mayol Baños y Ofelia C. De León M.); No. 82 (“Marimba y Bandas Orquestales de Petén”, 1991, por Alfonso Arrivillaga).

Para la música utilizada en las distintas danzas, usa las recopilaciones musicales del antropólogo Lic. Alfredo Gómez Davis consignadas en la grabación en “cassette”, “Música Tradicional y Popular de El Petén”, de la Colección “Músicos de la Tradición Popular de Guatemala”, Vol. 4, producida por el Instituto Guatemalteco de Turismo y la Gobernación Departamental de El Petén (Discos VYPRO, 1994). Y de los archivos de Radio Tikal,

ubicada en la ciudad de Flores, Petén, utiliza las siguientes grabaciones: “A mi Tierra Petenera con Amor”, Marimba “Teclas de Guatemala”, arreglos de Ramón Carrascosa. Grabación en “cassette” por DIDECA, 10/11/1995. Y por último, “Traditional Music of Petén”, grabación en “cassette” por Discos “Stela”, JT04 (Sin fecha).



Fotografía No. 30

Escena de ALBORADA. Entre saludos y bienvenidas, se inician las fiestas en la isla. Se nota una “enhiadora” de flores blancas. Ballet Folklórico de INGUAT.

Luego de extensas investigaciones y visitas al Petén, la obra queda terminada y es estrenada en el Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Angel Asturias, el 27 de mayo de 1998, ocasión en la que la dedica a su hija Karla.

La obra se inicia con **ALBORADA**, con el escenario apenas iluminado con luz azul, semejando la luz del alba e inundado con **hielo seco** para simular la neblina mañanera. Los bailarines, ataviados con camisas y pantalones blancos, pañuelos de diferentes colores cada uno y sombreros, y las mujeres, trajes igualmente blancos con los típicos bordados en cruceta negra y una o dos más con trajes de vivos colores, se encuentran todos distribuidos en el escenario que simula una playa del lago Petén Itzá, en diferentes actividades, como preparando las redes para la pesca y en grupos de conversación. Desde un principio se escucha una grabación de un sonido de caracol y simultáneamente el sonido de las olas en la playa. Al iniciarse la pieza musical “Uk Ay Aj Kambal”, el “Himno del Estudiante Maya Mopán”, por el lado derecho y atrás del escenario, entran varios bailarines en una canoa,

portando las “enhiiladeras” (*)de flores blancas y faroles de diferentes colores. Llegan a la isla a unirse a los lugareños en las celebraciones de las fiestas peteneras. El movimiento escénico es bastante libre, en el que hombres y mujeres se saludan y abrazan al reconocerse.

Al sonido del caracol, que en la mayoría de las veces marca el inicio de cada danza, los bailarines se colocan en parejas en una fila en el lado derecho posterior, y al oírse la pieza musical “Cambalache” y hacerse un cambio a luz brillante, se inicia **BRISAS EN EL LAGO**. Los hombres se desanudan el pañuelo que han llevado amarrado al cuello y lo colocan junto a la mano de su pareja. En fila se dirigen al centro y adelante con pasos cortos que se alternan con furtivas miradas entre las parejas. Al llegar al centro, se sueltan las manos y los hombres en una fila y la mujeres en otra, se separan en diferentes direcciones hasta formar dos círculos con movimientos cadenciosos. Estos movimientos se repiten con algunas variantes, hasta el final de la danza. En resumen, es una danza de pareja en dos temas musicales, para igual número de series coreográficas que se repiten en varios **dibujos escénicos**.

La siguiente danza es **CABALLITO DE TATA VICENTE**. Este es uno de las danzas infaltables en las festividades de El Petén. Está basada en la historia de un aldeano llamado **Tata** Vicente, quien después de morir toda su familia, se queda solo con su caballo, quien le acompaña a todos los lugares. Al morir aquél, es tal el desconsuelo de **Tata** Vicente, que



Fotografía No. 31

Escena de EL CABALLITO DE TATA VICENTE. El pretendiente acaba de raptar a su cortejada.
Ballet Folklórico de INGUAT.

(*) O “enhiiladeras”, arreglos de flores blancas y jaspeadas que se insertan o “enhiilan” en palitos largos llamados “chives”; en forma de rosetón, elaboradas en mayo en San Andrés, en honor a la Virgen

para disminuir su pena fabrica una efígie de su caballo y con ella participa de las fiestas de San Juan de Dios. Ya desaparecido **Tata** Vicente, él y su caballo pasan a formar parte de las tradiciones peteneras.

Para esta danza se hace necesario como **utilería** la simulación de un caballo, realizado en madera y **papier maché**, con un agujero en medio por el cual se introduce un bailarín. La figura lleva a los lados la simulación de dos piernas para dar la idea que el bailarín va montado en el caballo. Franjas de telas de vivos colores adornan al cuerpo del caballo. Al iniciarse la danza, con la música “El Caballito”, creada específicamente hace muchos años para esta danza, hace su aparición el bailarín con el caballo, al que se llamará el Pretendiente, por el lado derecho al fondo del escenario. Con paso lento y rítmico, simula el trote del animal; al llegar al centro, todos los bailarines que permanecen en escena lo reciben con alegría y aplausos. En movimiento de trote hacia un lado, se dirige a cortejar a una lugareña a la que le lanza una flor y la mujer le devuelve el coqueteo. Hace su aparición otro personaje, el Domador, que con una vara trata de dirigir el recorrido del caballo y alejarlo de los problemas. El Pretendiente se dirige hacia un grupo de bailarines y simulando un encabritamiento del caballo, los asusta y dispersa. Este movimiento es esencialmente libre. Aprovechando la confusión, el Pretendiente se acerca a su cortejada y rápidamente la sube a la parte posterior del caballo y emprenden la huida con paso de galope. Los demás se han reagrupado para atraparlos, lo que consiguen, separándolos. Al centrar su atención en la mujer que han rescatado, los demás no se percatan de una nueva aproximación del Pretendiente, quien luego de completar una vuelta por el escenario, rapta nuevamente a la mujer, saliendo a galope ambos.

Los bailarines que quedan en escena dan inicio a la siguiente danza, **AGUA TIBIA**, que toma su nombre de la pieza musical utilizada para la coreografía. En esta danza se forman dos filas en cada lado del escenario, alternándose hombres y mujeres. El **dibujo escénico** es geométrico y sencillo pero con mucha precisión y los pasos son en tres tiempos con acento marcado. Las filas de los bailarines se dirigen hacia el centro y se van entrelazando, avanzando hacia los extremos. Al formar una sola fila, se abrazan y giran sobre el eje central, dando una vuelta completa. El movimiento coreográfico se repite de manera geométrica hasta el final, siendo un tema A B A , una danza de conjunto simple que dibuja y desdibuja un diseño coreográfico. Al final, la mayoría de los bailarines hace su salida, quedando solamente dos o tres mujeres que participan en la siguiente danza.

LA CABEZA DE COCHE o EL BAILE DE LA CABEZA, es otra de las danzas más características de la región y se lleva a cabo el día 3 de mayo, día de la Santa Cruz. Está asociada con la fertilidad y la salud y la imagen central de la danza es el ofrecimiento de mazorcas de maíz a una cabeza de cerdo entera que ha sido previamente cocinada y que se presenta sobre un azafate adornado con banderitas de papel de china de vivos colores.

En esta danza participan una pareja de bailarines y dos o tres personas que observan el desarrollo de la danza. El vestuario cambia a un traje de vivo color para la mujer y cintas multicolores en el pelo. Para el hombre, pantalón blanco, pañuelo y camisa también de vivos colores. La música utilizada es “La Cabeza”, también compuesta específicamente para esta manifestación popular, siendo su compositor anónimo.



Fotografía No. 32
Escena de CABEZA DE COCHE. Ballet Folklórico de INGUAT.

El hombre hace su aparición, portando el azafate con la cabeza y se acerca a la mujer que lleva en sus manos un canasto con maíz. Esencialmente, el diseño coreográfico consiste en desplazamientos de la pareja en diferentes direcciones, en las que el hombre sigue a la mujer con el azafate o viceversa. El hombre maniobra en varias direcciones dicho azafate, mientras la mujer le ofrece el maíz. Al final, salen en **diagonal**, uniéndoseles los demás bailarines. Tanto la música como la coreografía motivan un juego infantil, diáfano e inocente.

Para la siguiente danza ya los bailarines se han cambiado el vestuario a como lo lleva la pareja de la danza anterior, en diferentes y vivos colores. Con la pieza musical “La Cerveza” sigue una de las danzas más conocidas por los peteneros y que Julia titula precisamente la **DANZA DE LA CERVEZA**, caracterizada por ser una de las más exuberantes y alegres del programa, ya que los bailarines, además de los elaborados y ágiles movimientos, expresan una gran algarabía con gritos y silbidos. La danza se inicia con un brindis de cerveza.

Los bailarines se forman en dos filas, una de hombres y otra de mujeres en los laterales del escenario. Las mujeres llevan recogida la amplia falda de doble campana (formando volutas multicolores) con las manos, moviéndola hacia adentro y hacia fuera, mientras avanzan con paso rápido y corto. Los hombres, por su parte, lo hacen a la misma velocidad, llevando una mano en la solapa y la otra en el cinturón. En el diseño coreográfico se destaca una serie de movimientos de **zapateado** y giros, en los cuales van avanzando cambiando de parejas. En un determinado momento, se colocan en una **diagonal** formando dos filas, una de hombres y una de mujeres. Tomándose de las manos, giran sobre sí mismos formando



Fotografía No. 33

Escena de DANZA DE LA CERVEZA. Ballet Folklórico de INGUAT.

una cadena o trenza. Haciendo ágiles y rápidos movimientos, las dos filas se entremezclan, sin avanzar. Finalmente, se separan, para volverse a juntar y en parejas avanzan tomados de las manos, girando sin separarse.

Todos los bailarines permanecen en escena para participar en la siguiente danza, **FALDAS Y PAÑUELOS**, usando la pieza musical “Bosconum”. Esta es una danza de cortejamiento en la que de nuevo se forman filas separadas de hombre y mujeres, que van pasando en **diagonales**, como en un paseo en el que se propicia el encuentro de las parejas. Las mujeres avanzan con un balanceo de las caderas, levantando con una mano hacia delante un extremo de la falda. Una vez terminado su recorrido, pasan los hombres, llevando el pañuelo en la mano. Después de varios recorridos, hombres y mujeres se encuentran frente a su pareja y tomando cada uno un extremo del pañuelo, danzan en círculos de dos parejas cada uno. Seguidamente las mujeres, pasan el pañuelo alrededor del cuello de su compañero, a quien halan hacia adelante, iniciando un juego de coqueteo, con un movimiento cadencioso propio de un cortejamiento que se ve contrastado con el juego libidinoso de los hombres que simulan un manoseo. Al terminar el juego, realizan dos **diagonales** hasta terminar en una sola fila frente al público y la última nota de la música es enfatizada por los bailarines con un saludo.

Los movimientos cadenciosos de la danza anterior son bruscamente interrumpidos por la siguiente, titulada **EL TESTAMENTO DEL MUERTO**, que es una pieza jocosa que involucra elementos de danza y teatro. Está basado en las tradiciones de Flores para la celebración del Cristo Negro de la ciudad que se lleva a cabo el 16 de enero. Para esta ocasión, los lugareños simulan el entierro de algún personaje notable y de una manera jocosa, hacen lectura de su testamento, en donde abundan los **chascarrillos** y alusiones personales.

Al inicio de esta estampa, se escucha el grito desgarrador de una **plañidera** que ha venido al velorio y que sale de entre el público, interactuando con el mismo, sin dejar de gritar en su camino hacia el escenario. Aquí le espera un actor vestido de policía quien la conmina a callarse; ella le explica que ha llegado a llorar al muerto y le recuerda de la tradición de cada año. Se oye otro alarido de entre el público y hace su aparición un tercer personaje, un **bolito** que dice ir a llorar a su compadre. La **plañidera** se queja de que el **bolito** la remede y éste muestra su repertorio de “chillidos” para molestar más aún a la mujer, mientras el policía trata de poner orden. En ese momento, se oye el canto de un búho y los tres se sobrecogen y el **bolito** recuerda que “cuando el tecolote canta, el indio muere”.



Fotografía No. 34

Escena de EL TESTAMENTO DEL MUERTO. Entre danzas y **chascarrillos**, se observan varios de los personajes, entre ellos el **bolito** al centro y la “**Chatona**” a la izquierda.

Después de esta última frase se abre el telón que ha sido ambientado como un salón donde se realiza un velorio. En el centro, que está iluminado muy levemente, se encuentra un ataúd sencillo sobre el cual descansa un candelero con velas prendidas. Un sacerdote reza enfrente del ataúd; un grupo de hombres juega a los naipes; en un extremo una mujer sentada en un banco, llora desconsolada, mientras que un grupo de mujeres chismosea y otro reza. A estas últimas se les unen el **bolito** y la **plañidera**. Los hombres no han cambiado su vestimenta, pero las mujeres disimulan los colores de sus vestidos con mantos negros o recogiendo sus faldas para cubrirse la cabeza. De fondo, se oyen ruidos aleatorios, inquietantes. Se inician los rezos por parte de las mujeres y el **bolito** interviene tergiversando los textos, haciendo alusiones a situaciones de la vida contemporánea y en general irrumpiendo la seriedad del momento. De pronto se escuchan las notas de las marchas fúnebres, “Procesión del Señor Sepultado de Dolores” y “El Olvido” y el ataúd es llevado en procesión por todo el escenario; en un momento dado, se escucha el ruido característico que indica un cambio de turno en la cargada. El ataúd sale de escena,

momento en el que habla una de las mujeres, diciendo “Ya...ya...ya! Basta de tanto lamento, que el muerto se levanta y va a leer su testamento!” Un bailarín hace su entrada, sujetando un esqueleto, que mueve de un lado a otro. El policía dice un **chascarrillo** y seguidamente lo hace la **plañidera**, quien hace mención a la “Chatona”, personaje de la danza que se presenta después y que hace su aparición; se escucha una música alegre, “El Habanero”, interpretada por una banda y los bailarines bailan libremente rondas infantiles y danzas jocosas, como parodia de danza clásica, can-can ,etc., momentos musicales que se intercalan con parlamentos cómicos versificados de los tres personajes que abren la estampa, todo al estilo de una “Huelga de Dolores”. De esta forma, los parlamentos pueden cambiar adaptándose a la situación política y social del momento, interviniendo en cierta manera la improvisación. El **libreto** base para la representación de esta danza se reproduce en el Apéndice 8.

Al final, casi todos los bailarines y actores salen del escenario con la excepción de cuatro parejas que se quedan para realizar la siguiente danza, **LA CHATONA**.

“La Chatona” es otro de los personajes presentes en las celebraciones de El Petén; es la efigie gigantesca de una guapa mujer mestiza que es portada por un bailarín, que es cubierto por la amplia falda de telas multicolores. Su cabello es negro y largo, ceñido por una peineta de oro. Cuenta la tradición que una guapa mujer llamada Tonita de la Cruz llegó de Mérida a El Petén y se granjeó la simpatía de todos los chicleros de la región, a quienes atendía con esmero. Jovial y alegre, participaba bailando en todas las fiestas. Al ausentarse, se hizo la efigie para recordarla en las fiestas.

El vestuario de la danza es el mismo multicolor que se ha usado en las danzas anteriores, con una variante, ya que los hombres atan su pañuelo en uno de los pasadores del pantalón. La coreografía se realiza en movimientos lineales y los pasos son pequeños saltos al avanzar, intercalados con algunos giros, con la pieza musical que lleva el mismo nombre de la danza. Esta se desarrolla alrededor de “La Chatona”, que baila alegremente en medio de una **luz seguidora**. Sale “La Chatona” y los bailarines, a excepción de dos mujeres, que permanecen bailando hasta el final de la música, otra composición específica para esta popular danza.

Una de las tradiciones más originales de San José lo constituyen las “Santas Calaveras”, los cráneos de personas muy nobles de la región que se han conservado como reliquias a través del tiempo. En un principio eran seis las calaveras, pero a través del tiempo solo quedan tres, que año con año, según la tradición, salen de la iglesia en procesión a pernoctar a las casas de las familias que han sido favorecidas con el honor. Son recibidas con altares repletos de sabrosas viandas. En horas de la madrugada, realizan de nuevo la procesión camino a la iglesia, entre el fervor de los fieles y la algarabía de los niños. En base a estos elementos, la coreógrafa realiza una danza que llama **SANTAS CALAVERAS**, con la música de un toque de tambor original de Lester Homero Godínez, y “El Apazote”, pieza musical tradicional.

En una penumbra casi total, se escucha la percusión del toque ceremonial y hacen su aparición, una a una, tres calaveras de la siguiente manera: un bailarín con sotana y capucha, ambas de color negro, a la usanza de un monje, porta una alta vara, en cuyo

extremo va la calavera iluminada. Dos listones de vivos colores cuelgan de la vara y dos bailarines, hombre y mujer vestidos de blanco, entran con cada encapuchado, con el extremo de los listones en la mano. Con rápidos y cortos saltos, los encapuchados se colocan al centro. Al terminar el toque procesional, los bailarines que no han soltado sus respectivos listones, se colocan alrededor de las calaveras en un gran círculo y luego de los saludos a las mismas y entre ellos, comienza “El Apazote” y los bailarines bailan alrededor de las calaveras, trenzando sus listones. Una vez se han trenzado, regresan al punto original, deshaciendo la trenza. Retorna el sonido percusivo y repetitivo del tamborcito y una a una, las calaveras y sus respectivos bailarines van saliendo. El **ambiente** para esta danza es nocturno, con luces generales azules y rayos blancos que introducen al espectador en la noche del primero de noviembre en que salen las “Santas Calaveras”.

En el mes de mayo, se elaboran las “enhiñaderas” en honor a la Virgen María, en San Andrés. Alrededor de las cinco de la tarde, se inicia el “paseo de las flores” rumbo a la iglesia, bailando al compás de la marimba. Estos arreglos de flores son la imagen central de la danza de **ENHIÑADERAS BLANCAS**, que es realizada por seis mujeres vestidas de blanco y **tocados** de flores igualmente blancas y cuya coreografía, montada con el fondo musical de “El Tel”, se desarrolla de la siguiente manera: salen de los laterales portando sus “enhiñaderas” y con pasos cortos y elegantes, con movimiento de caderas, se desplazan por el escenario formando círculos y filas, maniobrando las “enhiñaderas” en diferentes posiciones: sobre la cabeza, la cadera, hacia el frente, etc. La luz general se ha vuelto rosado suave, un **ambiente** de paz, de imágenes albas que se deslizan suavemente en el escenario. Al final de la danza, forman un pequeño círculo al centro, hasta que termina la música.

Al finalizar “Enhiñaderas Blancas”, las mujeres se quedan en el escenario y al iniciarse la pieza musical “Chachaclún”, entran seis hombres, vestidos con pantalón blanco arremangado hasta media pierna, el torso desnudo, con **caites** y sombrero de **petate**, para iniciar la danza de **ALEGRES CHICLEROS**. La luz cambia a brillante y cada uno de los hombres se aproxima a una mujer y tomándolas de la cintura, realizan giros al centro para después escoltarlas fuera del escenario. Vuelven al centro y realizan varios giros, cogiendo la cintura del pantalón con ambas manos. Los pasos son cortos y enérgicos. Luego de varias evoluciones, salen por los laterales. Es una danza viril, de fuerza, de hombres de campo acostumbrados a los rudos trabajos de la industria del chicle.

Para el **FINAL DE FIESTA**, se vuelve a escuchar la música de “La Chatona”, siendo una ocasión para presentar a los personajes de todas las danzas anteriores en un verdadero final de las tantas fiestas celebradas en El Petén. Hace su entrada en primer lugar “La Chatona”, acompañada de cuatro mujeres con sus vestidos de colores vivos; les siguen dos chicleros y seguidamente la pareja de la “Cabeza de Coche”. Inmediatamente después hace su entrada el bailarín que porta el esqueleto utilizado en “El Testamento del Muerto”, seguido por uno de los encapuchados y su pareja correspondiente de “Santas Calaveras”. Y por último hace su entrada el “Caballito de Tata Vicente”. El ambiente es de fiesta y cada uno de los bailarines atraviesa el escenario con los pasos característicos de sus danzas, mientras las luces titilan cambiando de colores. Al terminar la música, van saliendo, quedándose en escena los personajes con los que inicia la obra. El día ha terminado en un jolgorio en que al unísono se recuerdan los diferentes temas de las danzas.

El final de FIESTA CRIOLLA PETENERA, **VOCES Y LUCIERNAGAS**, tiene un carácter nostálgico: ya ha acabado la fiesta y los aldeanos vuelven a sus hogares, entre abrazos y despedidas. Será hasta el año siguiente cuando regresen a participar de la fiesta. Se vuelve a oír el ruido de las olas y el coro de niños que cantan “Uk Ay Aj Kambal”. Las luces se vuelven azules y muy tenues, apagándose poco a poco a medida que los bailarines van saliendo por el lateral derecho y la música va finalizando. La luz semeja un ocaso, similar al amanecer del inicio de la obra. La canoa retorna para llevar de vuelta a sus casas a los invitados de otros pueblos separados por las aguas del lago.

CONCLUSIONES

Desde los orígenes de la Humanidad, la danza era ya una habilidad desarrollada y compleja, si partimos del hecho que todos poseemos un instinto que nos impele a usar el movimiento como una liberación de sentimientos profundos. La danza es un hecho social que refleja deseos, alegrías, esperanzas, temores y simpatías de un grupo humano en una época determinada.

Por otra parte, la danza también puede considerarse una expresión artística. El arte es una expresión de la experiencia emocional del hombre transformada por el pensamiento en algún medio perceptible a la mente, es decir que la sistematización de acuerdo a las leyes de un medio es lo que separa al arte de lo accidental y natural; de esta forma, cuando los movimientos al azar se someten a la influencia armonizante del ritmo y se les da forma conscientemente, la danza nace como una forma de arte.

A través de la historia, la danza ha evolucionado hasta las formas occidentales que conocemos hoy en día, pero podemos afirmar que toda expresión de danza proviene del pueblo mismo, de lo que se ha llamado “folk”, es decir que las danzas folklóricas se han desarrollado a través de los siglos como expresiones de una nación, cultura, población, etc. La danza puede considerarse en este caso como un hecho folklórico, es decir, un hecho social que tiene características muy particulares que la distinguen de otros fenómenos sociales; un hecho social que es popular, socializado, transmitido por medios no institucionalizados, localizado geográficamente, anónimo y tradicional.

La proyección folklórica, por otro lado, es una manifestación artística basada en un hecho folklórico auténtico, producida fuera del ambiente geográfico y cultural de dicho hecho folklórico por personas determinadas quienes lo presentan ante un público. Su importancia radica en que puede retornar al pueblo y revitalizar fenómenos folklóricos que pueden estar en vías de extinción; al proyectarse un folklore que desaparece, puede quedar plasmado en algún medio reproductor, garantizando su supervivencia. Además, sus resultados se pueden aprovechar para formular las bases de una cultura nacional.

La danza de proyección folklórica, por otra parte, es cualquier creación coreográfica de un artista o académico determinado, quien selecciona y edita elementos de materiales folklóricos para su representación teatral fuera de su localización geográfica, preferentemente para un público urbano.

Está definida básicamente por la investigación antropológica de la música, el movimiento escénico, los trajes y el ritual inherente de la danza. Quienes se dedican a la danza de proyección folklórica actúan como intérpretes de los hechos folklóricos, lo que implica una gran responsabilidad que debe responder a un buen conocimiento directo de la cultura a divulgar, así como un profundo respeto por su esencia y una gran sensibilidad para su comprensión y transmisión.

En las danzas de proyección folklórica de tercer grado se reelaboran elementos de hechos folklóricos o se inspira en ellos para producir coreografías. El autor se basa en

percepciones de elementos tradicionales, creando sobre los mismos los propios, sin que intervenga necesariamente la tradición popular. Es sumamente importante la creatividad total y absoluta del artista.

La importancia de la danza de proyección folklórica radica en el hecho que actúa como divulgadora de la cultura de un país. La creatividad del coreógrafo y su concepción teatral propician el rescate de los valores fundamentales de una nación. La validez fundamental de la danza de proyección folklórica de calidad estriba finalmente en su habilidad de despertar sentimientos de cohesión social y conciencia nacional.

En cada cultura y región se producen individuos con gran ambición y de gran pericia individual, gentes especiales, quienes extraen de los materiales folklóricos para realizar expresiones personales. En el medio de la danza de proyección folklórica en Guatemala, la figura predominante es indudablemente Julia Vela.

Rodeada por el arte en todas sus manifestaciones desde muy temprana edad, hizo de la danza su vocación y medio primario de expresión artística. Bailarina, coreógrafa, actriz, escritora, locutora, son algunas de las facetas de su creatividad que han dado como resultado aportaciones importantes al arte y la cultura nacionales. Ha sido también importante el papel que ha desempeñado en el campo de la dirección, la administración y la promoción culturales. Asimismo, consciente de la necesidad de dignificación del artista, ha luchado incansablemente por la institucionalización de entidades que protejan y propicien las manifestaciones artísticas. Su formación académica, su participación en talleres en Europa y Estados Unidos de América y su sensibilidad artística han formado su conceptualización de la danza de proyección folklórica como un espectáculo digno de representarse en cualquier escenario del mundo.

Imbuida de un gran respeto y amor por Guatemala y sus bellezas naturales, así como a los valores culturales y estéticos de las diferentes **etnias** y culturas de la misma, ha creado una obra de danza de proyección folklórica de una importancia innegable, al extremo que parte de la misma ha trascendido a formar parte del patrimonio cultural guatemalteco.

Esta obra de danza de proyección folklórica de Julia Vela proviene de la reelaboración de elementos de hechos folklóricos y de la inspiración en los mismos. Esta obra se compone de creaciones de danza originales. Al basarse en percepciones de elementos de corte tradicional, creando sobre dichos elementos los propios, sin que intervenga necesariamente la tradición popular propiamente dicha, se hace sumamente importante la creatividad total y absoluta de la artista. Los elementos básicos de la concepción del mundo y de la vida de un pueblo son reproducidos a nivel de danza. De esta cuenta, se puede calificar la obra de Julia Vela como danza de proyección folklórica de tercer grado.

La intención de la artista ha sido profundizar en el folklore guatemalteco y crear coreografías que revelen a un público la belleza de los valores culturales y estéticos de los diferentes grupos sociales y etnias de Guatemala. Para lograr esto, el proceso creativo se puede resumir así:

- 1) Toda creación coreográfica de la artista ha tenido como base una investigación minuciosa del hecho folklórico que inspira una danza en particular. Esta investigación ha sido de

campo, por la autora y colaboradores, como folklorólogos, antropólogos y musicólogos, y/o con la ayuda de estudios previos realizados por reconocidos especialistas mencionados anteriormente y de recursos de instituciones afines.

- 2) Después de la fase de recopilación de información durante la investigación, la artista se enfrenta a la creación en sí de la nueva obra. En un proceso de edición y selección de elementos, nace un concepto al que se le da un ordenamiento secuencial, escribiendo un **libreto** general del desarrollo global.
- 3) Considerando a la obra como un espectáculo, el trabajo se orienta a definir los diferentes elementos teatrales de la misma:
 - a) **Música:** Pueden utilizarse una o varias composiciones ya existentes, con el arreglo original o uno adecuado a las exigencias de la obra; o comisionar una composición original.
 - b) **Vestuario:** La selección del vestuario depende de la naturaleza de la obra y puede ser un traje regional correspondiente al lugar donde se ambienta la obra; o un diseño original de un diseñador en concordancia con la visión de la coreógrafa.
 - c) **Utilería:** Todos los objetos y enseres necesarios para la representación de la obra se consiguen en su forma original o son comisionados para su diseño y ejecución a artistas especializados.
 - d) **Escenografía:** Los elementos que ambientan la obra, creando la atmósfera adecuada para el desarrollo concebido por la autora son comisionados y realizados también por artistas especializados.
 - e) **Iluminación:** Este elemento distingue en particular las coreografías de Julia Vela, ya que su diseño es sumamente importante en el desarrollo de la obra. Los diseños de iluminación son obra de la artista y encargados para su implementación en escena a luminotecnistas especializados. La atmósfera y la atención a determinados elementos de la obra son realizados en gran parte por el uso de **luces especiales**, acetatos de color, **luces seguidoras**, **strobe lights**, **calles**, **cenitales**, **luz negra** y **black outs**.
 - f) **Efectos especiales:** Necesarios en algunos momentos, como la simulación de humo o niebla por **hielo seco**, efectos de sonido o lumínicos.

Estos elementos constituyen el todo en un espectáculo de Julia Vela, y su determinación no lleva necesariamente este orden, ya que pueden ir surgiendo simultáneamente durante el proceso creativo. Una vez creadas, obras como EL PAABANC o EL URRAM para solamente mencionar dos, se siguen representando en Guatemala por imitación por diversos grupos de profesionales y aficionados de manera regular, considerándose equivocadamente como genuinas expresiones del folklore nacional y no como las creaciones originales que son en realidad.

La escritora Delia Quiñónez, amiga de Julia Vela y colaboradora en muchos de sus obras, con ocasión de uno de muchos homenajes a la artista, se expresaba muy acertadamente al decir que la presencia de la coreógrafa en el escenario “tiene diferentes perfiles; tiene matices singulares en cada etapa de su significada carrera artística; tiene los laureles de satisfacciones profundamente personales o bien de los hermosamente compartidos. Y esto último también es algo verdaderamente relevante en Julia: su aptitud para crear y producir con fidelidad a sus propios criterios o en intensa comunión con otros creadores e inventores de mundos, sueños y esperanzas”.

La escritora termina diciendo: “Julia ha recorrido muchos escenarios del mundo. Y sus obras, ampliamente respetadas (e incluso, a veces, sujetas a ingrata deformación) siguen viviendo porque la substancia que las nutre tiene raíces que van más allá de lo circunstancial. Julia ha mantenido una mística multiplicadora del tiempo. Del tiempo para dar, para florecer, para formar y moldear muchísimos de sus pasos por la vida.”

RECOMENDACIONES

Al inicio de este trabajo se hizo hincapié en la naturaleza efímera de la danza como expresión artística: después de una representación, la danza permanece intangiblemente en la memoria del espectador o en la memoria del bailarín y el coreógrafo. Dada la importancia y la calidad artística de las danzas de proyección folklórica de Julia Vela, es necesario conservarlas para la posteridad de una manera fiel y completa, más allá de las descripciones presentadas en esta tesis. En primera instancia, se recomienda publicar las coreografías, las partituras musicales y todos los elementos que integran dichas obras como espectáculo teatral: vestuario, **escenografía**, **utillería**, diseño de luces y efectos especiales. Esto debe realizarse con la estrecha colaboración de la coreógrafa.

El uso de una técnica especial, como la Notación Labban, que de una forma gráfica describe los movimientos de los bailarines, es recomendable en lo que se refiere a los desplazamientos y movimientos de las diferentes partes del cuerpo. Sin embargo, es una técnica elitista que pocas personas dominan, por lo que se ve la necesidad de educar a bailarines y coreógrafos para acrecentar el número de personas conocedoras de esta técnica. Sin embargo hay que hacer notar que a la larga ésta y otras técnicas similares no pueden definir a la cabalidad una danza, al no poder describir acertadamente las interioridades emotivas y los acentos de los movimientos.

La manera más recomendable de preservar estas danzas es de una manera visual, por medio del cine o el video. Dada su mayor accesibilidad y facilidad de manejo, es este último quien se acomoda mejor a las necesidades. De esta manera no sólo queda plasmada una danza con todos sus movimientos e interioridades, sino que también se visualiza todo el entorno y los elementos arriba mencionados.

Este proyecto debe ser asesorado por la coreógrafa y podría ser patrocinada por entidades estatales como el Ministerio de Cultura y Deportes y ADESCA; educativas, como las diferentes universidades de Guatemala, especialmente la Universidad de San Carlos de Guatemala o privadas como comités y patronatos de promoción cultural. Este trabajo puede ser la base para la elaboración de una propuesta formal de este proyecto, que debe ir acompañado también de la publicación gráfica de las coreografías.

La creación de una videoteca con las obras de proyección folklórica de Julia Vela es un proyecto ambicioso que representaría un acierto bajo diferentes puntos de vista:

- A) Artístico. El beneficio estético de apreciar un espectáculo de calidad.
- B) Histórico. Se preservan para la posteridad las danzas, que si bien son proyecciones de hechos folklóricos, garantizan la supervivencia de esos elementos en los que fueron basados.
- C) Antropológico. Al establecer los créditos de autoría correspondientes, se enfatiza el hecho de la naturaleza de creaciones originales de las obras, pudiéndose establecer la diferencia entre una danza folklórica y una de proyección folklórica.
- D) Turístico. En una versión editada, este tipo de videos es un excelente medio de promover el turismo a nivel internacional.

E) Didáctico. Coreógrafos, bailarines o folkloristas pueden recurrir a los videos para montar las danzas y representarlas tal y como fueron concebidas.

Esta última aseveración puede conllevar un problema y es el que aficionados al folklore se sirvan de estos documentos visuales para plagiar o montar apresuradamente versiones adulteradas de las danzas. Es una práctica que siempre ha existido y que lamentablemente no desaparecerá. Algunas medidas pueden orientarse a paliar esta situación, en la que no solamente se prescinde de reconocer el derecho de autoría sino que también se propaga un mensaje adulterado y tergiversado del folklore. Una de ellas es educar al público sobre lo que significa la proyección folklórica. Esto se puede lograr en menor escala al presentar sus espectáculos los diferentes grupos de danza de proyección folklórica, tanto oficiales como privados, dando una explicación previa al público de la naturaleza de las danzas que van a presenciar y de su proceso creativo. Esto se debe hacer previo a cada interpretación, sobre todo en las correspondientes a temporadas escolares que realizan algunos de los grupos.

Al realizar una investigación folklórica encaminada a crear una danza de proyección, los resultados de dicha investigación deben de publicarse, de manera que quede constancia escrita de la génesis de las danzas. Estos documentos pueden ser entregados a diferentes entidades, como la biblioteca de la Escuela de Humanidades en USAC y en el CEFOL.

Por otra parte, la permanencia e importancia de la obra de Julia Vela es más que evidente. Parte de su obra ha trascendido de tal manera que ya es parte del legado cultural de Guatemala. Una vida dedicada al arte y a su promoción debe ser reconocida y exaltada. Debiera hacerse un reconocimiento oficial por parte del estado o de las instituciones de educación superior, así como ya ha sido objeto de varios homenajes por instituciones privadas extranjeras. El presente trabajo se ofrece como fundamento para lograr este tipo de homenaje a esta artista, orgullo del arte y la cultura nacionales.

APÉNDICE 1

OTRAS COREOGRAFÍAS DE JULIA VELA

A lo largo de su carrera como coreógrafa, además de su labor en la proyección folklórica, Julia Vela ha creado las siguientes obras de estilo contemporáneo:

1. FANTASIE DI MASCHERE, 1961

Música de Katchaturian (*)

Un ensayo coreográfico, una fantasía ligera de odaliscas de movimientos suaves y sensuales y de jóvenes atléticos, fuertes y acrobáticos.

2. PASO A DOS, 1962

Música de J.S. Bach

Inspirada por las líneas arquitectónicas del barroco. Representa un amor suave pero apasionado que se va desarrollando en desplazamientos y **dibujos** ondulatorios.

3. LA DUDA, 1962

Música de B. Bartok

Intervienen tres personajes. Un hombre y una mujer, conocidos simplemente como “El” y “Ella” que se aman profundamente, hasta que un tercer personaje, “la Duda” se interpone entre ellos, después de lo cual no se puede retornar al primigenio encuentro por más que se esfuercen ambas partes. Estrenada con el Ballet Guatemala, fue presentada con el Ballet Moderno y Folklórico en 1968 y 1970.

4. EL MUNDO MÁGICO DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS, 1966

Música de Benigno Mejía

En este año, como parte de la IV Temporada de Teatro Clásico para estudiantes, la Compañía Nacional de Teatro presentó esta obra teatral basada en extractos de varias obras de Miguel Angel Asturias, con adaptación y dirección de Hugo Carrillo, obra para la cual Julia realiza esta coreografía.

5.. MUERTE DE UN PERSONAJE, 1970

Música de Jorge Sarmientos

Impresionada por la muerte del líder revolucionario Ernesto “Ché” Guevara, Julia asiste a

(*) Para la recopilación de estas coreografías se contó con el archivo personal de Julia Vela y de sus remembranzas personales. Sin embargo, en la mayoría de los casos no se pudo precisar el nombre de las composiciones utilizadas. En los **programas de mano**, solamente se especifica al autor y la coreógrafa ha olvidado la identificación específica.

un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional la que interpreta la obra del mismo nombre, original de Jorge Sarmientos. Al solicitar su permiso para utilizar la música en su coreografía, el compositor le confiesa que él mismo basó su obra en el “Ché” Guevara. Se divide en tres partes: Presentación, Desarrollo y Resurrección. Estrenada durante la V Temporada Oficial del Ballet Moderno y Folklórico, en el Conservatorio Nacional de Música.

6. LA CONQUISTA, 1971

Música de Jorge Sarmientos

Estrenada en el marco del Festival Permanente de Cultura de ese año en el atrio de las ruinas de la Santa Cruz en Antigua Guatemala, combinaba los talentos de Matilde de Montoya en el **libreto**, Julia Vela y Vol Quitzow en la coreografía, diseño de vestuario de Roberto Cabrera, además de la dirección general de Manuel José Arce. Un espectáculo muy complejo que involucraba música en vivo y coros, actores y bailarines. Dado que no se encuentran bailarines-actores, se hacen dos repartos para los personajes, por ejemplo el actor Herbert Meneses interpreta como actor a Pedro de Alvarado y Vol Quitzow lo interpreta como su **nahual** (el caballo) a manera de bailarín; Tecún Umán, como actor, lo interpreta Manuel Ocampo y su **nahual** el Quetzal, lo baila Rolando Zúñiga.

7. SEBASTIÁN SALE DE COMPRAS, 1971

Música de Banda de varios autores.

Danza incidental en el desarrollo de la obra teatral del mismo nombre.

8. LA ULTIMA PROFECÍA, 1972

Música de Joaquín Orellana

Es un auto sacramental laico, original de Manuel José Arce, estrenada en el Conservatorio Nacional de Música el 28 de abril de 1972.

9. SANTANA CARAVANSERAI, 1973

Música de Carlos Santana

Estrenada el 28 de noviembre de ese año por el Ballet Moderno y Folklórico en su VII temporada oficial en el Auditorio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social. Es una fantasía coreográfica que involucra mallas de caprichosos diseños, pelucas y maquillajes exóticos. Dividida en tres partes, es una creación producto del momento y la filosofía “hippie” de ignorar las estructuras y los rígidos cánones de la sociedad.

10. ODA A LA MUJER, 1973

Música de Joaquín Orellana

Muestra por medio de la danza la castración intelectual, emocional, maternal y sexual que ha padecido la mujer a lo largo de la historia humana. Estrenada el 28 de noviembre juntamente con SANTANA CARAVANSERAI, es producto también de la época. Se había declarado ese año como el Año Internacional de la Mujer y la obra surge como una reflexión ante la problemática del machismo.

11. FANTASÍA, MÚSICA Y FLORES, 1974

Música folklórica tradicional europea

Danza campestre y simple que tiene como personajes a jardineros, flores y el arco iris.

Estrenada juntamente con BODA EN SAN JUAN SACATEPEQUEZ durante el VI Festival de Cultura en las ruinas de la Santa Cruz, Antigua, el 20 de abril de 1974. Está inspirada en las vigorosas danzas europeas de primavera y sus variantes en Guatemala, en las que en lo alto de un palo, se coloca una corona con listones de colores que los bailarines trenzan para luego desanudar.

12. IMÁGENES, 1975

Música de Emerson, Lake y Palmer

Una concepción surrealista en la que figuras oníricas y grandes sombras inexplicables alternan en el escenario con aves extrañas y una mujer que camina ajena a su entorno, con un atuendo extraño que la hace ver como una gran ameba oscura buscando una entidad en que convertirse.

13. GEOGNÓSTICO, 1977

Música de Charles Worinen

Estrenada en el Conservatorio Nacional de Música en 28 de enero de 1977 durante la XI temporada oficial del Ballet Moderno y Folklórico. Contrario a su manera usual de trabajar, en la que acude al salón de ensayo con pasos, secuencias y dibujos escénicos casi completos, previamente fijados, esta obra carece de trama, estructura o pasos establecidos. La autora la califica como una creación impresionista, que trataba de reproducir las sensaciones, colores y efectos de las impresiones camino al salón de ensayos.

14. JAZZ, 1977

Música de Luigi's Jazz.

Como su nombre lo indica, es una coreografía de estilo jazz, realizada como un recuerdo de su participación en el **taller** de Luigi's Jazz en New York en 1969.

Estrenada en el Conservatorio Nacional de Música el 4 de febrero.

15. HAY UN TIEMPO PARA VIVIR, PARA AMAR, PARA MORIR

Una danza corta estrenada junto a JAZZ, es una obra basada en una original del coreógrafo José Limón, una de las figuras de la danza más admiradas por la artista.

16. LA VIDA MISMA, 1983

Música de varios autores

Estrenada por el Ballet Moderno y Folklórico durante su Temporada de Danza Contemporánea, en el Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Angel Asturias,

combinó los talentos de Lester Godínez en la selección de varias piezas musicales, Ana María Rodas en la creación de textos, declamados por los actores Herbert Meneses y Mildred Chávez y el diseño de vestuario y **escenografía** de Ramón Banús. Es una obra que reflexiona sobre el significado de la vida, una serie de momentos de alegría, tristeza, amor, cólera, depresiones, paz, inquietudes y tantas cosas más, inevitablemente llegando a la muerte. Llegando a la conclusión que la vida vale la pena vivirse, con todo lo que ella encierra.

17. EL BENEMÉRITO PUEBLO DE VILLABUENA, 1990

Música de varios autores

Danzas incidentales en el desarrollo de la trama de la obra teatral del mismo nombre.

18. HIJAS DE IXCHEL, 1995

Música de Lester Homero Godínez

Obra basada en los **mitos** mayas, juega con el tiempo y relaciona a las tejedoras de la actualidad con la diosa Ixchel, patrona de las mismas. Está dividida en: Génesis, Hunahpú, Diálogo entre Ixchel e Hunahpú, Búsqueda y Hallazgo de la Flor Blanca, Ixchel desciende al plano físico, Caos y Reunión Promisoria. Es estrenada por el Ballet Folklórico de INGUAT en el Teatro Municipal de Quezaltenango, en noviembre de 1995.

19. NIM- HÁ (AGUA GRANDE), 1998

Música de Lester Homero Godínez

Reelaboración y ampliación de HIJAS DE IXCHEL. Está dividida en: Génesis, Hombres de Maíz, El que guiará a su Pueblo, Viajen por los Caminos, Los Cuatro Puntos Cardinales, El Retorno, Hilos con qué tejer, Caos y Destrucción, Exodo y Diáspora y Amanecer. Esta obra representa a Guatemala en la EXPO 98 que se celebra en Lisboa, Portugal, estrenada por el Ballet Folklórico de INGUAT en septiembre de 1998.

APÉNDICE 2

HOMENAJES RECIBIDOS POR LA ARTISTA

1974	Nombrada Ciudadana Honoraria de la Ciudad de Austin, Texas, USA. Mención Honorífica en Certamen “15 de Septiembre” a nivel centroamericano por la coreografía “Imágenes”
1977	Certificado de Mérito, Texas Cultural Alliance, USA
1983	Palmas Académicas en el Grado de Oficial otorgado por la República de Francia, decreto del 10 de febrero.
1988	Reconocimiento por “Participación en el Desarrollo del Arte Nacional” Asociación de Periodistas Guatemaltecos (APG)
1989	Universidad Popular. Diploma y develización de fotografía en la Galería “Gente de Teatro”
1990	Centro Cultural Universitario. Reconocimiento de grupos artísticos y personal administrativo como “Amiga del Arte e Incansable Trabajadora del Arte Guatemalteco”
1990	Diploma y Trofeo por Dirección Artística del Mejor Grupo Extranjero Participante, EXPO 90 en Monterrey, México
1996	“Artista de Año”. Asociación “Dante Alighieri”
1997	Premio del Instituto de Cultura Hispánica. Dedicación del XII Festival Hispano Guatemalteco de Cultura Hispánica.
2001	Homenaje por logros en la danza y coreografía, presentado por el Alcalde y el Consejo Cultural de la Municipalidad de Guatemala.

APÉNDICE 3

FICHA TÉCNICA DE “EL PAABANC”

- FECHA Y LUGAR DE ESTRENO: Coliseo de Arequipa, Perú, 1972
- CRÉDITOS ARTÍSTICOS Y TÉCNICOS:
NOTA: Para el estreno en Arequipa no se elaboró **programa de mano**; los créditos que a continuación se reproducen provienen del programa que se entregó para la cuarta presentación de EL PAABANC, realizada en el Primer Festival Internacional Cervantino, realizado en Guanajuato, México, del 29 de septiembre al 17 de octubre de 1972. Luego de su estreno en Arequipa, se presentó en Lima, y luego en Panamá.

Directora y Coreógrafa:	Julia Vela de Acuña
Temas y Pasos Originales:	Zoel Valdés Marco Aurelio Alonso
Arreglo Musical:	Manuel Juárez Toledo
Máscaras y Utilería :	Santiago Velasco

BALLET MODERNO Y FOLKLÓRICO:

Rolando Zúñiga	Holanda García de Zúñiga
Miguel Cuevas	Myrna Sosa
Fernando Navichoque	Haydee Vásquez de Irigoyen
Rolando Calvillo	Norma Carrillo
Rodolfo Estrada	Lety Nares
Mario Hernández	Silvia Schaw
Miguel Angel González	Hilda González
Francisco Almorza	

CONJUNTO MUSICAL HERENCIA MAYA QUICHÉ:

Director:	Benigno Mejía Cruz
Co-Director:	Fernando Morales Matus
Músicos:	Marco Tulio Girón Ovidio Girón Manuel de Jesús Toribio Díaz Manuel Celada Jaime R. Sánchez Alirio Soto
Luces:	Ricardo García

Mario Ramírez

Tramoya:

Lisandro García
Filiberto Cruz

LIC. ALEJANDRO MALDONADO AGUIRRE
Ministro de Educación

Lica. EUNICE LIMA DE VON METZGER
Directora General de Cultura y Bellas Artes

SONIA VILLALTA DE MOLLINEDO
Jefe del Depto. de Danza

Arq. JULIA VELA DE ACUÑA
Directora del Ballet Moderno y Folklórico

DISEÑO DE PROGRAMA:
Depto. de Artes Plásticas

- **TEXTOS DE INTRODUCCIÓN EN PROGRAMA:**

“Folklore es la expresión más profunda de los sentimientos de un pueblo, es ese conjunto de creencias, ritos, música y leyendas que parecen haber existido siempre y cuyo origen se pierde en el pasado.

En Guatemala, las creencias y las costumbres indígenas fueron heredadas de LOS MAYAS quienes durante la época precolombina llegaron a su máximo esplendor, destacándose como los forjadores de la cultura más brillante de nuestro continente. El Ballet Moderno y Folklórico de Guatemala se siente orgulloso de presentar una auténtica manifestación de la cultura autóctona MAYA-KEKCHÍ para transportarnos a las misteriosas regiones de “Xibalbá” en el norte de la república donde vive y se desarrolla el grupo étnico del imperio Kekchí. Los ritos, las danzas, la música y el vestuario se obtuvieron sin adulteraciones en la propia fuente de origen.”

- **ESCENOGRAFÍA**

La obra se desarrolla con una sola **escenografía** todo el tiempo, basada en el altar que la **Cofradía** de Santo Domingo realizaba por aquel entonces.

“En mi coreografía----apunta Julia----he dependido de los lugares (facilidades teatrales, de transporte, económicas, etc.) para enriquecerla. En Arequipa (Gran Coliseo), únicamente pudimos colocar una imagen que llevaron en procesión los bailarines, con algunas flores y candelas. Las **Matronas** y **Chinames** arreglaban el altar durante la Danza de la Catarina. Utilizábamos los candeleros tradicionales, que eran troncos de matas de banano de un metro de largo aproximadamente en los que se abrían orificios para colocar las características candelas de 80 centímetros de altura, amarillas, con sus detalles de motivos de aves y hojas muy especiales, y que han ido desapareciendo desafortunadamente. Colocamos matas de izote, muy lugareñas, y en el centro, el anda de Santo Domingo, rodeado de arreglos florales

al estilo propio del lugar. Se colocaban también adornos colgantes de papel de china, pino en cordón y suelto para el piso, hojas de pacaya y el plato para las limosnas”.

DANZAS

PROCESIÓN DE SANTO DOMINGO

MÚSICA: Toques tradicionales de la Alta Verapaz, arreglados por Benigno Mejía Cruz

DURACIÓN:

La duración de la procesión varía de acuerdo a la localidad y a la ocasión. Por ejemplo, para el estreno de la obra en Guatemala, la procesión se inició en el atrio de la Catedral y culminó en el atrio de la iglesia de San Francisco, que fue donde se hizo la presentación.

Para ser presentada en un teatro, generalmente la duración de la procesión no excede de unos cinco minutos.

NÚMERO DE BAILARINES:

Participan todos. Para el estreno, iniciaban la procesión cinco bailarines de la danza de Catarina; les seguían cinco músicos, luego los **Principales**, la **Culul Ulá**, las cuatro **Matronas** y los cuatro **Chinames**.

VESTUARIO:

Músicos: atuendo de Cobán, es decir, pantalón y camisa blanca de manta, faja roja y **cotón** azul, sombrero de paja. Los de la Catarina y otros, tal y como se describen en las siguientes danzas. Los primeros trajes mencionados fueron elaborados por el Sr. Alfonso Milián, un actor y sastre ya desaparecido.

UTILERÍA:

Las **matronas** portaban canastos y recipientes de barro con toles(*) de **morro** (rojos y amarillos) en los que portaban la bebida de cacao, envueltas en servilletas típicas de Cobán.

DISEÑO DE LUCES:

El diseño de las luces es creación de Julia Vela y realizado por Ricardo García. Se iniciaba con un **ambiente** azul y una tenue delineación de la imagen de Santo Domingo con la **luz seguidora**.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Es una estampa regional en la que se aprecia la forma en que las **etnias** kekchíes realizan sus actos religiosos. La imagen de Santo Domingo de Guzmán, patrono de la Ciudad

(*)El hemisferio de una calabaza grande y redonda, después de quitarle la pulpa. Sirve para usos domésticos, entero o dividido en dos mitades.

Imperial de Cobán, sale de la catedral al finalizar la misa y es llevado en procesión a la **cofradía**, donde se celebra la fiesta tradicional que se conoce en lengua vernácula como ‘El Paabanc’, que significa ‘Reafirmar nuestras creencias’.

La procesión lleva el orden siguiente: a la cabeza el baile del Torito y la Catarina, conocido como ‘GUACAX POP’; siguen los músicos, después los **cofrades**, la imagen de Santo Domingo de Guzmán y finalmente los feligreses.

En el ‘Paabanc’, festividad que la **etnia** kekchí celebra con fines religiosos se dicen rezos en lengua, se obsequian bebidas y comidas típicas; las comidas son ‘Cak-ic’ (caldo de pavo y ají) y el ‘Tiu’, a base de recado con carne y arroz; las bebidas son de cacao, maíz y el ‘Boj’ que es fermentada, embriagante, hecha de jugo de caña. La música está compuesta por tamborón, **pito**, marimba, **chirimía**, arpa, violín y guitarra, que interpretan melodías muy antiguas a ritmo de **son**, queman cohetes y bombas de pólvora que se fabrican en la localidad.”

GUACAX POP O BAILE DEL TORITO. Más conocido como DANZA DE LA CATARINA

MÚSICA:

Arreglo de Benigno Mejía Cruz en tamborcito y **pito**, inspirado en el toque tradicional de lugar, interpretado por los mismos instrumentos.

DURACIÓN:

Seis minutos

NÚMERO DE BAILARINES:

Torito Pinto

La Catarina (Esposa del Patrón)

El Patrón

Feliciano (El Negro Sirviente)

El Perro

VESTUARIO:

Realizado conforme al original. Únicamente las máscaras, siguiendo los diseños de las originales, fueron realizada en **papier maché** por el acuarelista Santiago Velasco, más conocido como el “Ché” Velasco.

UTILERÍA:

Un torito de **petate** a la usanza del lugar con máscara de madera

DISEÑO DE LUCES:

Luz general brillante

$\frac{3}{4}$ (*) de **luz seguidora** sobre torito

(*) Por medio del dispositivo **dimmer**, se pueden proyectar diversos niveles de intensidad de luz, tanto en las **luces seguidoras** que son independientes, como en las **luces de ambiente** y demás **especiales**. Una escala de graduación generalmente tiene diez divisiones en la consola, pero para efectos de iluminación en la práctica, se habla de $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ hasta $\frac{4}{4}$ o “full”, refiriéndose a la posición del indicador de la graduación en la escala.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“**Danza tradicional** que se originó después de la conquista hace cuatrocientos años. Representa a un terrateniente con fuerza económica: el “Patrón”. Intervienen en la danza una mujer llamada Catarina, un negro sirviente (Feliciano) (*) y un perro. Bailan el Torito, el Patrón, el Feliciano y la Catarina, quienes toread al toro; éste se enamora de Catarina y se la roba; el perro lo descubre y el Patrón y Feliciano lazan el toro. Para los indígenas, este Torito es una deidad.”

CABATIOX O REZADO Y BEBIDA CEREMONIAL

MÚSICA:

Sin música

DURACIÓN:

Aproximadamente dos minutos

NÚMERO DE BAILARINES:

Todos, igual que en la Procesión

VESTUARIO:

Igual a anterior

UTILERÍA:

Igual a anterior. Se procede a encender las velas

DISEÑO DE LUCES:

Ambiente general azul

Luz especial sobre la imagen

Efecto de rayos de luz entrando desde arriba con **cenitales** diagonales en ámbar.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Con su estilo típico, es una ceremonia en lengua Kekchí. El **cofrade** dirige el rezo, queman **pom** para alejar los malos espíritus y reverencian ante la imagen de Santo Domingo. Finalizan con el MAYEJ, que consiste en depositar como ofrenda unas monedas en el plato frente a la imagen.

En el ‘Paabanc’ se continúa con una tradición Maya ofreciendo la bebida sagrada a base de cacao batido que se sirve con agua caliente en pequeños **guacales** policromados con los colores del Maya Clásico: negro, rojo y amarillo. El batido de cacao se da como muestra de amistad”.

(*) La presencia del negro en esta danza se puede explicar por el hecho que durante la época de Fray Bartolomé de las Casas, este misionero favoreció que esclavos negros realizaran los trabajos pesados que realizaban los indígenas.

PRIMER SON : “YANTOX”

MÚSICA:

Arreglo de Fernando Morales Matus a partir de la música tradicional en violines, guitarrilla, etc., para marimba simple, es decir, de tres músicos. Los arreglos de todas las danzas, para marimba doble, fue obra de Lester Homero Godínez, quien enseñó los arreglos a la Marimba de Concierto de Bellas Artes, que fue quien acompañó al Ballet Moderno y Folklórico.

DURACIÓN:

Cuatro minutos

NÚMERO DE BAILARINES:

Culul Ulá, o **matrona principal**, quien tradicionalmente inicia el ritual

VESTUARIO:

Corte y **huipil** propios de Cobán, y joyería de plata

UTILERÍA:

Ninguna en particular

DISEÑO DE LUCES:

Ambiente general en colores fríos a ¼. **Seguidora** sobre bailarina

TEXTOS DE PROGRAMA:

“La anfitriona llamada **Culul Ulá**, al compás del primer **son**, da la bienvenida; todos la observan con profundo respeto.”

SEGUNDO SON: “LAÍN NEBÁ”

MÚSICA:

Idem a anterior

DURACIÓN:

Tres minutos y medio

NÚMERO DE BAILARINES:

Culul Ulá

Cuatro **matronas**, las **principales** invitadas

VESTUARIO:

Culul Ulá, traje de Cobán.

Las cuatro **matronas** llevan trajes de otros municipios de Alta Verapaz: San Juan Chamelco, San Cristóbal, Carchá y Tamahú.

UTILERÍA:

Ninguna en particular

DISEÑO DE LUCES:

Ambiente general ½; entra ámbar

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Las piezas del vestido son confeccionadas por las indígenas en telares rústicos. Los **huipiles** tienen brocados que simbolizan pasajes históricos, o leyendas de sus antepasados; son considerados códigos ideográficos.”

TERCER SON: “CHINAM”**MÚSICA:**

Idem a anterior

DURACIÓN:

Cuatro minutos y medio

NÚMERO DE BAILARINES:

Culul Ulá

Cuatro **Matronas**

Cuatro hombres

VESTUARIO:

Los hombres llevan pantalón y camisa blancas de algodón con el **corte** del lugar, faja roja y **cotón** azul.

UTILERÍA:

Ninguna en particular

DISEÑO DE LUCES:

Luces generales ¾

TEXTOS DE PROGRAMA:

“En este último **son**, bailan los **cofrades** con sus esposas para finalizar las ceremonias protocolarias del ‘Paabanc’. Seguidamente pasarán a danzar los demás miembros de la **cofradía** y los visitantes, a quienes se les atiende con toda cortesía.”

DANZA DE LAS GUACAMAYAS

MÚSICA:

Tradicional, con arreglo de Benigno Mejía Cruz. Antiguamente, esta música se interpretaba con trompetas de madera. En la actualidad se utilizan trompetas de metal con el tamborón. El maestro Mejía utilizó estos últimos y **chirimía**.

DURACIÓN:

Tres minutos y diez segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Príncipe Quiché Güinak

Dos guacamayas

Dos brujos

VESTUARIO:

El Príncipe va vestido con taparrabo, capa y penacho, diseño algo fantasioso basado en gráficas mayas.

Los brujos (hombre y mujer) llevan trajes de Carchá y máscaras

Las guacamayas llevan un “unitardo” rojo cubierto de plumas semejando el cuerpo de un ave, y máscaras realizadas en **papier maché**, copiadas de las de madera originales de grandes dimensiones.

UTILERÍA:

Lazos para las guacamayas, **chin-chines** y bastones para los brujos

DISEÑO DE LUCES:

General verde y azul, y **seguidora** en ámbar suave sobre el Príncipe.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Muchas de las danzas indígenas de Guatemala tienen origen propio, que se remonta al período clásico del Viejo Imperio Maya. La Danza de los Guacamayos que a través del tiempo ha variado de nombre, se le conocía anteriormente como ‘Sojol Tun’, ‘Quiché Guinak’ y ‘Mama Num’. En la cultura Maya los guacamayos representan al Dios Sol.

El significado de la danza se basa en una antigua historia Pocomchí, que narra el encantamiento de un príncipe Maya que se perdió en la selva y que el Dios de los Cerros “Tzultaká” lo protegió enviándole a sus **nahuales**, o espíritus protectores, encarnados en los guacamayos. “Quiché Guinak” es el nombre del príncipe. Los cazadores son brujos de la aldea de su origen, que temerosos de su poder, van en su busca para sacrificarlo.”

MOROS Y CRISTIANOS

MÚSICA:

Arreglos de Benigno Mejía Cruz. De la gran variedad de **sones** que se interpretan en el lugar, se escogieron tres en tamborón, **pito** y **chirimía**.

DURACIÓN:

Seis minutos y cuarenta y cinco segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Ocho en total:

Rey Moro

Rey Cristiano

Tres Moros

Tres Cristianos.

Resalta la figura de un español (cristiano) de figura bufona al que algunos llaman “Quirijol”, aunque este personaje se identifica más con el Baile de la Conquista.

VESTUARIO:

El diseño del vestuario fue diseñado por Heberth Acuña, basado en el original del lugar.

Se hicieron sombreros a la forma tradicional, en forma de pastel de varios niveles, en papel y cartón de varios colores con adornos; los trajes eran de manta de colores. Para los zapatos se hizo un diseño considerando la época colonial, ya que para ese entonces los lugareños ya utilizaban todo tipo de calzado para la representación de esta danza.

UTILERÍA:

8 espadas

2 estandartes

DISEÑO DE LUCES:

Luz general a $\frac{3}{4}$, con **blinking** en partes de la pelea, y azul para el entierro.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Esta danza es de origen hispánico. Representa la lucha sostenida por los cristianos contra la invasión de los moros en la península ibérica. Los cristianos resultan derrotados, y su rey es hecho prisionero, muriendo de tristeza en cautiverio. Finalmente, los moros celebran la victoria”

DANZA DE LOS MICOS

MÚSICA:

Arreglo del original por Fernando Morales Matus, de marimba a marimba.

DURACIÓN:

Cuatro minutos y medio

NÚMERO DE BAILARINES:

Un Diablo

Cuatro micos

VESTUARIO:

Una vez más, el diseño fue de Heberth Acuña, basados en los originales del lugar. Las máscaras de madera se sustituyeron por unas realizadas en **papier maché** por el artista Santiago ("Ché") Velasco. Para el Diablo se consiguió una máscara antigua y original, de madera.

UTILERÍA:

Manzana de plástico para el Diablo

DISEÑO DE LUCES:

Luz general cálida y **seguidora** sobre el Diablo

TEXTOS DE PROGRAMA:

"La Danza de los Micos representa una alegoría en la cual estos animales asisten a presenciar una fiesta celebrada por los humanos, durante la cual se pone de manifiesto la especial naturaleza del hombre, El diablo también se introduce a la fiesta para poner tentación a las personas que en ella participan. Por su parte, los micos también intervienen comiéndose los manjares. Esta parte termina con una danza alegórica a la Virgen del Rosario, y echando al diablo de la fiesta."

"XOJOL QUEJ", DANZA DE LOS VENADOS

MÚSICA:

Arreglo de Morales Matus, basándose en **son** original del lugar para marimba. El **pito** es un agregado que se convino entre Matus y Benigno Mejía Cruz.

DURACIÓN:

Seis minutos cuarenta y cinco segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Diez en total:

Dos Venados

Dos Españoles

León

Tigre

Mico

Perro ("Pacheco")

Viejo

Vieja

VESTUARIO:

Originales de **morería**. Para el estreno se alquilaron los de la **Morería** de Senahú, la que desgraciadamente ya desapareció.

UTILERÍA:

Chin-chines para los Españoles
Campanas para los Venados
Pañuelos para León y Tigre
Chicotes para Mico y Perro

DISEÑO DE LUCES:

Roja en silueta para el inicio; general brillante al entrar la marimba (luego de la introducción en tambor); **luz seguidora** a baja intensidad sobre el Mico

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Esta danza es de origen prehispánico y con la venida de los españoles sufrió una serie de modificaciones. De acuerdo con el arqueólogo Morley, es actualmente una danza que se celebra en el undécimo mes ‘Zac’, en que los cazadores celebran un festival con el objeto de satisfacer a sus Dioses por la sangre derramada durante la conquista española.”

“MAUS QUINK”, DANZA DE LOS DIABLOS**MÚSICA:**

La melodía está basada en la tradicional del lugar, con arreglo de Morales Matus y Mejía Cruz. La combinación de marimba con **pitos** es resultado de las exigencia coreográficas de la coreógrafa, ya que en la localidad nunca se mezclaron estos instrumentos.

DURACIÓN:

Tres minutos quince segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Toda la Compañía, con el Diablo

VESTUARIO:

Diseño de Heberth Acuña, basado en el del lugar. El Diablo viste traje en rojo y amarillo en tela de algodón. Los demás que están en escena llevan los trajes de **morería** usados para la Danza de Venados, y el resto con trajes regionales de la Alta Verapaz usados en las diferentes danzas.

UTILERÍA:

“Güiro” o sombrero de paja
Armazón de madera simulando alas, con fuegos pirotécnicos

DISEÑO DE LUCES:

Luces generales rojas. Al iniciar la quema de fuegos pirotécnicos se cambia a **blinking** y **strobe light** a discreción.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Originalmente la Danza de los Diablos se ofrecía al Dios de los Cerros, como una rogación para la abundancia de cosecha y salud de los animales; a mediados del siglo XVI, los frailes

dominicos la modificaron, utilizándola para representar a los pecados capitales con fines de catequización. Los indígenas Kekchíes presentan este baile drama la noche en que finalizan las actividades del 'Paabanc' y es dedicada a Santo Domingo de Guzmán. Culminan la fiesta con la quema del Diablo.”

ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE “EL PAABANC”

“Exótica y misteriosa, Guatemala estuvo presente con su Ballet Moderno y Folklórico que puso de manifiesto en cada una de sus presentaciones, la profunda convivencia de los ritos mayas y quichés con aquellos traídos por el conquistador español.....La riqueza del vestuario, el sentido del color, la belleza de sus mujeres, el adorno sobrecogedor en las joyas y bordados, hicieron de este grupo guatemalteco uno de los más interesantes en cuanto a conocimiento y acercamiento a un pueblo se refiere.”

7 DÍAS DEL PERÚ Y EL MUNDO. Lima, Perú, Agosto de 1972

“Una improvisada y alegre presentación artística realizaron los integrantes del Ballet Moderno y Folklórico de Guatemala en la céntrica Plaza de San Martín, captando la atención de numeroso público atraído por los **sones** de la marimba y el vistoso vestuario de los bailarines.....Se trata de “El Paabanc”, ceremonial que se lleva a cabo en el pueblo guatemalteco Cobán, explicó Julia Vela de Acuña, directora del Ballet visitante. El conjunto llegó a Lima luego de exitosas presentaciones en Festidanza '72 de Arequipa.”

LIMA (ANSA), Agosto de 1972

“Un espectáculo de sencilla pero delicada belleza en la que es notoria una sobria coreografía, fue el presentado en días pasados en esta capital por el Ballet Moderno y Folklórico de Guatemala y el conjunto musical Herencia Maya Quiché”.

CORREO. “Danzas de Guatemala”. Lima, Agosto de 1972

“Precedido de los dos rotundos éxitos--en Arequipa, Perú y en Guanajuato, México-- el Ballet Moderno y Folklórico, mostró su categoría a los guatemaltecos que en número no menor a las mil personas se hizo presente en el estreno montado en el atrio de la iglesia de San Francisco. Asistió y mostró su grata impresión el ministro de Educación, licenciado Alejandro Maldonado, quien mencionó: ‘Hemos asistido al estreno de lo que será la obra clásica de todo el festival de cultura. El Paabanc no podrá dejar de presentarse todos los años’.”

DIARIO EL GRÁFICO. “Éxito sin precedentes alcanzó ‘El Paabanc’.
Guatemala, 18/11/72

“Y al observar--y admirar--la fiel interpretación realizada por el Ballet Moderno y Folklórico bajo la dirección de Julia Vela de Acuña.....el arrobamiento de los espectadores llegó a grados máximos, lo cual se hizo evidente por el silencio---casi sagrado podría calificarse--- que se observó durante la escenificación de cada una de las 12 **estampas** de que consta

esta obra, un silencio que se rompía al final de cada una, en desborde de aplausos apoteósicos.”

LA NACIÓN. “Paabanc: reafirmar nuestras creencias en un futuro promisorio por el pasado”, Alfredo Flores R. Guatemala, 19/11/72

“El Ballet Moderno y Folklórico, es el primer conjunto de seria calidad artística en su género que existe en Guatemala. Cabe el honor para la nación, que una mujer bella, talentosa y de exquisita sensibilidad como lo es Julia Vela, lleve la dirección de tal conjunto.”

EL IMPARCIAL. “El éxito de Julia Vela en el festival”. Olga Wilma Schwartz. Guatemala, 11/72

“Atrio de San Francisco en Antigua. Millares de espectadores vamos a reafirmar nuestras creencias. El Ballet Moderno y Folklórico de Guatemala nos presenta “El Paabanc”, una danza ideográfica que se conjuga en doce momentos. Desde la procesión del santo patrono que recorrió las calles antiguas desde la catedral del escenario, hasta la culminación apoteósica de la famosa ‘quema del diablo’. Dentro de los cuadros coreográficos, que conservan la esencia de las tradiciones mantenidas en Cobán, la calidad de la directora Julia Vela de Acuña se manifiesta.”

LA TARDE. Columna “Rumbo” (“Esplendoroso el Paabanc”) de Miguel Angel Vásquez. Guatemala, 21/11/72

“El Paabanc, bajo la dirección de Julia Elisa Vela, podría constituirse en el primero de una serie de ritos y ceremoniales estilizados para ir organizando el auténtico Ballet Folklórico...Julia Elisa podría dar motivo para que el turismo guatemalteco se interesara por conocer el rito en su versión auténtica en los escenarios que le son propios, allá en las Verapaces.”

EL IMPARCIAL. “Felicitaciones Eunice”, de Ligia Bernal de Samayoa. Guatemala, 24/11/72

“Julia Vela’s Ballet Moderno y Folklórico of Guatemala transformed an utilitarian modern theater into a colorful and joyous festival setting on Sunday afternoon, when ‘El Paabanc’ (ritual theater) was performed in the Newman Theater, as part of the New York’s Shakespeare Festival’s Festival Latino at the public theater. The beautiful folk costumes and vivid, endearingly native masks greatly enhanced this outstanding production, as did the lilting, teasing music performed in folk instruments. And the dancers performed with a wonderful blend of modesty and vigor. But most of all, “El Paabanc” was an impressive merging of the new and the old.

Ms. Vela drew on modern dance, elements of Maya Quiché mythology and varying religious influences that include ancestral cults and the Catholicism of the Spanish conquerors...That sense of vital balancing of culture animates ‘El Paabanc’...The Ballet Moderno y Folklórico was here for only two performances. May it soon return. With its colors and storytelling elements, this could become a holiday tradition. A week each Christmas would be just about right”.

THE NEW YORK TIMES. By Jennifer Dunning. 26/8/86

Traducción:

“El Ballet Moderno y Folklórico de Guatemala, de Julia Vela, transformó a un moderno y utilitario teatro, en un escenario de festival, alegre y lleno de color, la tarde del domingo cuando ‘El Paabanc’ (teatro ritual) se presentó en el Teatro Newman, en el teatro público. Los bellos trajes folklóricos y las máscaras, vívidas y atractivamente nativas, realzaron esta sobresaliente producción, al igual que la cadenciosa y provocadora música interpretada en instrumentos folklóricos. Y los bailarines actuaron con una maravillosa mezcla de modestia y vigor. Por encima de todo, ‘El Paabanc’ fue una impresionante mezcla de lo nuevo y lo antiguo.

La señora Vela ha tomado elementos de la danza moderna, de la mitología Maya Quiché y variadas influencias religiosas que incluyen cultos ancestrales y el Catolicismo de los conquistadores españoles.....Ese sentido de vital equilibrio de cultura anima a ‘El Paabanc’.....El Ballet Moderno y Folklórico estuvo aquí solamente para dos representaciones. Ojalá regrese pronto. Con sus colores y elementos narrativos, se podría convertir en una tradición de fin de año. Una semana cada Navidad sería lo justo”.

“El Ballet Moderno y Folklórico de Guatemala, bajo la dirección de Julia Vela se presentó en el Teatro Newman como parte de la variada producción de espectáculos que ha traído de todo el mundo hispano el Festival Latino de Nueva York.

El Paabanc remontó al hombre moderno al remoto mundo del hombre colonial, donde las culturas maya y española se unieron para producir una mezcla cultural que se refleja en su folklore, sus costumbres, su arquitectura.....Cuando la función terminó, nadie se quiso levantar, no podían creer que aquel mundo inocente, calmado y sereno desaparecía ante los ojos. Pero los **sones** de esa marimba, los pasos de uno, dos, de los danzantes y el colorido vestuario permanecerán por mucho tiempo en la memoria de los espectadores”.

NOTICIAS DEL MUNDO.- New York, 27 de agosto de 1986. Por Maria Elena Reuben

APÉNDICE 4

FICHA TÉCNICA DE “BODA EN SAN JUAN SACATEPEQUEZ”

- FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:
Sábado 20 de abril de 1974, Ruinas de la Santa Cruz, Antigua Guatemala
- CRÉDITOS ARTÍSTICOS Y TÉCNICOS(*):

REPARTO:

LA NOVIA	Gilda Martínez o Julia Vela
EL NOVIO	Miguel Cuevas

DONCELLAS	Leticia Nares
	Holanda García de Zúñiga
ABUELA	Gilda González
EL CURA	Juan Alvarado
MUJERES	Sonia Villalta
	Alcira Chavarría
	Consuelo Polantinos
	Gilda Martínez
	(y tres invitadas, alumnas de la Escuela de Danza Moderna)

HOMBRES	
DEL PUEBLO	Rolando Zúñiga
	Rolando Calvillo
	Fernando Navichoque
	Miguel Angel González
	Mario Hernández
	Rodolfo Estrada
	Francisco Almorza

Dirección	JULIA VELA y GUILLERMO TULIO GONZALEZ
-----------	---------------------------------------

Temas y pasos originales	GUILLERMO TULIO GONZALEZ
--------------------------	--------------------------

(*) Se reproducen los créditos artísticos correspondientes al **programa de mano** del día del estreno. Hay que hacer notar que una omisión notable en dicho programa fue el no haber dado crédito de la coreografía a su autora, Julia Vela.

Música	MANUEL JUÁREZ TOLEDO Adaptada de la original
Escenografía y utilería	SANTIAGO VELASCO
Vestuario	Tejidos de ALEJANDRO CHET CHACACH
Conjunto Musical	“HERENCIA MAYA QUICHÉ”
Director Musical	FERNANDO MORALES MATUS
Co-Director	Benigno Mejía
Músicos	Alirio Soto, Germán Amílcar Corzo de León, Manuel Celada, Lester Homero Godínez, Jaime Rodolfo Sánchez, Leonel E. Reyes Estrada, Manuel de Jesús Toribio, Rodolfo Godínez.
Sonido	Cortesía de USIS
Encargados de Vestuario y Utilería	Juan Ramón Jordán y Odilia Franco
Luminotecnia	Ricardo García y Mario Ramírez
Tramoya	Lisandro García, Filiberto Cruz, Rolando Arturo Sánchez y demás equipo de Bellas Artes

Lic. ALEJANDRO MALDONADO AGUIRRE
Ministro de Educación

Licda. EUNICE LIMA
Directora General de Cultura y Bellas Artes

SONIA VILLALTA DE MOLLINEDO
Departamento de Danza

JULIA VELA DE ACUÑA
Directora del Ballet Moderno y Folklórico de Guatemala

Programa:
DELIA QUIÑÓNEZ DE TOCK
VICTOR VÁSQUEZ KESTLER

Fotografías:
RICARDO MATA
MARIO QUIÑONEZ

- **TEXTOS DE INTRODUCCIÓN EN PROGRAMA:**

“San Juan Sacatepéquez es un municipio del departamento de Guatemala. Es difícil encontrar un sitio tan encantador y apacible. Su naturaleza vegetal y su clima son espléndidos; su suelo fecundo produce las más bellas flores de Guatemala y una inmensa variedad de verduras y frutas. Muchos riachuelos riegan sus tierras dándole al lugar mayor belleza y formando románticos rincones. Son dignas de mencionar sus minas de cal y mármol, así como los tejidos de seda y algodón propios del lugar, de firmes y vivísimos colores. Después de un trabajo de investigación y luego de adaptación a escena, se presenta esta obra, tal como se realizan actualmente las bodas en San Juan. Es una sucesión de cuadros, se pueden observar los ritos, ceremonias, acatamientos, personajes importantes, costumbres y vestuario del lugar.”

MÚSICA: Adaptación de música original de Manuel Juárez Toledo.

PERSONAJES:

La Novia

El Novio

Dos doncellas

Abuela

El Cura

Siete Mujeres del Pueblo

Siete Hombres del Pueblo

VESTUARIO: Trajes auténticos ceremoniales de San Juan Sacatepéquez

ESCENOGRAFÍA:

Especie de altar de casa, inspirado en los lugareños, en el centro del escenario, con la imagen de San Juan. Cuatro candeleros de cinco brazos; floreros con claveles rojos y blancos y hojas de “velo de novia”; cordón de pino, adornos en papel de china y arbustos.

PRIMER CUADRO

DURACIÓN: 3 minutos

UTILERÍA:

2 tinajas grandes con “velo de novia”

2 canastos con agujas de pino

DISEÑO DE LUCES:

Luces generales ámbar simulando un amanecer, entrando a **dimmer** y permaneciendo así todo el tiempo.

TEXTOS DE PROGRAMA

“En la choza del novio, en donde serán recibidos los desposados, hombres y mujeres se dedican afanosamente a dar los últimos toques al arreglo del altar. Vecinos curiosos se aglomeran para atisbar a lo largo de las callejuelas la llegada de la pareja.”

SEGUNDO CUADRO

DURACIÓN: Dos minutos y veinte segundos

UTILERÍA:

Incensarios

DISEÑO DE LUCES:

Luz general ámbar, colores cálidos que suben a **dimmer**

TEXTOS DE PROGRAMA

“Después de la bendición nupcial, impartida por el cura de la iglesia, los novios saludan a los **Principales** y vuelven seguidos de la comitiva, con la sumisión característica de su ancestro. Es admirable la policromía que forman los trajes auténticos del poblado de San Juan. El aroma del incienso que se quema en los incensarios que portan las doncellas, anuncia que se acercan los novios, en cuyos ojos se refleja una mezcla de temor y alegría por haber cumplido con el sacramento que les abre las puertas de una nueva vida.”

TERCER CUADRO

DURACIÓN: Trece minutos y cuarenta y cinco segundos

UTILERÍA:

Ramo de azucenas con “velo de novia” que lleva la novia.

DISEÑO DE LUCES:

Las luces generales son de colores cálidos para la danza de los hombres y de las mujeres. Para la danza de los novios se dirigen **luces seguidoras** sobre la pareja y baja en intensidad la luz general. Para la danza de conjunto la luz general se hace brillante.

TEXTOS DE PROGRAMA

“En la choza sencillamente adornada, trasciende el olor del pino y el humo de las velas de cera que arden todo el día hasta que termina el agasajo. Una mujer anciana, ataviada con las ropas de su estirpe, espera en la puerta, con aire ceremonioso, a los desposados para darles la bienvenida y conducirlos hasta el altar, en donde padres, padrinos y madrinas, con múltiples reverencias elevan sus plegarias entre volutas de incienso, clamando a su Dios para que les conceda buenas cosechas y una vida larga y floreciente de felicidad.

Los padres y padrinos conjuntamente con el **Principal**, inician la danza al ritmo de una música autóctona cadenciosa y de **sones** tradicionales interpretados por el conjunto o conjuntos musicales compuestos generalmente de arpa, violines rústicos, percusión y marimba. Después de la danza de los hombres, las madrinas y demás mujeres son invitadas a bailar por los primeros y, al final danzan los novios. A ellos se les unen los Principales y demás invitados a la fiesta, la que continúa hasta después de la media noche.”

CUARTO CUADRO

DURACIÓN: Siete minutos

UTILERÍA:

2 canastos grandes tapados con servilletas

DISEÑO DE LUCES:

Luces generales ámbar que bajan en intensidad. Para la danza final de los novios entran **cenitales**, uno a la izquierda adelante para la novia y otro atrás a la derecha para el novio. **Cenital** o **seguidora** en rojo para segunda posición de novia en el centro del escenario a donde se reúne con el novio. Se realiza **black out a dimmer** para salida de novios.

TEXTOS DE PROGRAMA

“Al concluir la fiesta, la anciana siempre ceremoniosa, conduce a la pareja a un lugar apartado. Las madrinas rodean a la novia y los padrinos al novio, para deslizar en sus oídos los sabios consejos que harán de ellos dignos sucesores de su estirpe. A esta parte se le llama “El Choloj”. Cumpliendo con la tradición cuando llega a su fin el agasajo, los desposados despiden a los padrinos y acompañantes, brindándoles obsequios, viandas, licor y ricas tortas que forman el presente de casamiento y se quedan solos en aras de una nueva esperanza.”

APÉNDICE 5

FICHA TÉCNICA DE “LOS APARECIDOS”

- FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

18 de Octubre de 1975. Teatro Municipal de Quezaltenango, durante el VII Festival de Cultura, de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes

- CRÉDITOS ARTÍSTICOS Y TÉCNICOS:

Coreografía y Dirección General JULIA VELA

Música ENRIQUE ANLEU DIAZ

Adaptación Teatral y Textos de Programa DELIA QUIÑÓNEZ

Dirección Teatral NORMA PADILLA

Diseño de elementos **escenográficos**,
vestuario, **utilería** HEBERTH ACUÑA

Bailarines (Ballet Moderno y Folklórico)

ROLANDO ZÚÑIGA	HOLANDA DE ZÚÑIGA
MIGUEL CUEVAS	ALCIRA CHAVARRÍA
FERNANDO NAVICHOQUE	LETICIA NÁREZ
MARIO HERNÁNDEZ	LEONOR FARRULLA
RODOLFO ESTRADA	SUSANA ARÉVALO
FRANCISCO ALMORZA	ROLANDO CALVILLO
MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ	

Bailarinas invitadas GILDA DE GONZÁLEZ
CONSUELO POLANTINOS

Pianista acompañante PORFIRIO GONZÁLEZ ALCÁNTARA

- TEXTOS DE INTRODUCCIÓN EN PROGRAMA:

“Las leyendas constituyen una de las más genuinas expresiones del folklore narrativo de Guatemala y su conservación o vigencia se debe especialmente a la tradición oral y, en algunos casos, a su recreación propiamente literaria.

Existen, entre otras, una serie de leyendas que han arraigado en la ciudad de Guatemala, (fundamentalmente en los barrios más antiguos) y sus señaladas influencias europeas, específicamente hispánicas, han mantenido su continuidad desde la fundación de las primeras capitales del otrora Reino de Guatemala.

Dos años después de la destrucción de Santiago de los Caballeros, se ordena el traslado de la capital al llamado Valle de la Virgen, cuarto y último asentamiento de la misma, cuya denominación oficial como NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCION, consta en Real Cédula del 23 de mayo de 1776.

La nueva capital inicia entonces su histórico transcurrir en el tiempo: juntamente con su imagen física traslada su identidad espiritual. Y su reflorecimiento, muy poco generoso al principio, va cobrando mayor esplendor con los años, mismo que se ve truncado súbitamente con los terremotos de 1917 y 1918.

Pero ya para entonces, la Nueva Guatemala de la Asunción había adquirido particular fisonomía: calles de trazo perfecto, pilas y plazas ubicadas con singular armonía, edificios e iglesias majestuosas, teatro, acueductos, hermosas casas de solemne portón, patios y jardines; calles transitadas por carretones de mulas o bien por aristocráticos landós (*). Y gravitando en la modorra proverbial de las primeras ciudades de la América española, sus habitantes desfilaban como en una danza acompasada que casi diríase rutinaria: damas de crinolina y pañolón, caballeros de frac o elegante levita, bastón o chistera; modestos artesanos de chaqueta clásica, calzados o descalzos según su jerarquía, frailes o canónigos, arrieros con sus mulas infaltables y en medio de todos, vestida con estallidos de colores, chal coqueto y joyas falsas (o verdaderas), la **mengala** lucía toda la gracia y el esplendor que han hecho de ella uno de los más auténticos personajes guatemaltecos de finales y principios de siglo. Y no faltaban tipos tan genuinamente ciudadanos, como La Mosquita, pordiosera silenciosa cuya peculiaridad era su impecable vestuario; o Los Chocanitos, hermanos de sangre y de angustias, a quienes denominaron así, porque uno de ellos repetía los versos del gran poeta José Santos Chocano.

Muy pocas veces lograba interrumpirse la habitual monotonía de la ciudad y los motivos eran casi siempre religiosos: el Corpus Christi, el rezado de la Virgen de Concepción, el día de los Santos Difuntos, las “posadas” previas a la conmemoración navideña y las ferias cantonales, entre las cuales refulgía la feria de agosto del barrio de Jocotenango.

Este es pues, el escenario físico y espiritual de las leyendas de la ciudad de Guatemala.

Priva en ellas gran parte de la religiosidad reinante en la época. De allí, que las mismas aludan siempre a espíritus del mal, cuyas influencias se contrarrestan a través de prácticas y oraciones religiosas. Una reminiscencia de todo ello es la “quema del diablo” que continúa realizándose hasta la fecha.

La adaptación teatral del espectáculo LOS APARECIDOS, se basó fundamentalmente en la obra ‘Leyendas y Casos de la Tradición Oral de la Ciudad de Guatemala’ del Lic. Celso A. Lara F. y se complementó a través de creaciones, recreaciones o investigaciones de los siguientes autores: Miguel Angel Asturias, Carlos Samayoa Chinchilla, José Calderón Salazar, Félix Calderón Avila, José Milla, Pedro Pérez Valenzuela, Lionel Méndez Dávila, Ida Bremmé de Santos y Francis Gall; sin faltar desde luego, la creación tradicional anónima, tanto poética como narrativa.

(*) El landó era un carruaje de cuatro ruedas, con capotas delantera y trasera. El vocablo viene del francés “landau” que nombra al mismo vehículo.

Creemos que con la presente adaptación, no solamente rememoramos una época y una parte importante de nuestro folklore citadino, sino también rendimos un homenaje a la ciudad de Guatemala de la Asunción, por cumplirse en 1976, el bicentenario de su asentamiento en el Valle de la Virgen.”

“Según la tradición, las siete leyendas incluidas en LOS APARECIDOS, pueden resumirse así:”

El **libreto** elaborado por Delia Quiñónez y Julia Vela se reproduce a continuación en su totalidad, por considerarlo valioso y útil para la descripción de las danzas que componían la obra. Se reproduce incluso el texto de “El Carretón Fantasma”, que como se indicaba anteriormente, no se escenificó por limitaciones técnicas.

LIBRETO:

Después de la introducción, todos los personajes de la plaza cobran vida. Lo primero que se oye es el juego de “Andares”.

NIÑA	Andares, andares...
MENGALA I	Qué te dijo andares?
NIÑA	Que me dejaras pasar
MENGALA II	Están las puertas cerradas
NIÑA	Mándalas a componer.....
ACHIMERO	¡Sedas!... ¡Pañuelos!... ¡Jabones! ... ¡Lociones! ¡Perfumes! ¡Peines! ¡Bueno, bonito y barato!
MENGALA	¡Qué lindo ese pañuelo!
ACHIMERO	Listones.....espejos.....peinetas.
VENEDORES DE MELCOCHAS	¡Melcocha amarilla! ¡Melcocha rosada!
CANTANTE DE LOTERÍA	¡La campana...llamando a misa!
PAJARERO	La suerte, caballero, ¡la suerte!
VENDEDORA	Peras, palomas, ¡Llévelas mi reine!
VENDEDORA DE MELCOCHAS	¡Melcochas blancas, melcochas amarillas!
CANTANTE DE LOTERIA	¡El Negro...calzón rayado!
MENGALA II	Y este retazo de cambraya, ¿cuánto vale?
ACHIMERO	Por ser una morena tan linda, se lo voy a dejar a un peso la vara.

MENGALA ¡Huy, qué caro!

ACHIMERO Por si la necesita, llevo aquí la oración del puro.
(La **mengala** lo mira en silencio y le hace un guiño inteligente preguntándole el precio en voz baja, le desliza unas monedas y en un rápido escamoteo se esconde en el pecho la hoja que le da el **achimero**.)

ACHIMERO Sedas...listones...espejos

(Sigue el murmullo de voces. Si se logra conseguir un organillo, su música será el fondo para toda la escena anterior.

La luz se desvanece lentamente, mientras todos los personajes hacen **mutis**, la luz puede quedarse enfocando un solo punto, el reloj, por ejemplo. En el plano teatral, que esta vez aparecerá como interior de una casa, se encuentra una **mengala** vieja. Al iluminarse la escena, este personaje está en actitud devota, es decir, orando, mientras el narrador inicia los primeros parlamentos. Conforme avanza la narración, la **mengala** además de rezar, hace prácticas caseras para alejar los malos espíritus: echa agua bendita, quema incienso, laurel, mirra, etc.)

NARRADOR El silencio resbala como la flor del “huele de noche” (*)

OTRA VOZ Polvo de adormidera va cayendo de gotita en gotita y la ciudad se inunda con un pica-pica de sueños.

NARRADOR Al resguardo de su cielo radiante, Guatemala es un retazo de colores...pero en la noche se acurruca con no vencidos miedos.

MENGALA (Ante un crucifijo) “Yo te **sahumo** con el oro de mi tesoro pero más con el coral, para que saques el mal”.

NARRADOR Rondan los espíritus y juegan al pispizigaña (**)de las calles desiertas...

OTRA VOZ Son los rezadores que llegan todas las noches del primer viernes del mes.

NARRADOR Recorren los viejos barrios de esta ciudad dormida y con sus rezos ensordecedores apagan la voz de los serenos.

OTRA VOZ Un temblor de espanto se esconde entre la hiedra de los muros

MENGALA “Casa donde Cristo entró, el mal al punto salió...”

NARRADOR Llegan los rezadores de la noche y en medio de un salmo diabólico van entregando cirios para trocarlos en huesos.

VOZ LEJANA Toma mi candelita y dame tu huesito...
Toma mi candelita y dame tu huesito...

NARRADOR Estas son las voces que estremecen la ciudad de los sueños, la ciudad esmerada, la ciudad-picaflor.

(Irrumpen en el plano de la danza los Rezadores de la Noche y con esta danza concluye el espectáculo)

(*) Arbusto cuyas flores despiden su aroma sólo por la noche.

(**) O “pizpicigaña” o “pizpirigaña”. Juego infantil.

(Al concluir ésta, aparece otra vez la plaza en feria. Cobran vida los siguientes personajes:

Bolito

Mengala Joven

Un hombre (Joven, con estampa de eterno estudiante)

BOLITO Domitila encantadora, regálame unos centavos para un mi traguito

MENGALA

JOVEN

¡Qué esperanza: regalado ya murió, y si no lo sabía, apréndalo!

BOLITO

¡Ay, Domitila, dame entonces un besito pico con pico!

MENGALA

JOVEN

¡Sólo eso le pide el cuerpo! ¡Y no sea tan atrevido porque no soy de las de a jalón... que para eso tengo mi hombre fijo!

(El **bolito** se aleja trastabillando, pero tropieza con el hombre. Mientras ocurre el siguiente diálogo, la **mengala** observa, picaresca)

BOLITO

¡Dichosos los ojos que lo ven! Hace un tiempal que no tengo el gusto de verlo...

EL HOMBRE

Según veo, otra vez se pasó de cucharadas.

BOLITO

Pues aquí donde me vé, ando viendo como me agencio unos pesos. Mi vieja amaneció que da pena y como andamos tan de capa caída...

EL HOMBRE

Vaya pues, aquí hay algo para que se ayude. (Le da algunas monedas. Se retira. El **Bolito** regresa donde la **Mengala** Joven y la mira con aire de "No necesito".)

MENGALA

JOVEN

(Divertida) ¿Dónde cayó Escariola?

BOLITO

En mi mero patio, Domitila, en mi mero patio.

MENGALA

JOVEN

(Sentenciosa) Un día de éstos, el Cadejo se va a cansar de andarlo cuidando y se lo va a cargar con todo y sus mentiras.

BOLITO

¡Ay, Domitila, encantito de un vals, no me asuste tan dialtiro!

MENGALA

JOVEN

Sí mi Copalito, el Cadejo. La Engracia dice que el Cadejo es un perro negro y muy lanudo, que tiene cascós de cabra y ojitos de fuego y que se gana a los **bolitos** de a seguido. (Rápida) Tenga! (Y como en un secreto). Aquí le doy una oración para que se cuide. (Hace **mutis**)

(El **Bolito** se aleja, siempre trastabillando, pero leyendo la oración y mientras lo hace, va subiendo o pasando poco a poco al plano de la danza. Lee con voz característica de borracho.)

BOLITO

"Cadejito encantado,
haz que me convierta en árbol o en cualquier
otro objeto...para no ser castigado por ninguna
autoridad...en las maldades que yo ejecute..."

(Ya está en el plano de la danza y se inicia LA DANZA DEL CADEJO)

(Entra el borracho tambaleándose. A cierta distancia le sigue el Cadejo. Ambos ejecutan una danza: el Borracho cae, se levanta, cae. De súbito aparecen dos maleantes con intención de atar al borracho, pero el Cadejo se los impide, infundiéndoles un miedo espantoso. El Cadejo los persigue y se realiza la danza del Cadejo y los maleantes, los cuales huyen asustados. Al final, el borracho se levanta y desaparece al mismo tiempo que la luz)

(Al terminar esto último, se ilumina el plano teatral, la **escenografía** representa una cárcel, de preferencia, aunque no indispensable, con elementos que marquen la época colonial, en donde aparece la Tatuana. Este personaje debe proyectar mucho fuego y vigor: es una bruja, que al iluminarse el escenario, aparece haciendo conjuros. Acompaña estos gestos característicos de hechicera, por ejemplo, simular que tiene entre manos un muñeco, al cual da tres vueltas al revés y tres al derecho; o bien que enhebra agujas y que cose con ellas haciendo cruces sobre el cuerpo de una persona, etc., etc.)

Otros personajes:

Un Militar

Dos mujeres viejas

Un Cura

Un Hombre, etc.

(Estos van apareciendo silenciosamente y con aire de desprecio hacia la Tatuana)

LA TATUANA ¡Oh planeta soberano! Tú, que en esta hora dominas con tu influencia a la Tierra, yo te conjuro por la virtud de este gato...

NARRADOR Ella fue la más famosa hechicera de la época. Tatuana su nombre y fuego el elemento que nutrió su vida. Su magia trocó en amor la indiferencia, en riqueza la pobreza y en salud la enfermedad.

UNA MUJER (Señalándola) ¡El Señor nos guarde!

CURA ¡Por el bien de los hijos de Dios, esa mujer debe ser condenada!

VOZ LEJANA ¡La Tatuana! ¡La Tatuana!

OTRA MUJER ¡Que sea quemada viva!

VOZ MENOS
LEJANA ¡La Tatuana! ¡La Tatuana!

HOMBRE ¡Que Dios nos libre de ella!

CURA ¡Que Dios confunda su magia y se queme en su mismo fuego!

LA TATUANA ¡Yo te conjuro con el poder de Satanás, para que de día, desde tu escondrijo, me dirijas el pensamiento, y de noche, vuelvas alrededor de él, y en el aire que se desprenda de tu vuelo, llegue a tus oídos mi nombre!

VOZ CERCANA ¡La Tatuana! ¡La Tatuana!

MILITAR ¡En el nombre de Dios y del Rey, la declaro condenada a morir quemada en la Plaza Mayor!

(Murmillos de aprobación, los personajes van saliendo como entraron, silenciosamente)

NARRADOR Su fuego iba a ser apagado con fuego, pero su espíritu y su cuerpo fueron protegidos de la hoguera...

(Aparece entonces un personaje con apariencia de anciano pero radiante, vigoroso y con mucha majestad. Viste una túnica que parece cubierta de pedrería. Al aparecer en escena, las luces deben dar idea de magia y misterio)

PERSONAJE
PROTECTOR

(Se acerca a la Tatuana y le da un carboncito, diciéndole:) “Por virtud de este tatuaje, Tatuana, vas a huir siempre que te halles en peligro, como vas a huir hoy, mi voluntad es es que seas libre como libre es mi pensamiento. Traza un barquito en el muro, en el suelo, en al aire, donde quieras, cierra los ojos, entra en él y véte...!Véte, pues mi pensamiento es más fuerte que ídolo de barro amasado con cebollín! ¡Pues mi pensamiento es más dulce que la miel de las abejas que liban la flor del suquinay (*). ¡Pues mi pensamiento es el que se torna invisible!”

(Inmediatamente la Tatuana simula dibujar un barquito sobre una de las paredes de la celda, sube a él y sale volando por entre los barrotes. Lo anterior podría hacerse con luces violentas, las cuales van tornándose pálidas hasta desaparecer totalmente. Mientras el narrador concluye su último parlamento, la Tatuana está ya en el plano de la danza en donde realiza la danza de la Tatuana, en ella también intervienen los otros personajes que aparecen en el plano teatral. Danza de repudio por parte de éstos y de fogosidad y angustia por parte de ella. Al final, la Tatuana resulta vencedora ante al acoso de los personajes señalados. La escena se va oscureciendo lentamente, al mismo tiempo que la voz del:)

NARRADOR “Y a la mañana siguiente, la mañana de la ejecución, los alguaciles encontraron en la cárcel un árbol seco solamente...”

(Otra vez el plano teatral: la escena representará una especie de sala familiar de la época, con los siguientes personajes: la Nana y dos o tres niños. Ella borda, mientras los vigila. Al encenderse la luz, se oye inmediatamente la voz de:)

NIÑA Pito, pito, gordito, ¿quién te puso tan bonito?

NIÑO La señora Catarina
Que se orina en la cocina,
Y hasta bailan las ollitas
De la pura hedentina...

NANA Quietos, quietos. Los juegos para mañana, porque después de comer, solo la cama...

NIÑA Otro ratito, nana...

NIÑO Andalacio por palacio, te responde el espinazo, San Martín de la Redina, Teresina andá a la esquina...

NIÑA ¿Por dónde sale el sol? Por el pozol.

NIÑO ¿Por dónde sale la Luna?

NIÑA Por la laguna.

NANA ¿Quieren oír una historia de antes?

NIÑOS (Alegres, al unísono) ¡Sí, nana, sí!

NANA Voy a contarles la historia de Piloto. Resulta que todas las noches de viernes, un viejo

(*)Arbusto cuyas flores dan un aroma muy agradable. Las hojas tienen propiedades medicinales

carretón recorría el barrio de la Merced.

NIÑOS ¿Quién iba con él?

NANA Todos decían que Piloto, pero su verdadero nombre no lo recuerda nadie. Iba y no iba en el carretón. Su espíritu atormentado tomaba las riendas y en la loca carrera espantaba a toda la ciudad.

NIÑA ¿Por qué sufría así?

NANA Porque en vida, fue un mulero de El Zapote, malo, y muy borracho y por sus malas acciones se lo ganó el diablo.

(Se va desvaneciendo la luz en este plano, para iluminarse el plano de la danza, en donde en medio de luces que parecen chispas verdes, aparece el carro de Piloto. Hombres, achimero y otros personajes, siempre en el plano de la danza, observan su aparición y simulan asombro y sustos profundos. Algunos caen desvanecidos. El espíritu de Piloto realiza entonces una danza. Al terminar ésta, se ilumina otra vez el plano teatral. La Nana está hablando, distraída, como recordando)

NANA Y desde entonces quedó condenado a conducir el viejo carretón, tirado por dos caballos que van haciendo pelenguén, pelenguén, pelenguén...

(Sin embargo, los niños ya ni la están escuchando)

NIÑO (Sigiloso, de puntillas, aparece detrás de la niña) Tilín...tilín...ya estoy llegando...

NIÑA ¡Huy! (Y entre enojada y divertida, le dice:)
"Chorro medorro
Martín pedorro
Pinto y parado
Calzón colorado...."

(La luz se apaga)

(Inmediatamente el Narrador inicia los párrafos que aparecen a continuación, al mismo tiempo que van haciendo su entrada todos los personajes, los cuales deberán portar los elementos **escenográficos**: cruces, coronas, flores, etc., que caracterizan en conjunto, un cementerio en día de difuntos. El ambiente es festivo, aunque con pretendida serenidad. "En Guatemala, el día de Difuntos es más que una conmemoración necrológica, una fiesta, una celebración que se espera con cierto júbilo". Personajes principales en esta escena, podrían ser el Poeta y una Mujer Joven, y los "Chocanitos". Desde el principio se verá a la pareja en constante coloquio amoroso, podría destacarse en el escenario, una o dos lápidas con las siguientes leyendas:

"Aquí ya hace Guan
Jus man que murió
de muerte repentina..."

"Soy lo que no fui, fui lo que no soy,
tú que estas parado allí
otro día serán lo que soy hoy"

NARRADOR Según reza el almanaque Sánchez y de Guise, éste es un día de difuntos. Pero Guatemala de la Asunción florece en contraste: la chispa luminosa y bullanguera, el retozo jovial, la palabra fresca y la sonrisa en punto, apelmazan su alegría con gran solemnidad y el pretendido gesto austero.

MENGALA Buenos días le dé Dios...

OTRA
MENGALA Mejor los tenga usted, Nicolassita.

VENDEDORA ¡Siempre Vivas....Crisantemos...!

OTRA
VENDEDORA ¡Melcochas...canillitas!

NARRADOR Desde la hora del alba, la ciudad inicia un poético trotecito: ir y venir misterioso del jardín a la cocina, de la cocina al jardín. Porque flores y fiambre son las mágicas palabras para dar color al día...El cementerio es hoy la Plaza Mayor: tiempo y espacio donde la ciudad gravita, acogedora y tibia...

(Prolongación del texto del Narrador en la escena del cementerio)

NARRADOR El día de finados es como un aguacero, lento y fino, interrumpe el vaivén de esta ciudad dormilona...

OTRA VOZ Pedacito de tiempo para compartir fiambre y cabecera donde la señorona de la casa puso toda su magia y su dulzura.

NARRADOR La visita al cementerio es casi un pretexto para rociar con polvo de sol y aroma de flor las galas domingueras.

OTRA VOZ Llega la noble dama y el elegante caballero. La **mengala** risueña, el joven oloroso de ilusiones y la doncella que sueña con príncipes inciertos. Llega la anciana que dejó su hermosura en pasados calendarios.

NARRADOR Llega la ciudad entera y sonríe al paso de una mancuerna sublime, que alguien apodó "Los Chocanitos".

OTRA VOZ Hermanos de sangre y penas. Dan a cambio de un pan o de una levita gastada, todo el fulgor de su genio estafalario.

NARRADOR Rafael, callado y obediente. Federico, locuaz, empedernido y entendedor, a su manera, de los misterios de la guerra, el verso y la canción.

OTRA VOZ Les llamaron "Los Chocanitos" porque Federico, ante el brillo de unos ojos hermosos, desdoblaba su palabra en la lírica voz de José Santos Chocano...

NARRADOR Este día, la ciudad entera los mira pasar...

(Pasa una **mengala** y dice:)

MENGALA "Dichoso tu zapato: quién fuera tu tacón, morena!

VENDEDORA ¡Bolita de morro...mazapán, encanelados...!

FEDERICO Nosotros, Rafael, tenemos que enterrar a Mamaíta. Mal hijo es quien se muere antes que madre. Sabes Rafael, después de ver a nuestros muertos tengo que ir a discutir en "Nuestro Diario" la estrategia de la línea Maginot...

(Pasa una anciana y le dice)

Pues aunque lo creas imposible, fue la mujer más bella entre las bellas porque el sol besó

sus labios rojos y ante la luz de sus divinos ojos se opacaron la luna y las estrellas...

(Sigue su paseo y notando que hay mucha gente, dice:)

VENDEDORA (Saludan ambos aquí y allá) ¡Siempre vivas!...Crisantemos...!

NARRADOR Pero bajo la gran cobija del cielo también se acurrucan las pasiones. La tarde es un relumbrón donde se desenreda el hechizo, y la flor, vencida, se doblega.

UNA VOZ ¡Caracolito de sombras y luces! Vocecita de fuego que crece con la noche...

OTRA VOZ ¡Caracolito de sueño, caracolito de amor...!

POETA (Suplicante) Toma de mis ojos la luz, déjame ciego pero ven conmigo y después, no me importará sino tu voz...

ELLA (Angustiada) ¡Mi hijo espera!

POETA ¡Pero nuestra pasión crece con un rumor salvaje...! ¡Destrocemos este fuego que invade tus sentidos y los míos...!

ELLA Aunque nada redima este abandono...¡Vamos! (Hacen **mutis**)

(Los "Chocanitos" han observado esta última escena)

FEDERICO Sabés, Rafael, esa mujer me recuerda a otra que abandonó a su hijo por huir con un hombre. Le dicen La Llorona porque como castigo de Dios, vaga llorando, desconsoladamente en busca de su hijo...

(La luz se desvanece para iluminar el plano de la danza. La música es sobre todo, un angustioso lamento. Aparece entonces La Llorona, una mujer de pelo largo, vestida toda de negro.)

Danza de la Llorona

(Como fundamentalmente, ella, busca a su hijo, la danza tiene que reflejar mucha angustia. Mientras ella baila podrían ir apareciendo poco a poco, personajes danzantes que quedan estáticos al oír el grito de:)

LLORONA "Juan de la Cruz...Juan de la Cruz"

(...Que es característico de la Llorona. Desde un ángulo, los "Chocanitos" presiden la aparición. Al iluminarse el escenario otra vez sobre el cementerio, se encuentra una rueda de hombres y mujeres conversando.)

NARRADOR Con la hora del crepúsculo, los muertos vuelven a su habitual descanso...

VOZ I Todo está ruin, porque el Cachudo anda suelto. Le gusta meter la cola entre los pozos hasta hacer hervir el agua..."

VOZ II De veras que el aire ya se siente que quema.

VOZ III ¡Ave María Purísima!

VOZ I El Sombrerón es partidario del Cachudo...

VOZ II ...El es el dueño de la tierra y le gustan las mujeres porque ellas son de la tierra...

VOZ IV ...Es el dueño de la mujer que va al pozo con trenzas y para que uno vea que son de él,

les deja una trenza pequeñita, que forma un estribo en el pelo, que es por donde se les encarama.

VOZ III ¡Ave María Purísima!

VOZ II Coman su salita mis chulas...coman su salita mis chulas...

VOZ III ¡Ave María Purísima!

VOZ IV Llega en las noches de las “sacadas” de las fábricas de clandestino y cuando ya no hay ninguno se mete sus buenos “pelones de olla”...

VOZ I Pues lo que hay que hacer...es bendecir esa “sacada”, para cuando llegue, se trague el agua bendita.

VOZ III ¡Ave María Purísima!

(Inmediatamente se apaga la luz. Se ilumina el plano de la danza. Escena al atardecer. Aparece una **mengala** joven con el pelo suelto, danzando. Llega entonces, furtivamente, el Sombrerón: hombrecito muy pequeño, botas y cinturón de hebilla brillante, con guitarrilla. La contempla con embeleso e inicia una danza con ella tratando de alcanzar y tocar sus cabellos.)

(La luz desaparece lentamente.)

(Al iluminarse otra vez la escena, la **mengala** joven aparece dormida pero con el pelo trenzado, la luz vuelve a desaparecer. Lo anterior puede repetirse una vez más para dar idea de asiduidad.)

(El plano teatral que representaba una calle estará vacío al encenderse la luz, pero inmediatamente irán entrando los personajes llevando cada uno de ellos un pequeño haz de ramas secas, que va a caracterizar la quema del diablo en un siete de diciembre, van buscando colocación ordenada en el escenario al mismo tiempo que dicen, en tono rítmico y muy juguetón)

HOMBRE Martinejo, señor viejo,
 y las mulas?
 Las vendí! (Coloca las ramas en el suelo)

MUJER Y el dinero?
 Lo gasté. (bis)

OTRO
HOMBRE Y la sal?
 En su santísimo lugar! (bis)

NIÑO Y el huevito?
 En el hoyito. (bis)

MENGALA
JOVEN A dónde fui?
 A un charquito (bis)

NIÑA Que comí?
 Un pollito (bis)

MENGALA
VIEJA Y qué me dejaste?
 Un huesito (bis)

TODOS (Cantando) Naranja dulce, limón partido, dame un abrazo que yo te pido... (Y caen todos uno en brazo de otro.)

(Inmediatamente se inicia la quema del diablo.)

NARRADOR La ciudad retoza en vísperas de fiesta. Los fogarones llenan de júbilo la antesala del día de la Virgen de Concepción.

OTRA VOZ ¡Y se quema el Diablo para recibir a la Santa Patrona!

(Un octavo personaje masculino, muy garboso y elegante, el Poeta quizás, hace su entrada y aún en medio de la luz de los fuegos va diciendo con mucha prestancia a cada uno de los personajes femeninos que se encuentran en el escenario: Aquí se envuelve el ambiente en un tono serio, colonial, poético)

A UNA Como las rosadas rosas son tus mejillas rosadas...

A OTRA ¡Cómo no quererte tanto si eres todo el amor también!

A UNA
TERCERA Os veo siempre tan bella como una pálida estrella temblando en un arrebol...(*)

A UNA MAS (La más hermosa) No me escuches y pasa. Tú eres bella. Diríase al mirarte: Es una pluma...Y al mirar tu blancura de azucena lívida pasa la envidiosa luna...

(A esta última le sigue como subyugado por ella, que en ningún momento le da la cara y ambos pasan realmente al plano de la danza mientras dice él:)

NARRADOR Una sombra no dormida va tras la hermosura de una mujer airoso que pasa, sin ver ni la sonrisa ni el fuego de un hombre enamorado.

OTRA VOZ Siguanaba es su nombre. ¿Su oficio? Encantadora de hombres que van de mujer en mujer como de flor en flor la mariposa.

(En este plano danza la Siguanaba, mujer hermosísima, de pelo muy largo y blanca túnica. El Poeta danza con ella en un éxtasis de embeleso. La sigue sintiéndose cada vez más fascinado. Debe ser una danza poética, tierna, cada vez más hechizante. El trata siempre de buscar el rostro de la mujer, pero ella no se lo deja ver. Cuando al fin se muestra el rostro completo (podría tener aquí una máscara horrorosa) el Poeta se estremece y en medio de una angustiosa danza, cae desfallecido. Mientras tanto, ella va desapareciendo lentamente del escenario.)

NARRADOR Después de un día de fiesta, el sueño se va metiendo poquito a poco entre los párpados. La ciudad se viste de **oscurana**.

OTRA VOZ ¡Las nueve en punto y sereno!

NARRADOR Duerme ya la gran dama que cubría sus hombros con pañolón bordado; y el digno caballero de bastón y sombrero relumbroso...Duerme el artesano de traje dominguero y chaqueta de fino paño; o los que visten de blanco dril o de cotí modesto. Duerme la **mengala** de color trigueño "la que con su zandunguero" hace resaltar su saya de merino. La ciudad dormita sobre la parrilla perfecta de sus calles y sus plazas.

OTRA VOZ ¡Las diez en punto y sereno!

NARRADOR En la calle del Sagrario los relojes se gastan sin gastarse. La noche es tan negra como

(*) Color rojo de las nubes, al reflejar los rayos del sol.

las noches de difuntos cuando las ánimas benditas salen a recorrer las calles de la ciudad.

(Luz en el plano teatral. A escena, tres encapuchados, “La Mosquita”, que solo observa y dos personajes más que podrían ser el Poeta y el General)

ENCAPUCHADOS

Una limosnita para las ánimas del Santo Purgatorio, por el amor de Dios.

ENCAPUCHADO I

Ángeles somos.

ENCAPUCHADO II

Del cielo venimos...

ENCAPUCHADO III

...Limosna pedimos...

ENCAPUCHADO I

...y si no nos la dan...

LOS TRES Puertas y ventanas nos la pagarán

(El Poeta da la limosna)

ENCAPUCHADO

Esta limosna que has dado con fervor y con anhelo será la primera escala para que subás al cielo

LOS ENCAPUCHADOS

(Al General) Una limosnita para las ánimas del Santo Purgatorio, por el amor de Dios

(El General no da la limosna)

ENCAPUCHADO II

De qué les sirve, señores, tanta pompa y hermosura si todo han de dejarlo al pie de la sepultura.

(Los Encapuchados corren a una esquina. Se desenmascaran y se reparten la mosca (*). Hacen **mutis** mientras la luz se apaga en este plano. Inmediatamente se ilumina el plano de la danza y se desarrolla:)

La Danza de las Ánimas Benditas:

(Cuando concluye la danza de “Los Rezadores de la Noche” vuelven a escena los personajes de la vida real, quienes preparan la celebración de una fiesta doméstica propia de principios de siglo. Van colocando guirnaldas de papel de china, gusanos de pino, flores, butacas, etc. Poco a poco van llegando los invitados, a quienes los anfitriones atienden con ceremoniosa cortesía. El ambiente es festivo. Presentaciones, requiebros, cumplidos. Se ofrecen dulces y copas de vino. De ser posible, la iluminación con velas. Mientras todo esto sucede, se escucha el siguiente trozo narrativo:--Colocar bastidores para proyecciones--)

NARRADOR Esta era la Nueva Guatemala de la Asunción: estallido de risa con dulzura y lentitud de misterio, en aquellas fiestas de antañona estampa.

OTRA VOZ Fiesta de magia, aquellas tardes cuando se hilaba lentamente la miel eterna de las bolitas

(*) Modismo coloquial por “dinero”

de morro, el alfeñique y los almíbares de chupete...

NARRADOR **Mengalas** primorosas brillaban al reflejo de aquel hermoso tiesto de flores que era el Valle de la Virgen, a los ojos del viajero que llegaba trotando, como piedrecita fina, desde las alturas de Mixco...

OTRA VOZ (Como en secreto) No hubo imposibles para el paladar risueño, en aquellas veladas que escondieron las mil maravillas de la cocina en fiesta...

NARRADOR Guatemala de la Asunción: cántaro de agüita fresca donde la sed del porvenir se apagaba de sorbito en sorbito...

OTRA VOZ Guatemala, ¡la nueva! Doncella de mil secretos. Adormecida flor que desvanece su modorra bajo el azul que nutre la vigilia de sus tres caballeros: el Fuego, el Agua y el Pacaya...

NARRADOR Guatemala, ¡Su Virgen! ¡El Rezado! ¡Buñuelos!

OTRA VOZ ¡El Cerrito del Carmen... Pié de Lana y el Duende!

NARRADOR ¡Los toritos de fiesta: chocolate, tamales!

OTRA VOZ En los atrios, ¡palomas! En las casas: ¡Melcochas! ¡Ponche dulce y barquillos!

NARRADOR Guatemala de la Asunción, ¡la Nueva! Vuelan al mañana los ojos del recuerdo, para que no muera aquella visión de sueño que no volverá a renacer, porque el tiempo se quiebra, día a día, como las florecitas que el viento despenica con su rocío de olvido...

(Inmediatamente empieza la música y los asistentes inician un baile, que podría ser con acompañamiento de guitarras o guitarrillas. Algún jarabe o **zapateado**, que era lo usual. De repente, se quedan inmóviles todos, como al inicio del espectáculo, el cual concluye con las palabras del :)

NARRADOR Esta era la ciudad que no añoró blasones. Guatemala de la Asunción, ¡la Nueva!

MÚSICA:

Original específica para cada danza de Enrique Anleu Díaz. Para la fecha de la realización de este trabajo de tesis, no ha sido posible localizar la grabación original utilizada para las representaciones de esta obra, que involucraba la parte instrumental de Anleu Díaz interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional, textos narrados y efectos de sonido. En la descripción de cada danza, cuando es pertinente, se mencionan en cada una los efectos de sonido correspondientes.

DANZAS

LAS ÁNIMAS BENDITAS

Limbo – Vuelo a la Tierra – Procesión – Purgatorio--

MÚSICA:

Además de la instrumental (violines, violas, arpa, celesta, flauta y percusión) se oyen efectos de viento para el vuelo de las ánimas, cantos gregorianos para la procesión y gritos para la parte del Purgatorio.

DURACIÓN: Seis minutos y medio.

NÚMERO DE BAILARINES:

Doce “Animas Benditas”

VESTUARIO:

Túnicas blancas y máscaras

ESCENOGRAFÍA:

Ninguna

UTILERÍA:

Velas

DISEÑO DE LUCES:

Luz de **ambiente** azul y vapor de **hielo seco** para el inicio. **Luz negra y luces especiales** blancas **diagonales** para el vuelo. **Diagonal** desde el frente izquierdo al fondo derecha.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Son espíritus que recorren en procesión las calles de los viejos barrios de la ciudad. Vagan por el mundo como penitencia obligada antes de poder entrar al cielo. Tienen forma humana, visten hábitos de monje y portan cirios o faroles. Su actitud es siempre de oración, protegen de todo peligro a quienes rezan por ellas; no así a los que les niegan la limosna que algunas veces piden. Tradicionalmente se considera las ocho de la noche, como la hora de las Animas Benditas.”

EL CADEJO

MÚSICA:

Instrumental: Arpa, cellos, contrabajo, tímpano y platos.

DURACIÓN:

Cinco minutos cuarenta segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

El **Bolito**

El Poste

El “Cadejo”

Dos Maleantes

VESTUARIO:

Bolito: Vestuario natural

Maleantes: traje característico de **cachimbiros**

“Cadejo”: Disfraz de perro negro, ojos fosforescentes y cascos rojos

Poste: Una funda de tela elástica dorada con zipper. En la parte superior lleva un farol en **papier maché** con mecanismo de batería para encender el farol.

ESCENOGRAFÍA:

Ninguna

UTILERÍA:

2 navajas

Una botella de aguardiente

DISEÑO DE LUCES:

Al inicio, **ambiente** azul, luz del farol del poste sobre el cual se abre un **cenital**.

Dos **calles** laterales blancas desde la izquierda, rasante al piso a la entrada del “Cadejo”

Strobe light y juego de luces al azar para la pelea entre el “Cadejo” y los maleantes. Se finaliza con el **ambiente** azul.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Es, fundamentalmente, el espíritu protector de los borrachos. Tiene la forma de un perro negro y lanudo. La tradición lo presenta siempre con ojos que parecen chispas violentas y cascos de cabra. Generalmente sigue a los borrachos y los protege de todo mal. Sin embargo, cuando el individuo reincide constantemente en la bebida, se lo puede ‘ganar’ lamiéndole la boca. A veces protege también a personas no borrachas que se encuentran en peligro.”

LA TATUANA

MÚSICA:

Además de la instrumental (violines, violas, cello, contrabajo, arpa, oboe, corno inglés y tímpano) voces de los locutores con los textos y ruido de campanas.

DURACIÓN: Cinco minutos y veinte segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

La Tatuana

Almendro

El General

Cura

Pueblo: Para el “Pueblo” intervienen tres bailarines que sostienen una armazón cada uno, simulando dos personajes más; de esta manera, al final se simulan nueve personajes por estos efectos de **utilería**.

VESTUARIO:

Tatuana: Traje de gitana

Almendro: Traje fantasioso, con malla y capa dorada

General: Traje militar de época

Cura: sotana de época

ESCENOGRAFÍA:

Al centro del escenario, una tarima con gradas

Apaste con fuego y pólvora

UTILERÍA:

Una cruz para el Cura

Espada para el General

Para el “Pueblo” cada uno de los tres bailarines detiene dos palos de madera hacia los lados; sobre cada bailarín va un gabán en el que se simulan tres diferentes trajes, con dos cabezas y manos simuladas en esponja.

DISEÑO DE LUCES:

Cenital al centro del escenario con la Tatuana, y **ambiente** azul nocturno. **Luz seguidora** sobre Almendro, la que sigue luego a la pareja. Siguen luces al azar y uso de **strobe light** al intervenir el pueblo que ataca a la Tatuana. **Luz especial** lograda con una rejilla sobre la luz, dando el efecto de barrotes de cárcel sobre el cuerpo de la Tatuana. **Seguidora** sobre Tatuana y Almendro. Efecto especial de un barquito sobre mica que se pone en la superficie de la **luz seguidora**.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Esta leyenda tiene un trasfondo altamente poético. Las versiones populares sostienen que La Tatuana fue una bruja condenada a morir en la hoguera. La noche anterior a la ejecución de la sentencia, La Tatuana pidió como última gracia un pedacito de carbón, con el cual dibujó un barquito en la pared, se subió en él y desapareció por entre los barrotes de su celda.”

LA LLORONA

MÚSICA:

Instrumental (violines, violas, cellos, arpa, contrabajo, órgano, tímpano) con voces llamando a “Juan de la Cruz” y gemidos

DURACIÓN: Cuatro minutos y quince segundos sólo de música; hay que agregar tiempo de textos y el final

NÚMERO DE BAILARINES:

Dos Amantes, hombre y mujer
Llorona

VESTUARIO:

Hombre: Pantalón y zapatos negros, sin camisa
Mujer: Camisón blanco
Llorona: Túnica andrajosa y máscara

ESCENOGRAFÍA:

Catafalco al centro

UTILERÍA:

Ninguna

DISEÑO DE LUCES:

Ambiente azul nocturnal, **luz seguidora** ámbar sobre pareja. **Cenital** ámbar sobre catafalco, al centro atrás. **Cenitales** al frente, uno a la izquierda y otro a la derecha. **Diagonal** en ámbar desde frente izquierdo al fondo derecho.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Es una de las más clásicas leyendas de la ciudad de Guatemala. Según la tradición fue una mujer que abandonó a su hijo por huir con un hombre y su castigo es vagar sin descanso, buscando siempre a su hijo, al que llama constantemente con un lamento desesperado. Recorre las calles de la ciudad, las pilas públicas o las orillas de los ríos. No es posible verla, sino solo oír su grito desgarrador, que produce un miedo espantoso en quien lo oye.”

EL SOMBRERÓN

MÚSICA: Instrumental: violines, violas, cellos, arpa, contrabajo, flauta, piano, tímpano y platos.

DURACIÓN: Tres minutos cuarenta segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Dos **mengalas**
EL Sombrerón
Poeta

VESTUARIO:

Mengalas con sus trajes característicos y chales. Poeta con levita y sombrero “combo” de la época (un sombrero de fieltro negro, de copa cilíndrica, no muy alto y ala no muy grande). “El Sombrerón”, diseñado especialmente, con botas y un gran sombrero hasta el pecho, a través del cual es posible ver.

ESCENOGRAFÍA:

Ninguna

UTILERÍA:

Silla mecedora, sombrero grande de esponja, guitarra y espuelas para las botas.

DISEÑO DE LUCES:

Se inicia con luces generales brillantes en ámbar; luego la luz general cambia a azul y un **cenital** sobre la mecedora al frente izquierdo. **Diagonal** del frente izquierdo al fondo derecho. Cambia a luz general ámbar; siguiente cambio es a azul general, para finalizar sólo con el **cenital**, que sale a **dimmer**.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Esta es la única leyenda que guarda una leve influencia indígena y su escenario es muchas veces el campo, en donde se le conoce como Tzitzimite o Tzipitío.

El Sombrerón es un hombre pequeñito, vestido de negro, con cinturón de hebilla brillante, botas de tacón y un sombrero tan grande que casi hace desaparecer su cuerpo. Lleva siempre una guitarra con la cual da serenata a las muchachas bonitas y a quienes gusta de trenzar el cabello cuando están dormidas. Si logra encantar a alguna de ellas, queda perdidamente enamorada de él. Como es un espíritu travieso, se sube a los caballos para trenzarle las crines y la cola y se roba el licor de las fábricas de clandestino. Se asusta y huye con el agua bendita.”

LA SIGUANABA

MÚSICA:

Instrumental (flautas, oboe, corno, cellos, contrabajo, arpa, violines, violas, piano, tímpano y gong) con voces y carcajada

DURACIÓN:

Cuatro minutos y diez segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Poeta
Dos **mengalas**
La Siguanaba

VESTUARIO:

Poeta y **mengalas**, igual a danza anterior, ya que los personajes son los mismos. La Siguanaba es un diseño especial, con una especie de camisón con velos en los brazos, que le permiten esconder la cara; máscara pintada con rasgos grotescos.

ESCENOGRAFÍA:

Ninguna

UTILERÍA:

Ninguna

DISEÑO DE LUCES:

Se inicia con luces generales brillantes, luego cambia a luz azul nocturnal, **luz seguidora** en rosado pálido sobre Siguanaba, y efectos de **strobe light**. **Diagonal** desde frente izquierdo hasta fondo derecho, y al final, **black out corto**.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Es un espíritu que aparece en las calles o en los tanques de agua, para asustar a los hombres infieles o enamoradizos. Tiene la forma de una hermosa mujer vestida de blanco, de pelo negro y muy largo. Ejerce una especie de fascinación sobre los donjuanes y los trasnochadores, por quienes se hace seguir, conduciéndolos en la oscuridad hasta perderlos. Al principio no se deja ver el rostro, pero en el último instante, vuelve la cabeza para mostrar una espantosa cara de caballo o de calavera desquebrajada. En toda ocasión trata de causar daño a quien la sigue.”

LOS REZADORES DE LA NOCHE

MÚSICA:

Instrumental (violines, violas, cellos, contrabajo, órgano, tímpano, gong y tambor) con agregado de cantos gregorianos durante el entierro

DURACIÓN:

Tres minutos y cuarentaicinco segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Once Rezadores

VESTUARIO:

Diseño especial de túnicas negras con adornos dorados, **capirote** negros que cubren toda la cabeza y cara.

ESCENOGRAFÍA:

Ninguna

UTILERÍA:

Once faroles, con sistema de luz incorporado a base de batería.

DISEÑO DE LUCES:

Al principio, luz nocturnal, general azul, luz central en planta, cuatro **cenitales** en blanco; se regresa a la luz del principio, para finalizar con un **black out a dimmer**.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Según la versión popular, estos son espíritus que vagan errantes por las calles y que aparecen los primeros viernes de cada mes. Tienen forma humana, visten túnicas y **capirote**s negros y llevan candelas o faroles. Recorren los barrios en un fúnebre cortejo, profiriendo rezos ininteligibles y ensordecedores que producen espanto. Algunas versiones afirman que si los Rezadores encuentran en su camino a alguna persona, le entregan una candela que deberá ser devuelta la próxima vez que ellos pasen. Pero al día siguiente, lo que encuentra quien recibió el cirio, es un hueso fémur en la cabecera de su cama.”

APÉNDICE 6

FICHA TÉCNICA DE “EL URRAM”

- FECHA Y LUGAR DE ESTRENO: 15 de noviembre de 1978; Teatro al Aire Libre del Teatro Nacional de Guatemala. Dedicado al escritor e investigador René García Mejía, quien compartió la gestación de la obra y había fallecido poco antes del estreno.

- CRÉDITOS ARTÍSTICOS Y TÉCNICOS:

Dirección General y Coreografía	Julia Vela
Arreglos Musicales	Lic. Manuel Juárez Toledo
Dirección Musical y arreglo “Ek-Bal-Tiox”	Fernando Morales Matus
Textos	Manuel José Arce
Asistente de dirección	Alsira Chavarría
Diseño Escenografía	Heberth Acuña
Diseño Utilería	Claudio R. Villatoro
Realización Utilería	Julio Batz
Máscaras	Benedicto David García
Imágenes	José Mansilla
Realización de Vestuario	Jerónimo Alfonso Milian y Georgina de Rosales
Vestuario	Original Manufactura de Baja Verapaz, San Cristóbal, San Miguel Chicaj, Rabinal y Cubulco
Encargados de Utilería y Vestuario	Oswaldo Spinelli Georgina de Rosales Armando Calderón Aura de Gómez
Encargado de Luces	Ricardo García Mario Ramírez Josué Sotomayor
Encargados Tramoya	Lisandro García Filiberto Cruz Rolando Sánchez Jaime García Leopoldo Sánchez
Secretaria del Ballet Moderno y Folklórico	María Isabel de Santamarina

Diseño de programa
Diseño de Carátula
Fotografías

Víctor Vaskestler
Arq. Hebert Acuña
Dr. Alfredo McKenney y
Mario Quiñónez

Bailarines: (Ballet Moderno y Folklórico)

Alsira Chavarría
Sonia Villalta
Holanda García
Leonor Farrulla
Consuelo Polantinos
Leticia Nares
Lucía Armas
Hilda de González
Carolina Castillo
Guillermo Tulio González

Rolando Zúñiga
Francisco Almorza
Fernando Navichoque
Miguel Cuevas
Mario Alberto Hernández
Rolando Calvillo
Rodolfo Estrada
Danny Restrepo
Miguel Angel González
René Molina

Conjunto Marimbístico “Herencia Maya Quiché”

Director y Solista:

Fernando Morales Matus

Instrumentos de viento regionales:

Benigno Mejía Cruz

Solista Marimba:

Celso Say

Marimbistas:

Fernando Farfán

Tambores:

Jorge Haroldo Corado
Luis Alfonso Molina

- TEXTOS DE INTRODUCCIÓN EN PROGRAMA:

El texto que a continuación se reproduce, fue escrito por Julia Vela, a manera de localización geográfica e histórica de la región de Guatemala, que se había estudiado para la creación de la obra:

“El Valle de Urram, regado por ríos y riachuelos, está delimitado al Norte por el río Salamá, al Sur y el Oeste por la sierra de Chuacús y al Oeste por el río Cubulco.

Siglos antes del descubrimiento de América, floreció con gran esplendor, en ese cálido valle, la ciudad de Nim Pokom y se levantó la fortaleza de Cak-Juyub gobernada por el Gran Señor Ojob Toj, padre del Jefe de guerreros RABINAL ACHI. Las dos caras de los muros de dicha fortaleza fueron parte del escenario natural en donde se libró la heroica lucha que más tarde se representa en el hermoso drama del RABINAL ACHI.

Cerca de la fortaleza de Cak-Juyub, se encuentra el cerro denominado, por los quichés, AJ YU SILIC CAKA CAONIC TEPE KANIC cuya traducción significa ‘cerro que cuida la fortaleza’ o ‘atalaya’.

La tradición sigue considerando el URRAM como un sitio sagrado, magnificado por su leyenda y su magia, cuna de los grandes dioses de su religión politeísta y a donde la gente

acude en rogativas, para ofrendar flores y quemar **pom** e incienso en sus celebraciones y festividades.

Rabinal y su aldea Xe-Ococ, se encuentran actualmente comprendidas dentro del valle del Urram, antes prósperas comunidades de valientes soldados y maestros en las artes marciales, no pudieron ser sometidas por los fieros guerreros españoles; pero sensibles a la estética y a otros valores espirituales, aceptaron pacíficamente el cristianismo de los frailes Bartolomé de las Casas, Pedro de Angulo y otros frailes dominicos, alrededor del año 1537.

Étnicamente, Rabinal forma parte de la confederación Quiché, como lo confirma la lengua “Quiché-Achí” que se habla en esa región; sus habitantes se dedican a la agricultura, alfarería, textiles, **guacales** trabajados con ‘Nij-lacá’, que se extrae de una variedad de cochinilla (*) del lugar, y otras actividades de tipo artesanal. Su comprensión ética de la vida y sus propósitos de no transgredir sus patrones tradicionales son verdaderamente ejemplares.

Dentro de los perdurables y fascinantes ritos, costumbres, danzas y etnodramas de la región Quiché-Achí, presentamos los siguientes:” (Se listan las danzas, cuyos textos se reproducen a continuación, en cada danza).

DANZAS

PROCESIÓN Y REZO

MÚSICA: Tamborón y **pito**

DURACIÓN:

La duración de la Procesión y el Rezo puede variar dependiendo del lugar de la presentación, su disposición y las dimensiones del escenario. Generalmente, unos cinco minutos.

PERSONAJES:

Todos, en orden: Músicos (**pito** y tambor), primera anda (cuatro cargadores), dos cargadores portando emblema de Baja Verapaz, **bailadores** de la Sierpe, dos cargadores con marimba, segunda anda (cuatro cargadores) y **bailadores** de “El Amanecido”

VESTUARIO:

Cargadores: Pantalón blanco, camisa blanca, faja roja, sombrero de **petate**, **caites**.

Músicos: Pantalón blanco, camisa blanca, faja roja, **ponchitos**, sombrero de **petate** con pañuelos, **caites**.

ESCENOGRAFÍA:

Igual para todas las danzas:

Un plumero

2 Andas

2 arcos de Chilascó

(*) Insecto originario de México cuyo hábitat natural es un nopal, propio también de la región. Reducido a polvo, se le emplea como material tintóreo de color de grana.

Imagen de Virgen (Güipil de Cubulco, **corte**, faja, collares, velo y corona)
Imagen de Santo Domingo
Imagen de San Pedro
Castillos de fuegos pirotécnicos

UTILERÍA: Se especifica en cada danza

DISEÑO DE LUCES:

Luz general en azul

Luces laterales en ámbar

Luces seguidoras sobre las andas

TEXTOS DE PROGRAMA:

“En horas de la madrugada, al concluir el CASONIC, ritual nocturno que precede a las festividades, los indígenas de la localidad, así como los invitados de las aldeas cercanas, se reúnen en un lugar señalado para iniciar la procesión que recorrerá las calles principales hasta culminar en un templo católico, en donde participarán en la Santa Misa y recibirán la bendición del párroco.

Dignos sucesores de su estirpe, también integran el desfile los músicos, con sus instrumentos, **pitos** y flautas, trompetas y **chirimía, tun**, tambores y tamborcitos adufes. El adufe es una especie de tambor cuadrado en madera y cuero; se toca con la mano a manera de pandereta), mirlitones(*), sonajas y desde luego las marimbas; los **cofrades** y sus mujeres con trajes ceremoniales; Ekbal-Tiox o Tronos y andas de grandes dimensiones adornadas con vistosas plumas, espejos, flores, etc., en cuyo centro llevan las imágenes de los santos principales del lugar. Y finalmente, las danzas características entre las que destacan, además de las de Rabinal, las de Cubulco, San Miguel Chicaj, El Chol, Granados y Chuacusito.”

“RI SAKARISÁN” O SON “EL AMANECIDO”

MÚSICA: **Sones** “El Amanecido” y “Sicilia”

Marimba, tambores y **pito**

DURACIÓN:

Siete minutos y quince segundos

PERSONAJES:

Seis hombres, **Principales** de Rabinal

Seis mujeres

VESTUARIO:

Trajes de **Principales** de Rabinal:

Camisa blanca, saco rojo con adornos en mangas, bolsas y solapas; pantalón blanco con bordados, faja roja y **zute** a cuadros rojos y blancos atado a la cabeza.

(*) Silbato infantil a manera de flauta de caña, cerrada por ambos extremos por papel muy delgado.

Mujeres de **principales**: 2 Trajes de Rabinal, 2 de San Miguel Chicaj y 2 de Cubulco
Corte, güipil, faja, **zute**, velo y **tocado**, y las de San Miguel Chicaj llevan además manto color blanco hueso con bordados en rojo.

UTILERÍA:

Seis **custodias** de **cofrade**

Seis arreglos florales al estilo del lugar

DISEÑO DE LUCES:

I Parte:

Luces generales $\frac{3}{4}$ colores brillantes

II Parte:

Ambiente en azul, simultáneamente salen luces generales.

Calle diagonal

Sale **calle** diagonal

III Parte

Entran Luces Generales $\frac{3}{4}$, sale **ambiente** en azul simultáneamente

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Los **principales** y sus mujeres, después de haber rendido culto a los Santos de la **Cofradía** durante la noche, bailan ese **son** en la forma característica del lugar.”

“XOJOL CANTÍ” O DANZA DE LA SIERPE, también llamada de SAN JORGE Y EL DRAGÓN O “TARAGÓN”

MÚSICA:

Tambores, **pito**, **chirimía** y sonajas

DURACIÓN:

Ocho minutos

PERSONAJES:

San Jorge

Un Diablo Verde

Muerte

Murciélago

1 Sierpe

Una Niña

VESTUARIO:

Muerte: Pantalón, camisa, gorro, máscara, **tocado**, pañuelos, faja roja y sonajas

San Jorge: Máscara de Español, pantalón, chaqueta con coleta, capa, medias, zapatos, pañuelos, cinturón, **tocado** y espada similar a la tradicional que porta la imagen de San Jorge en el culto católico.

Murciélago: Pantalón, camisa con alas, máscara, gorro, cadenas, **tocado**, pañuelo.
Sierpe: Pantalón, camisa blanca, faja roja.
Diablo: Pantalón, camisa blanca con adornos, faja roja, cadenas, pañuelo rojo, gorra,
Máscara, **tocado** simulando crines de caballo
Niña: Traje típico de Rabinal porta pequeño canasto con flores

UTILERÍA:

Una sierpe con cabeza y palo en madera, metal, **petate**, tela y pintura.
Una espada para San Jorge
Sonajas, cadenas, canasto con flores

DISEÑO DE LUCES:

Parte I:

Entran **calles** laterales y **ambiente** en azul

Parte II:

Entran luces generales a $\frac{1}{2}$ y sale **ambiente** en azul

Parte III:

Entra **cenital** en ámbar limón y bajan luces a $\frac{1}{4}$

Sale **cenital** en ámbar limón (centro escenario abierto)

Ambiente en azul, quedan **calles** laterales y simultáneamente salen luces generales

TEXTOS DE PROGRAMA:

“En las culturas mesoamericanas, la serpiente es de gran importancia: Kukulcán-maya; Quetzalcóatl-Tolteca y Cumatz-Quiché, aparece constantemente simbolizando el rayo, el trueno, las tempestades, la lluvia y el agua en general, por lo tanto, está ligado a las siembras.

Danzas precolombinas muy antiguas e importantes eran las de ‘Xojoj Re Cumatz’ o de la culebra y Oxtum o de los tres tambores que se presentaban simultáneamente. Existe la creencia de que al ser prohibidas estas danzas por los sacerdotes católicos, fueron hábilmente sustituidas por la que hoy se presenta como la de la Sierpe.

La Sierpe es de origen europeo, y tiene gran semejanza con la leyenda sajona de San Jorge y el Dragón; la lucha y el triunfo del bien sobre el mal conforma su tema, con un objetivo netamente catequizador.”

“KA MAM CHICOP” O DANZA DE LOS ANIMALITOS

MÚSICA:

Marimba y tambores

DURACIÓN:

Cuatro minutos

PERSONAJES:

Toro (Capitán)
Armadillo
Venado
Conejo
León
Tigre
Pizote
Mico

VESTUARIO:

Pantalón, camisa, chaleco que identifica a cada animal, pañuelo en la cabeza, gorro, máscara

UTILERÍA:

Sonajas
Cascabeles
Dos coronas

DISEÑO DE LUCES:

Ambiente general $\frac{3}{4}$, salen simultáneamente **calles** y **ambiente** azul de danza anterior.
Black out

TEXTOS DE PROGRAMA:

“De carácter ‘festivo’ y **de recorrido** es una **danza** que data de muchos siglos, sufrió transformaciones de fondo con la venida de los Españoles y se presenta actualmente como un homenaje a la Virgen y a Santa Ana con el propósito de conseguir la paz a través del diálogo. El texto en español y sus primeras versiones probablemente datan del siglo XVI; se celebra ritualmente el 3 de mayo en Cubulco, en la aldea de Sutún, en San Miguel Chicaj y en Rabinal, el día del Patrocinio de la Virgen, último domingo del mes de noviembre.”

DANZA DE PATZCÁ O DE LOS “GÜEGÜECHOS”

MÚSICA:

Tambor, **pito** y **chirimía**

DURACIÓN:

Siete minutos y cuarenta segundos

PERSONAJES:

Seis “güegüechos”
Lola (Mujer Gigante)

VESTUARIO:

Lola: Traje de Rabinal; falda en doble **corte**, güipil, **tocado** con borlas sobre cara de mujer, velo, pañuelos

Güegüechos: Traje en andrajos, según diseño de Xavier Pacheco, máscara, gorro y pañuelo en la cabeza.

UTILERÍA:

Seis bastones de madera con cabezas de animales o “güegüechos” al estilo del lugar

Armazón en madera y **papier maché** simulando una gigantesca mujer, la Lola.

Sonajas de **morro**

DISEÑO DE LUCES:

Parte I:

Ambiente en azul al máximo

Entra a **dimmer** $\frac{1}{2}$ **cenital** en ámbar limón

Parte II:

Entran luces generales a $\frac{1}{2}$

Parte III:

Suben luces generales a $\frac{3}{4}$

Parte IV:

Sale **cenital**, entra **seguidora** en ámbar limón sobre personaje de Lola.

Parte V:

Entra **ambiente** en azul al máximo, simultáneamente salen luces generales.

Sale **cenital**

Black out a dimmer

Conforme a los lugares de presentación y sus posibilidades, se pueden crear **ambientes** por medio de **calles** y **diagonal** izquierda.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Antes de la Conquista, los indígenas quichés celebraban este ritual en honor a Jun-Toj, Dios de la Lluvia y de la Salud. Patzcá quiere decir ‘vestidos de harapos’ y hacer reír al DIVINO era el propósito del ritual y danza, para que les concediera salud y buenas cosechas.

La leyenda cuenta de ‘Siete finos ángeles que se encuentran esparcidos y atrapados en las doradas montañas que rodean Rabinal y que cuando el divino ríe, salen y dejan caer sobre el valle el agua que sirve para las siembras’.

Es posible que otro de los orígenes de la danza del Patzcá sea el mismo Popol Vuh, en la parte donde ‘Hunahpú o Ixbalanqué’ danzan disfrazados de pordioseros.”

DANZA DE LOS COSTEÑOS

MÚSICA:

Marimba

Los diez **sones** que componen esta danza se bailan alternando los parlamentos de los personajes, mismos que fueron escritos por Manuel José Arce. En los **sones** Nos. 8 y 9 se recitan al mismo tiempo partes de los parlamentos. Para las representaciones, estos últimos son pregrabados y reproducidos durante las mismas. Los bailarines hacen mímica de los textos, debido a la imposibilidad de hacerse oír en vivo por las máscaras que utilizan. Para el estreno y subsiguientes funciones, las grabaciones fueron elaboradas por actores como René Molina, Guillermo Tulio González, Ana María Bravo y Gilda González.

DURACION:

La duración total de esta danza es de veinte minutos y quince segundos, contando **sones** y parlamentos.

Cada **son** tiene la siguiente duración:

Son No. 1: Un minuto y treinta segundos

Son No. 2: Un minuto diecisiete segundos

Son No. 3: Un minuto ocho segundos

Son No. 4: Un minuto 4 segundos

Son No. 5: Un minuto veintidós segundos

Son No. 6: Un minuto veinticuatro segundos

Son No. 7: Un minuto

Son No. 8: Un minuto treinta y siete segundos

Son No. 9: Un minuto

Son No.10: Un minuto treinta y tres segundos

Total **sones**: Doce minutos cincuenta y cinco segundos

PERSONAJES:

Panchita

Don Pascual

Don Cristóbal

Toro

Un viejo Caporal (Esposo de la Panchita)

Tres vaqueros

Tres cargadores

Mico

VESTUARIO:

Diseño de Heberth Acuña y típicos de los lugares.

Panchita: Traje de Rabinal y pañuelos

Don Cristóbal: Camisa, pantalón, faja, sombrero, botas

Don Pascual: Camisa verde, pantalón blanco, faja, **tocado** blanco, sombrero y botas

Cargadores: Trajes de regiones que no sean de las Verapaces, como p. ej. de Santiago

Atitlán, Sololá o Costa Sur. Esto se hace así porque los cargadores son “extranjeros” que llegan a vender sus productos a la feria del lugar.

Toro: Pantalón, camisa, faja, chaleco, **tocado**

Vaqueros: Pantalón, camisa, faja, pañuelo, **tocado**, sombrero, zapatos

Mico: Pantalón, camisa, faja, **tocado**, máscara

UTILERÍA:

Sonajas, lazos, dos varas (Don Pascual y Don Cristóbal), fierro para marcar ganado

DISEÑO DE LUCES:

Luz seguidora en ámbar limón sobre actor

Entran luces generales $\frac{3}{4}$, simultáneamente sale **luz seguidora**.

Se mantiene el juego. Danza con parlamentos

Entran **luces seguidoras** sobre actores o bailarines que dicen parlamentos; entonces bajan luces generales un poco, suben luces generales y salen **seguidoras**.

Entran **calles** laterales y **ambiente** en azul (parlamento-rezo) y salen luces generales.

Sube **ambiente** azul al máximo y salen **calles** laterales.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Danza más reciente y popularizada en el siglo XIX para venerar a la Virgen y a San Pablo. Conocemos un manuscrito elaborado posiblemente por Suyen, indígena rabinalense que narra la llegada de los mercaderes a la feria de Rabinal para vender el ganado. En la danza se simula una corrida para mostrar la fiereza del toro el que es, al final, hábilmente lazado.

Durante esta danza se improvisa un relato, al igual que en obras como la del CHICOMUDO y de LOS NEGRITOS. La improvisación es recurso tópico de algunas comedias autóctonas, en tanto que en el drama se exigen el conocimiento del texto exacto de los recitados o parlamentos, cuyos manuscritos se guardan, copian y alquilan o venden; la improvisación, en cambio, priva en las comedias de mimos que llaman de ‘imitación’ y les sirven para criticar costumbres o el carácter y conducta de algunas gentes.

Es probable que esta danza juntamente con la del torito o toritos y ‘Partideños’(*), tengan un origen común.”

A continuación se reproduce el **libreto** original de Manuel José Arce, escrito específicamente para esta danza:

(*) La “Danza de Partideños” tiene como personajes principales a vaqueros y toritos. En oportunidades existe un mayordomo principal, la esposa del mayordomo (también representada por un bailarín hombre) y un Perro. Generalmente tiene textos y se remeda una “toreada”.

RELATOR
(AL PÚBLICO):
Ya empezó la feria
y los paseadores
gastan sin miseria
en los comedores.
los “cuetes” se suben
y truenan ¡ay juer!
igual que las nubes
cuando va a llover.
Ya los comerciantes
abrieron las ventas
y van los marchantes
haciendo sus cuentas.
¡Suenan la marimba!
Baila el viejo sordo
y hasta aquel, tan gordo,
menea la timba...
Bailan los muchachos
sin quitarse el corvo
--que les hace estorbo—
porque son muy machos...
Bailan las patoñas
meneando la trenza...
y hasta ya comienza
con canillas flojas
a bailar él solo
el señor Bartolo
que alza la canilla
sin fondear “tuavía”
pero ya está bolo...
pa’ que ni un baboso
de entre los mirones
me diga chismoso,
ya me “vuá” callar.
¡Que toquen los **sones**
porque “vuá” bailar!
SON NUMERO 1
DON PASCUAL:
Don Cristóbal: Buenos días

DON CRISTÓBAL:
Buenos días Don Pascual
vengo con mi vaquería
a la feria del lugar.

No he encontrado todavía
un mesón donde posar,
pero ante todo, quería
detenerme a saludar.

DON PASCUAL:
Sea usted muy bienvenido;
La feria ya va a empezar.
Ya llegó lo más lucido
que aquí viene a comerciar.
La gente se ha reunido
a comprar, vender, mercar.
¿Qué es lo que usted ha traído?

DON CRISTÓBAL:
De la costa hemos venido
con cacao regular.
Además hemos traído
un toro muy singular
como usted no ha conocido.

DON PASCUAL:
Pues, lo vamos a mirar

DON CRISTÓBAL:
Pero antes, con su permiso
debemos ir a buscar
un mesón cómodo y limpio
para ir a descargar

SON NÚMERO 2

VAQUERO:
Aquí hay un mesón
Bien grande y aseado.
Entremos, patrón,
que estamos cansados.

DON CRISTÓBAL:
Ton-tón Ton-tón
¿Quién abre la puerta?

VAQUERO:
Más duro, patrón,
tal vez los despierta.

DON CRISTÓBAL:
¡¡Ton-tón-Ton-tón!!
No vienen “tuavía”

LA PANCHA
(VOZ DESDE
ADENTRO):
“¿Tás sorda María?
¡Andá, abrí el portón!

DON CRISTÓBAL:
¡¡Ton-tón!! ¡Que se tardan!

VAQUERO:
Para que nos abran
bailemos un **son**...
SON NÚMERO 3
VAQUERO (AL VER-
LA):
Don Cristóbal, venga,
porque hay que mirar
que dueña tan chula
tiene este lugar...

DON CRISTÓBAL:
¡Es chula y rechula!
Déjame mirar,..
Tenéme la mula.
Voy a saludar.

(SALUDANDO A LA
PANCHA)
Muy buenas, Señora.

LA PANCHA:
Le dé Dios a usted.

DON CRISTÓBAL:
Perdone la hora.

LA PANCHA:
No tiene de qué...

DON CRISTÓBAL:
Buscamos posada.

LA PANCHA:
Aquí está el mesón

DON CRISTÓBAL:
Mil gracias.

LA PANCHA:
De nada.

VAQUERO:
(APARTE A DON
CRISTÓBAL)
¡'Tá "güena", patrón!
SON NÚMERO 4
DON CRISTÓBAL:
Florcita de Mayo:
¿es usted casada?

LA PANCHA:
Casada me hallo,
Mas, como si nada:
mi pobre marido,
como es tan viejito,
se pasa dormido

DON CRISTÓBAL:
Espere un ratito:
verá que sus penas
muy pronto le quito...

LA PANCHA:
¿Tiene medicina?

DON CRISTÓBAL:
¡Y de la más buena,
señora divina!

SON NÚMERO 5
VAQUERO:
¡Repente!

(CON INTENCIÓN A
LA PANCHA
Aquí traigo un mi torito
que lo quiero negociar.
Tal vez qu'en tu corralito

me lo pudieras guardar .

LA PANCHA:
¡Repente!

(RESPONDIÉNDOLE
Mi corral es muy chiquito
Par'ese toro matrero:
Decíle a tu "agüela", hijito
que t'empreste su potrero...

SON NÚMERO 6

VAQUERO:
¡Repente!

(POR LA MARIA)
La vaquita que más quiero
aquí la vine a encontrar...
PANCHA: (ADELAN-
TÁNDOSE):
Usté se cree corralero
¡y ya me quiere ordeñar!

EL VIEJO: (AL VER LOS
AVANCES DE DON CRIS-
TÓBAL CON LA PANCHA)
¡Repente!
Soy viejo y adormilado,
pero sépalo, que es cierto:
duermo de a un ojo cerrado,
¡pero el otro bien abierto!

DON CRISTÓBAL:
(COMENTÁNDOLE)
¡Qué viejo tan desvelado!

DON PASCUAL:
Si ya debiera estar muerto...

EL VIEJO:
(LUCAS)
Señores, tengan cuidado
con lo que dicen, lo advierto
que hay quien cuide mi ganado
cuando yo no estoy despierto...

SON NÚMERO 7

DON CRISTÓBAL:
Traigo este toro pintado
que's el mejor de mi
hacienda.
Ninguno lo ha jaripeado:
tal vez aquí que lo venda.
Es toro bravo y cabal,
cuidado con mucho esmero;
bueno para semental.

DON PASCUAL
Don Cristóbal: verlo quiero

DON CRISTÓBAL:
Puede verlo, Don Pascual.

DON CRISTÓBAL:
¿Y qué?
¿El negocio cerramos?

DON PASCUAL:
Quieto se ve muy bonito..
Y qué tal si lo toreamos
para verlo otro poquito?

DON CRISTÓBAL:
Vénganse pues,
mis vaqueros!
Traiga usté,
a sus cargadores,
qu'este toro,
entre los meros
¡es de los meros mejores!

SON NÚMERO 8

DON CRISTÓBAL:
¡Éntrenle al toro,
muchachos!

DON PASCUAL:
¡Cuidado con las costillas!

EL TORO:
(POR EL VIEJO)
(LO PERSIGUE)
¡Ése tiene las canillas
más torcidas que mis **cachos**!

EL VIEJO:
¡Pancha de mi corazón,
mejor me voy a la casa!

LA PANCHA:
¡Ay, viejito! ¿Qué te pasa?
¿Ya ensuciaste tu calzón?

EL TORO:
(PERSIGUE AL MICO)
Ya que el viejo medio-mudo
se zurró del puro susto,
me seguiré dando gusto
con este mico peludo...

DON CRISTÓBAL:
¡Echále un pial, vos vaquero!

DON PASCUAL:
¡Andá, cargador, manialo!

VAQUERO:
¡Este toro sí que es malo!

CARGADOR:
¡'Tá bueno para racero!

RELATOR:
(AL PÚBLICO)
Ya el torito está lazado.
Tiene buena condición:
los siete que lo han toreado
son de la misma opinión.
Vaqueros y cargadores
y la gente que lo ha visto
dicen que, entre los mejores,
este toro es el más listo.

DON PASCUAL:
Don Cristóbal: este trato
tenemos que establecer.

DON CRISTÓBAL:
Yo, Don Pascual, hace rato
que se le oiba proponer.

DON PASCUAL:
El torito me conviene...

DON CRISTÓBAL:
Y está barato, le digo.

DON PASCUAL:
Déjame pensarlo, amigo...

DON CRISTÓBAL:
Yo no sé qué lo detiene,
yo no sé por qué se ataja.

DON PASCUAL:
..tal vez me hace otra rebaja...

DON CRISTÓBAL:
¡Con tanto pisto que tiene!

DON PASCUAL:
¿P'a qué vamos a alegar?
Firmemos la carte venta.
Haga d'iuna vez la cuenta
que orita le vuá pagar.

DON CRISTÓBAL:
Todo cabal, Don Pascual.

DON PASCUAL:
Don Cristóbal: muy cabal.

DON CRISTÓBAL:
Es suyo, pues, el torito:
hizo un negocio bonito
porque es muy buen semental...
y su licencia le pido
para ver si me despido
del torito, Don Pascual.

DON PASCUAL:
Ya el negocio está cerrado:
por mí no tenga cuidado,
diga adiós al animal.

SON NÚMERO 9
DON CRISTÓBAL
Adiós torito hermoso,
aquí te dejo en tierra ajena
y con patrón extraño.
Te veré cuando vuelva
el otro año:
tú estarás joven;
yo estaré más viejo.
Triste al dejarte del lugar
me alejo.
Tus vacas sufrirán un
desengaño
al saber que haces falta
en el rebaño;
sólo les queda el buey
que jala el rejo.
Vos no te quedés triste,
toro hermoso,
que aquí te espera
un porvenir sabroso:
potrero grande,
tierra sin estacas,
Don Pascual que te quiere
como a un niño...
¡y tendrás para vos
todo el cariño
de más de medio centenar
de vacas!

DON CRISTÓBAL:
Don Pascual, pues,
ya me voy;
volvemos, Dios mediante,
a venir el año entrante,
y muchas gracias le doy.

DON PASCUAL:
Don Cristóbal, por favor
no se vaya a la carrera...

DON CRISTÓBAL:
Es que en la Costa, señor,
mi mujercita me espera...

VAQUERO:
(APARTE, AL PÚBLICO)

Ni que con tanto calor
quién quita se derritiera...

DON CRISTÓBAL:
Yo mejor ya me despido
con toda mi vaquería.

DON PASCUAL:
No se vaya todavía
que antes tenemos que ir
al templo para pedir
que le dé luz y guía
la Santa Virgen María,
Estrella del Peregrino,
que lo cuide en el camino,
lo libre de todo mal...

DON CRISTÓBAL:
Tiene razón, Don Pascual:
En mi azaroso destino
Ella siempre me ha cuidado
en mi vida y mis acciones.
Y el Rey de los Corazones
que es Jesús Sacramentado.

DON PASCUAL:
Don Cristóbal, lo acordado;
vamos, pues, devotamente
ante Dios omnipotente;
lleguemos al santo templo
y demos el buen ejemplo
pa' que lo siga la gente.

PANCHA:
Ya se van tus comediantes,
ya se van tus bailarines:
te pedimos que ilumines
con tus rayos más brillantes
nuestra fé, Dios de los Cielos.

EL TORO:
Igual que nuestros abuelos,
un homenaje pequeño
te vinimos a dejar:
nuestro modo de rezar
es bailarte tu "COSTEÑO".

DON CRISTÓBAL:
Hasta el otro año, de fijo,
si lo permitís también.

TODOS:
Nombre del Padre, del Hijo
Espíritu Santo.

Amén.

SON NÚMERO 10
SON DE SALIDA

DANZA DE LOS “MAZATES” DE PURULHÁ Ó VIEJITOS

MÚSICA:

Tamborcito, **pito** y **chirimía**

DURACIÓN:

Cinco minutos y ocho segundos

PERSONAJES:

Seis “mazates” (cazadores)

VESTUARIO:

Camisa blanca, pantalón forrado con **ponchos** y amarrado con lazos, saco negro, sombrero, gorro, máscara, pañuelo, **caites**

UTILERÍA:

Tamborcitos

Palos con animales disecados

DISEÑO DE LUCES:

Parte I:

Entran simultáneamente **cenital** rojo fuego (centro escenario abierto) abierto y **ambiente** en azul bajo 1/8

Parte II:

Entran luces generales frías (**ambiente** nocturno), simultáneamente sale **cenital** rojo a **dimmer**.

Entra **cenital** rojo a **dimmer**

Entra **ambiente** azul bajo 1/8 y simultáneamente salen luces generales frías.

Black out a dimmer

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Es una de las más antiguas danzas que al igual que la de Patzcá es considerada como ‘De primer Orden’ según dicen ellos. Se celebra en honor de la ‘Santa Cruz’ y ‘Virgen de Concepción’ el 3 de mayo y 8 de diciembre; así como también en otras festividades, y se coordina previamente su presentación en demanda de buenas cosechas, antiguamente la motivaba la cacería.”

DANZA DE LOS MAYORDOMOS

MUSICA:

Marimba

DURACIÓN:

Cuatro minutos y medio

PERSONAJES:

Perro
Toro
Caporal
Doña Rosa
Mayordomo
Mico
2 Zagales
2 Vaqueros

VESTUARIO:

Trajes, máscaras y **tocados** de **morería**

UTILERÍA:

Sonajas

DISEÑO DE LUCES:

Luces generales a $\frac{3}{4}$

TEXTOS DE PROGRAMA:

“También llamada ‘El Torito’, es un ‘Baile de SEDAS’, llamado así por ser catalogado como de lujo, al igual que ‘Los Venados’, se realiza en diferentes departamentos de la república con variantes locales y es ejecutado como ofrenda a la ‘Virgen de Concepción’.”

“EKBAL TIOX”

MÚSICA:

Marimba.

DURACIÓN:

Seis minutos cuarenta segundos

PERSONAJES:

Idem a “Mayordomos”

VESTUARIO:

Idem

UTILERÍA:

Sonajas
Fuegos pirotécnicos

DISEÑO DE LUCES:

Suben luces generales a “full” $\frac{4}{4}$
Bajan luces generales con fuegos pirotécnicos
Luces para saludos

TEXTOS DE PROGRAMA:

“La danza de los tronos que portan las imágenes de los Santos Patrones, unida a las Danzas de los ‘Mazates’ y ‘Mayordomos’, culmina la procesión en el atrio de la Iglesia, en donde con bombas, cohetes de vara, castillos y repicar de campanas es recibida la comitiva.”

APÉNDICE 7

FICHA TÉCNICA DE “TRADICIÓN Y COLOR”

- FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Primer Programa TRADICIÓN Y COLOR: 23 de agosto de 1990, Teatro del IGA
Segundo Programa MUNDO MAYA: 5 de agosto de 1991, Teatro de Cámara
del Centro Cultural Miguel Angel Asturias
Tercer Programa TRADICIÓN Y COLOR: 29 de octubre de 1992, Teatro Reforma

- CRÉDITOS ARTÍSTICOS Y TÉCNICOS:

Primer Programa TRADICIÓN Y COLOR

BAILARINES DE PLANTA

Cinzia di Chiara

Rodolfo Estrada

BAILARINES POR FUNCIÓN

César Bedoya

Claudia Contreras

Alma Estrada

Mirna Guerra

Aura Guerra

Henry Hernández

Héctor Leal

Maribel Palencia

Gabriela Paz

Karen Ponciano

BAILARINES ADICIONALES

Bertha Rosa Oliveros

Fernando Juárez

Bran Solórzano

Ileana Reyes

Rosa María Rivas

Mario Rivera

Marco Tulio Rodas

Oscar Rodas

Rubén Danilo Sánchez

Cecilia Santamarina

Carmen Lorena Soto

John Uribe

Erick Zamora

Lesbia González

MARIMBA DE INGUAT

Roy Aurelio Ruano

Maximiliano Tucay

Oliverio Navarro

Juan Fernando López

Juan Ernesto Román

Oscar Augusto García

José Humberto Barrera

Marco Tulio Figueroa

César Pozuelos

Jacinto Molina

DIRECCIÓN MUSICAL

ASISTENTE DE DIRECCIÓN DE LA OBRA

Director

Centro Armónico

Percusión

Bajo tenor e instrumentos de viento

Centro Tenor

Piccolo

Bajo

Tiple

Piccolo tenor

Contrabajo

Lester Godínez

Rodolfo Estrada

UTILERÍA Y TOCADOS

Julio Batz
Héctor Leal

VESTUARIO INDÍGENA

Colección de INGUAT confeccionado
por los indígenas

SELECCIÓN Y ENCARGADA DE VESTUARIO INDÍGENA VESTUARIO DE ÉPOCA

Olga de Gracias
Rosa Rodríguez
Alfonso Milián y otros
Daniel García
Instituto Guatemalteco Americano IGA

CALZADO PERSONAL TÉCNICO ARTÍSTICO

LIBRETO

COREOGRAFÍA TEXTOS DEL PROGRAMA DIRECCIÓN ESCÉNICA Y DIRECCIÓN GENERAL

Julia Vela

Arq. Julio César Fonseca
DIRECTOR
Lic. José Miguel Gaytán
SUB-DIRECTOR
Arq. Marco Tulio Ordóñez
JEFE DIVISIÓN DE MERCADEO

Segundo Programa MUNDO MAYA

BALLET FOLKLÓRICO DE INGUAT ELENCO

Bran Solorzano
Rodolfo Estrada
Antonieta Pérez
John Uribe
César E. Bedoya
Herwer Castillo
Claudia Contreras
Mirna Guerra
Aury Guerra
Maribel Palencia
Gabriela Paz

Renata Di Chiara
Fernando Juárez
Erick Zamora
Ileana Reyes
Rosa María Rivas
Mario A. Rivera
Marco Tulio Rodas
Rubén Sánchez
Cecilia Santamarina
Carmen Lorena Soto

Madelein Salazar

BAILARINA INVITADA

MARIMBA DEL BALLET FOLKLÓRICO

Armando Hernández García
Edwin Alexander Mora Guzmán
Byron Estuardo Santizo Santizo
Edvin Rolando Mora Guzmán
Maynor Aníbal Fuentes Ramírez
Juan José Chiriz Cuat
Marvin Arturo Carrera Guerrero
José Guillermo Molina Ramírez
Leonel Estuardo García
Juan Antonio Sequén Rac

Dirección Musical
Asistente de la Obra
Vestuario Indígena
Selección y Encargada de
Vestuario Indígena

Utilería

Encargado de Vestuario
Calzado de Epoca
Diseño y Confección de Vestuario

Técnico Artístico

Primer Pícolo
Segundo Pícolo
Primer Tiple
Segundo Tiple
Bajo de Tenor
Centro Armónico
Bajo de Marimba
Contrabajo
Flauta y **Pito**
Percusión Autóctona

Lester Godínez
Rodolfo Ovalle
Colección de INGUAT

Olga de Gracias
Roger Ovalle
Julio Batz
Fernando Estrada
Daniel García
Javier Pacheco
Rosa Rodríguez
Alfonso Milián
Jaime Santisteban
Gregorio García y otros
Centro Cultural Miguel Angel Asturias

LIBRETO, TEXTOS DE PROGRAMA Y AUDIOVISUALES, DIRECCIÓN ESCÉNICA Y DIRECCIÓN GENERAL
JULIA VELA

Ing. Alfonso Reimers
Director INGUAT

Lic. José Miguel Gaytán
Sub-Director

Arq. Marco Tulio Ordóñez
Jefe División de Marketing

Licda. Sandra Monterroso
Jefe Departamento de Promoción

Tercer Programa TRADICIÓN Y COLOR

DIRECCIÓN GENERAL

Julia Vela

Jefe de la Sección de Espectáculos

MARIMBA FOLKLÓRICA

Director-Fundador

Maestro Lester Homero Godínez

BALLET FOLKLÓRICO

Directora-Fundadora

Julia Vela

Bran Solórzano

Rubén Danilo Sánchez

Herwer Castillo

Marco Tulio Rodas

Julio Osorio

Mario Rivera

Cinzia Renata Di Chiara

Claudia Contreras

Mirna Guerra

Antonieta Pérez

Fabiola García

Ileana Reyes

Asistente de Dirección

Encargado de Vestuario

Jefe de Luminotecnia

Rodolfo Estrada

Fernando Estrada

Mario Ramírez

INVITADOS

Coreógrafo y Bailarín

Bailarinas

Richard Devaux

Cecilia Dougherty

Patricia Maldonado Arauz

Bailarines Adicionales

Renato Escobar

Elisa Valdez

• TEXTOS DE INTRODUCCIÓN EN PROGRAMA:

FERIA DE ANTAÑO

“De grata recordación, son las ferias del 15 de agosto, que se celebraban en honor a la Virgen de la Asunción, en el parque del Hipódromo del Norte y su Templo de Minerva. A los bailes asistían damas y caballeros (españoles y **criollos**), hermosas **mengalas** (producto del mestizaje), autoridades de gobierno, la iglesia y el ejército.

La marimba y conjuntos orquestales interpretaban obras de origen europeo, como el “Chotis” y el “Vals”; norteamericano como el “Fox Trot”, y la “Guarimba”, composición musical de compás 6x8, de génesis guatemalteco.

Transportados en sus carruajes o a pie, asistía religiosamente a la tradicional celebración, la sociedad de la tercera capital, Guatemala de la Asunción, la que degustando los típicos platillos de la comida guatemalteca, bailaba hasta después de la media noche.”

ESTAMPAS REGIONALES

“Desde el arribo de los españoles, se institucionalizaron las ‘**cofradías**’ y surgieron los extraordinarios trajes indígenas, que identificaron y delimitaron a los ‘naturales’ de acuerdo a sus lugares de origen.

Las ‘**cofradías**’ se constituyeron en centros que resguardaron las policulturas regionales, observando a la fecha, manifestaciones de tradiciones y costumbres ancestrales, a las que mezclaron influencias foráneas que absorbieron y volvieron propias.

La Marimba en Guatemala, como instrumento, creación e interpretación de obras, así como proliferación de conjuntos, alcanzó un desarrollo sin antecedentes y único en el mundo.

El **Son**, composición musical en sus diversos estilos y medidas de compás, binario y $\frac{3}{4}$, se convirtió en el ritmo favorito de los indígenas; y junto al viejo **tun** mayense, incorporaron maravillosamente, la **chirimía**, arpas y violines de origen colonial, modificados e interpretados muy particularmente.

A continuación se presentan versiones coreográficas, inspiradas en bellas **estampas regionales** contemporáneas.”

DANZAS

FERIA DE ANTAÑO (Conocida también como FIESTA DE ANTAÑO)

VALS

MÚSICA: “Bajo los Puentes de París”, de Gabriel Hurtado

DURACIÓN: Cuatro minutos y veintidos segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Un Caballero principal

Una Dama principal

Cinco Damas

Cinco Caballeros

VESTUARIO:

Los caballeros van vestidos a la época de finales del siglo XIX, con sacos de levita, corbatín, camisas de vuelos, pantalones de vestir y botines. Uno de los caballeros viste de militar, con sobretodo con galones, charreteras y kepis.

Las mujeres llevan vestidos largos de la época, con bordados, joyas y postizos de pelo simulando peinados altos de la época, así como botines.

ESCENOGRAFÍA:

Originalmente se colocaban columnas arquitectónicas, aforando el escenario. Pero generalmente no se usa **escenografía** en particular. Esto es igual para las demás danzas de “Feria de Antaño”

UTILERÍA:

Ninguna en particular

DISEÑO DE LUCES:

Los bailarines se colocan en sus posiciones de inicio en el escenario a oscuras; luz de **ambiente** en azul, tenue; **luz seguidora** sobre pareja principal.

TEXTOS DE PROGRAMA:

Ninguno

CHOTIS

MÚSICA: “Amistad y Cariño”, de Agustín Ruano

DURACIÓN: Tres minutos

NÚMERO DE BAILARINES:

Idem a anterior

VESTUARIO:

Idem a anterior

UTILERÍA:

Ninguna en particular

DISEÑO DE LUCES:

Ambiente general en ámbar; **luz seguidora** sobre pareja principal

TEXTOS DE PROGRAMA:

Ninguno

FOTÓGRAFO FOTOGRAFIADO

Esta danza es un **entremés** cómico-musical, que sustituyó al **solo** de marimba “Boca con Boca”, guarimba de Rocael Hurtado que se interpretaba en el programa original.

MÚSICA: “Sangre Chapina” de Mario Bolaños

DURACIÓN: Dos minutos cuarentaicinco segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Un Hombre del Pueblo
Una Mujer del Pueblo
Un Fotógrafo
Caballero

VESTUARIO:

El hombre va vestido de **cachimbiro**, con pantalón de vestir, camisa de color y chaleco. La mujer lleva vestido de **mengala**, de vivos colores, botines y peinado con trenza. El caballero lleva traje completo de la época, capa y sombrero de copa. El fotógrafo va vestido sencillamente, pantalón, camisa oscura, chaleco, boina y bufanda, caracterizado como hombre viejo, con anteojos y pañuelo en mano.

UTILERÍA:

Artefacto de madera, simulando cámara antigua con trípode, con recéptaculo en la parte de arriba para colocar pólvora.

DISEÑO DE LUCES:

Luz general brillante

TEXTOS DE PROGRAMA:

Ninguno

FOX TROT

MÚSICA: “Amores Chapines” de Mario Bolaños

DURACIÓN: Cuatro minutos cuarentaicinco segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Mujer del pueblo (Principal)
Hombre del Pueblo (Principal)
Cinco mujeres del pueblo
Cinco hombres del pueblo

VESTUARIO:

Los hombres van vestidos a la usanza de **cachimbiros**, con pantalón de vestir y camisa en un tono de color chillante, preferiblemente desentonando con el pantalón; algunos llevan chaleco, sombrero, y botines. Las mujeres llevan vestidos de **mengala** en colores chillantes, con pelucas simulando trenzas y chales de colores brillantes.

UTILERÍA:

Para el final, la cámara utilizada en “Fotógrafo Fotografiado”

DISEÑO DE LUCES:

Luz general brillante; al iniciar parte lenta de la música, se cambia a luz azul tenue, para luego retomar luz brillante. **Luz seguidora** sobre pareja principal

TEXTOS DE PROGRAMA:

Ninguno

FOX MARCHA

MÚSICA: “Ferrocarril de los Altos”, de Domingo Bethancourt

DURACIÓN: Dos minutos cuarentaicinco segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Idem a anterior

VESTUARIO:

Idem a anterior

UTILERÍA:

Maleta o canasto que lleva la **mengala** principal a manera de equipaje

DISEÑO DE LUCES:

Luz general cálida, **luz seguidora** sobre pareja principal.

TEXTOS DE PROGRAMA:

Ninguno

ESTAMPAS REGIONALES

EL RAPTO DE LA NOVIA

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro del IGA, Ciudad de Guatemala, 23 de agosto de 1990

MÚSICA: “El Barreño”, de Toribio Hurtado

DURACIÓN: Tres minutos quince segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Un pretendiente

Una mujer cortejada

Cuatro mujeres

Cuatro hombres

VESTUARIO:

Las mujeres usan **corte** y **huipil** regionales de la costa sur.

Los hombres, pantalón y camisa blancos de algodón, faja roja y sombrero de **petate**.

ESCENOGRAFIA:

Ninguna en particular. Es lo mismo para las demás danzas, salvo se indique.

UTILERÍA:

Las mujeres llevan tinajas de plástico, simulando el barro original.

DISEÑO DE LUCES:

Luz tenue general al principio, con luces laterales derechas. Cambio a luz general cálida y luego a azul durante cortejamiento y final. **Luz seguidora** sobre pareja principal.

TEXTO DE PROGRAMA(*)

“Es costumbre en algunos lugares que los novios, cansados de esperar los múltiples permisos y ceremoniales para poder contraer matrimonio, simulen una ‘huída’ o el ‘rpto de la novia’, y como dice el refrán, que ‘a golpe dado no hay buen quite’, a los familiares sólo les queda aceptar los hechos y proceder a efectuar la boda rápidamente.”

RITO A PASCUAL ABAJ

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro del IGA, Ciudad de Guatemala, 23 de agosto de 1990

COREOGRAFÍA: Original de Farnesio del Bernal, adaptación de Julia Vela

MÚSICA: “El Tun Quiché” de Leopoldo Ramírez, y “El Chuj” de Belarmino Molina

DURACIÓN: Seis minutos

NÚMERO DE BAILARINES:

Un hombre y una mujer

VESTUARIO:

Tanto el hombre como la mujer llevan el traje ceremonial de Chichicastenango

ESCENOGRAFÍA:

Reproducción de ídolo en esponja pintada, simulando piedra.

UTILERÍA:

El hombre lleva incensario y la mujer un canasto pequeño con pétalos de flores en una mano y en la otra, un pequeño **apaste** con velas encendidas.

(*) Aunque en el **programa** original **de mano** no se reproducían textos para las **estampas regionales**, sí estaban elaborados, los cuales se leen por un presentador antes de cada interpretación. A partir de MUNDO MAYA y el segundo programa de TRADICION Y COLOR, ya se imprimieron en programa los textos correspondientes.

DISEÑO DE LUCES:

Entrada de hombre con luz muy débil y **luz seguidora** sobre él. Idem para mujer que entra con velas encendidas en **apaste**. Cambio a luz general brillante al cambio de música. Salida con misma luz de entrada.

TEXTO DE PROGRAMA:

“En el departamento de El Quiché, municipio de Chichicastenango, en el cerro Turukaj, se encuentra ‘Pascual Abaj’, figura antropomorfa de piedra. Ante esta figura se quema **pom**, se elevan oraciones y ofrendan flores, pidiendo lluvias, buena cosecha y protección contra los malos espíritus, o simplemente para agradecer algún favor recibido.

CHINAMES (Adaptación del TERCER SON “CHINAM” de EL PAABANC)

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro del IGA, Ciudad de Guatemala, 23 de agosto de 1990

MÚSICA: Tercer **son** “Chinam” de la **suite** EL PAABANC; original, con arreglo de Manuel Juárez Toledo

DURACIÓN: Dos minutos veintidós segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Cuatro hombres

Cuatro mujeres

VESTUARIO:

Culul Ulá, traje de Cobán.

Las **matronas** llevan trajes de otros municipios de Alta Verapaz: San Juan Chamelco, San Cristóbal, Carchá y Tamahú. Los hombres llevan pantalón y camisa blancas de algodón con el corte del lugar, faja roja y **cotón** azul.

UTILERÍA:

Tanto hombres como mujeres llevan velas encendidas en las manos

DISEÑO DE LUCES:

Luz general tenue, casi a oscuras, de principio a fin

TEXTO DE PROGRAMA:

“Esta danza se inspira en el ritual el ‘Paabanc’, de Alta Verapaz, ofrecido a Santo Domingo de Guzmán, el santo patrón. Los indígenas kekchíes bailan con velas en sus manos el **son** tradicional ‘Chinam’”.

Cuando se incorporan los otros dos **sones** protocolarios de EL PAABANC al repertorio de TRADICION Y COLOR, los textos que se acompañan son los siguientes:

“3. **Son** ‘Chinam’: En este tercer **son** tradicional, los miembros de la **cofradía** bailan con sus mujeres, concluyendo de esta manera las ceremonias protocolares del “Paabanc”. Inmediatamente después, el resto de miembros de la **cofradía** se une a la danza, al igual que los invitados, a quienes se atiende con gran cortesía.”

SIEMBRA EN TODOS SANTOS CUCHUMATÁN

COREOGRAFÍA: Original de Farnesio del Bernal, adaptación de Julia Vela

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro del IGA, Ciudad de Guatemala, 23 de agosto de 1990

MÚSICA: “Vamos a Serchil” de Leopoldo Ramírez y “María Tecún” de Fabián Bethancourt

DURACIÓN: Tres minutos y medio

NÚMERO DE BAILARINES:

Un Hombre

Una mujer

VESTUARIO:

Regional de Todos Santos, Huehuetenango

UTILERÍA:

El hombre lleva azadón y la mujer lleva granos de maíz en su **morral**

DISEÑO DE LUCES:

Luz general brillante

TEXTO DE PROGRAMA:

Texto original de David Vela:

“En el alto lomo de las azules montañas de los Cuchumatanes, vive la comunidad de Todos Santos, cuyos indígenas, apenas han pasado gritando por el cielo los azacuanes, ya se dispersan por los campos, afanados en la siembra. La mujer trabaja a la par del hombre. Para abrir los surcos, depositan en ellos la semilla del bendito maíz, a la cual insuflan vitalidad germinal con su propio aliento...la coa (*) hiere la tierra, las manos derraman los granos con gestos rituales, los piés danzan como con alas para recubrir la semilla. Los ojos, los pensamientos, la esperanza, la plegaria...se elevan a lo alto, pidiendo a la divinidad del maíz que la siembra salga buena, que las mazorcas granen con muchas hiladas y carreras, que no falte pues, alimento al pueblo. Al terminar la siembra, sus piés y corazones bailan de contento.”

(*) Palo aguzado que aún hoy usan los indígenas para labrar la tierra.

COHETEROS IXILES

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro del IGA, Ciudad de Guatemala, 23 de agosto de 1990

MÚSICA: “El Sombrero de Petate” de Gabriel Hurtado

DURACIÓN: Dos minutos cincuenta y cuatro segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Cuatro hombres

Cuatro mujeres

VESTUARIO:

Las mujeres llevan trajes regionales de los municipios de Nebaj, Chajul y San Juan Cotzal del departamento de Quiché.

Los hombres pantalón y camisa blancos, faja roja, sombrero de **petate** y saco rojo con bordados negros en solapa, mangas y borde del saco.

UTILERÍA:

Las mujeres llevan a ambas manos varas simulando cohetes de vara, adornadas con flecos de papel de china

DISEÑO DE LUCES:

Luz general brillante

TEXTO DE PROGRAMA:

“En el departamento de El Quiché, los municipios de Nebaj, San Juan Cotzal y Nebaj, abarcan un área de 2,314 kilómetros cuadrados y que alberga a la **etnia** ixil. Sus fiestas patronales se ven engalanadas con sus bellos textiles, su alegre marimba, danzas rituales y la luminaria de su cohetería.”

“LOS ESPAÑOLES” DE DANZA DE “XOJOL QUEJ”

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro del IGA, Ciudad de Guatemala, 23 de agosto de 1990

Para el estreno de TRADICION Y COLOR, esta danza se montó únicamente con cuatro bailarines ataviados de trajes de “Españoles” de **morería**; posteriormente se añadieron dos “Venados”, pero no fue sino hasta octubre de 1991 en el Teatro Colón de Bogotá, Colombia, que esta danza fue presentada como en la actualidad, según se indica más adelante.

MÚSICA: Originalmente se presenta únicamente la introducción de percusión de “Danza de Venados” o “Xojol Quej” de la **suite** EL PAABANC, arreglo original, de Manuel Juárez Toledo. En 1991, en Colombia, se le agrega la melodía en marimba, estrenada en 1972.

DURACIÓN:

Cuatro minutos y medio ó seis minutos cuarentaicinco segundos, según se presente la versión completa o versión corta.

NÚMERO DE BAILARINES:

Cuatro “Españoles”originalmente; luego se incorporaron dos venados, hasta llegar a su reparto actual:

Dos “Españoles”

Dos “Venados”

Una “Vieja”

Un “Viejo”

Un “Mico”

Esta danza casi no se presenta completa; en oportunidades se ha agregado el personaje del Perro y en una sola oportunidad se presentan todos los personajes tal y como aparecieron en el estreno de EL PAABANC en 1972, incluyendo el León y el Tigre, para la presentación popular en el Parque Central de la Ciudad de Guatemala con ocasión de las festividades de la Firma de la Paz en diciembre de 1996. Para esta ocasión se contó con la participación del Ballet Folklórico de INGUAT, el Grupo de Danza de la USAC, dirigido por el maestro Manuel Ocampo y bailarines del Ballet Guatemala.

VESTUARIO:

Trajes de **morería**

UTILERÍA:

Chicote para el Mico; bastones para los viejos y **chin-chines** para Españoles.

DISEÑO DE LUCES:

Luz roja para parte de percusión; al entrar la melodía, cambio a luz general brillante; **luz seguidora** sobre Mico.

TEXTO DE PROGRAMA:

“Del ritual el ‘Paabanc’, de Cobán, Alta Verapaz, se presenta esta danza con los tradicionales **trajes de sedas** elaborados en las **morerías**. La vestimenta es un fino trabajo artesanal, al igual que las máscaras de madera y los **tocados** con adornos de plumas de avestruz y otras aves.”

PROCESIÓN DE COFRADÍA (ó “NIM KAJAWAL” ó EL SANTO PATRONO)

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro del IGA, Ciudad de Guatemala, 23 de agosto de 1990

MÚSICA:

Toque tradicional con tambor y **chirimía**, arreglo de Lester Homero Godínez

DURACIÓN:

La duración de esta danza es variable dependiendo del número de bailarines, si se baila con marimba en vivo o con grabación o si se hace rezo o no. Generalmente dura tres minutos y medio.

NÚMERO DE BAILARINES:

Un **bailador** que inicia la procesión.

El resto de la compañía

VESTUARIO:

El **bailador** solista lleva traje ceremonial de Chichicastenango

El resto de la compañía llevan diferentes trajes regionales de las danzas representadas anteriormente

UTILERÍA:

El **bailador** lleva en la mano izquierda un “Tzijolaj”, una efigie de un caballo de madera sobre la que monta la imagen de Santiago Apóstol, según algunos, o de Santo Tomás, patrono de Chichicastenango, según otros. En la otra mano lleva una “granada”, una armazón esférica con fuegos pirotécnicos a la que se le prende la mecha en el momento clímax, dependiendo del lugar. En la parte anterior del escenario, al centro, se colocan “chisperos”, varillas de madera a las que se les han añadido cohetes en serie para prenderse también al final de la presentación, si el lugar lo permite.

El resto de la compañía puede llevar velas, incensarios o **custodias** de **cofradía**.

DISEÑO DE LUCES:

Luz tenue general

TEXTO DE PROGRAMA:

“En Chichicastenango, departamento de El Quiché, ataviados con sus mejores galas, los **cofrades** inician la procesión portando el ‘tzijolaj’, figura de madera de un caballo sobre el que monta, para algunos, el apóstol Santiago y para otros, Santo Tomás, patrono del lugar. Alegres, bailan al compás del tamborón y el **pito** o **chirimía**.”

FLORES Y LISTONES

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Angel Asturias, Ciudad de Guatemala, 5 de agosto de 1991

MÚSICA: Lester Homero Godínez

DURACIÓN:

I Movimiento FLORES Y COLORES: Dos minutos y veinte segundos

II Movimiento AMOR DE LA TARDE: Dos minutos y veintiocho segundos

III Movimiento PRIMAVERA EN FLOR: Cuatro minutos y cuarentaisiete segundos

IV Movimiento MARCHA FINAL: Dos minutos cincuenta y cinco segundos

TOTAL: Doce minutos y medio

NÚMERO DE BAILARINES:

Un Joven principal

Una Joven principal

Cinco hombres

Cinco mujeres

VESTUARIO:

Las mujeres llevan trajes largos de vivos colores, semejantes a los de **mengala**, con delantales blancos bordados, botines blancos y arreglos de flores en el pelo recogido. Los hombres llevan pantalón de vestir y camisas de vivos colores; botines oscuros.

ESCENOGRAFÍA:

Telón de fondo con escena pintada de bosque.

UTILERÍA:

Base de madera

Pieza de **utilería** simulando un tronco de árbol que se coloca sobre la base

Aro de metal que se coloca en la parte más alta del tronco, del que cuelgan doce listones de colores.

Listones de colores que llevan en las manos las mujeres en el primer cuadro

DISEÑO DE LUCES:

Primer cuadro: Luz general cálida

Segundo cuadro: Luz tenue, **luz seguidora** sobre pareja principal

Tercer cuadro: Luz general brillante, cambio a luz tenue y **luz seguidora** sobre pareja

Cuarto cuadro: Luz general brillante

TEXTO DE PROGRAMA:

“Inspirada en ‘Baile de las Flores’, obra de origen colonial que era común observar a principios de siglo en Santiago y San Juan Sacatepéquez, San Raymundo, Peñafort, Mixco y aldea Puerta Parada. FLORES Y LISTONES es una fantasía coreográfica que ensalza los valores de la naturaleza y en especial, el despertar de la primavera y el amor de juventud.

Similares temas y estructuras coreográficas pueden observarse en muchos países, sobresaliendo las que se presentan en Europa oriental.

La composición musical que se estrena, fue creada por el maestro Lester Godínez específicamente para la obra y consta de cuatro movimientos”

RI SAKARISÁN ó SON EL AMANECIDO (Adaptación de Danza de EL URRAM)

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Angel Asturias, Ciudad de Guatemala, 5 de agosto de 1991

MÚSICA:

Sones “El Amanecido” y “Sicilia”
Marimba, tambores y **pito**

DURACIÓN: Siete minutos cincuenta segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Cinco hombres
Cinco mujeres

VESTUARIO:

Trajes de **Principales** de Rabinal:

Camisa blanca, saco con adornos en mangas, bolsas y solapas; pantalón blanco con bordados, faja roja y **zute**.

Mujeres de **principales**: 2 Trajes de Rabinal, 2 de San Miguel Chicaj y 1 de Cubulco
Corte, güipil, faja, **zute** y **tocado**, y todas llevan velo color blanco.

ESCENOGRAFÍA:

Fachada de iglesia de pueblo
Arreglos florales
Cordón de pino

UTILERÍA:

Cinco **custodias** de **cofrade**
Cinco arreglos florales al estilo del lugar

DISEÑO DE LUCES:

I Parte:

Luces generales $\frac{3}{4}$ colores brillantes

II Parte:

Ambiente en azul, simultáneamente salen luces generales.

Calle diagonal 1

Sale **calle** diagonal

III Parte

Entran Luces Generales $\frac{3}{4}$, sale **ambiente** en azul simultáneamente

TEXTO DE PROGRAMA:

“Al concluir el ‘Casonic’, ritual nocturno que precede las festividades, los indígenas del pueblo de Rabinal, juntamente con sus invitados oyen misa mayor y luego recorren en procesión las calles del pueblo bailando el **son** tradicional ‘El Amanecido’”.

**BODA EN SAN JUAN SACATEPÉQUEZ (Adaptación del “paso a dos”
del Cuarto Cuadro de BODA EN SAN JUAN SACATEPÉQUEZ)**

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Angel Asturias, Ciudad de Guatemala, 5 de agosto de 1991

MÚSICA: Arreglo de la original del lugar por Manuel Juárez Toledo y Lester Godínez

DURACIÓN: Cuatro minutos cincuenta segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Un Novio

Una Novia

VESTUARIO:

Ceremonial de San Juan Sacatepéquez

ESCENOGRAFÍA:

Idem a anterior

UTILERÍA:

Un ramo de flores blancas (azucenas con “velo de novia”)

DISEÑO DE LUCES:

Entra luz general. Entran **cenitales**, uno a la izquierda adelante para la novia y otro atrás a la derecha para el novio. **Cenital o luz seguidora** en rojo para segunda posición de novia en el centro del escenario a donde se reúne con novio. **Black out a dimmer** para salida de novios.

TEXTO DE PROGRAMA

“Después de la bendición nupcial recibida del cura en la iglesia, la fiesta en la choza sencillamente adornada y los consejos recibidos de padrinos y madrinas (hecho de gran trascendencia denominado ‘Cholój’ por los del lugar), los novios, en cuyos ojos se refleja una mezcla de temor y alegría, quedan solos en aras de una nueva vida.”

SAL NEGRA

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Angel Asturias, Ciudad de Guatemala, 5 de agosto de 1991

MÚSICA: “Sal Negra” y “Lisha”, **sones** típicos de Antonio Mendoza. Conocido como “Malín”

DURACIÓN: Cuatro minutos cuarenta y siete segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Dos Hombres

Tres Mujeres

VESTUARIO:

Hombres: Pantalón y camisa blancas de algodón; faja roja y sombrero de **petate**.

Mujeres: Huipiles y **cortes** de San Mateo Ixtatán, Huehuetenango

ESCENOGRAFÍA

Idem a anterior

UTILERÍA

Banco rústico de madera

Apaste de regular tamaño

Incensario

Paleta larga de madera

Leños de madera

Dos **mecapales** con sus redes

Tinajas

DISEÑO DE LUCES:

Inicia **cenital** en blanco, derecho al frente, luces laterales formando tres **calles** al lado izquierdo del escenario; **ambiente** azul , **cenital** izquierdo, atrás. Al cambio de música, luz general brillante. Al final salen todas las luces y queda solo el **cenital** derecho al frente, que sale en **black out a dimmer** muy lento.

TEXTO DE PROGRAMA:

“Al norte del departamento de Huehuetenango, en las faldas de la montaña Bobi y rodeado de un imponente paisaje frío, húmedo y cubierto de neblina, se encuentra San Mateo Ixtatán. Su nombre significa ‘Tierra de Sal’ y constituye un atractivo turístico por sus numerosos sitios arqueológicos, las incomparables lagunas de Yulnajal y sus manantiales de agua salada, que le proporcionan a los del lugar su principal actividad económica: la obtención de sal por medio de la cocción.”

DANZA DE PATZCÁ O LOS “GÜEGÜECHOS” (Adaptación de “DANZA DE PATZCÁ” de EL URRAM)

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Angel Asturias, Ciudad de Guatemala, 5 de agosto de 1991

MÚSICA: Tradicional en tambor, **pito** y **chirimía**, arreglo de Manuel Juárez Toledo

DURACIÓN: Cinco minutos y veintisiete segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Una “Lola”

Seis “Güegüechos”

VESTUARIO:

Lola: Traje de Rabinal; falda en doble **corte**, güipil, **tocado** con borlas sobre cara de mujer, velo, pañuelos

Güegüechos: Traje en andrajos, según diseño de Xavier Pacheco, máscara, gorro y pañuelo en la cabeza.

ESCENOGRAFÍA:

Idem a anterior

UTILERÍA:

Seis bastones de madera con cabezas de animales o “güegüechos” al estilo del lugar

Armazón de madera y **papier maché** simulando una Gigante (la Lola).

Sonajas de **morro**

DISEÑO DE LUCES:

Parte I:

Ambiente en azul al máximo

Entra a **dimmer** ½ **cenital** en ámbar limón

Parte II:

Entran luces generales a ½

Parte III:

Suben luces generales a ¾

Parte IV:

Sale **cenital**, entra **luz seguidora** en ámbar limón sobre personaje de Lola

Parte V:

Entra **ambiente** en azul al máximo, simultáneamente salen luces generales.

Sale **cenital**

Black out a dimmer

Se utiliza la factibilidad de luces de cada escenario, cambios a discreción, de preferencia con los cambios de música. **Cenital** al centro, luz **diagonal** izquierda y **cenitales** laterales frontales son aconsejables.

TEXTO DE PROGRAMA:

“Ritual de origen precolombino, era dedicado por los quichés a la deidad de JUN TOJ, señor de la lluvia y la salud. “PATZCÁ” significa “vestido de harapos” y hacer reír al divino para que les concediera salud y buenas cosechas, era el propósito del baile. Presente en todas las festividades de Baja Verapaz, es una danza de “primer orden”, o sea, de la mayor importancia.”

ZAJORÍN DEL MONTE

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO: Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Angel Asturias, Ciudad de Guatemala, 5 de agosto de 1991

MÚSICA: “Are’ri’cutzej” (“El Ritual”), de Lester Homero Godínez

DURACIÓN: Cuatro minutos y cincuenta y un segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

El Zajorín

El “Tata”

La Mujer

Un niño (o niña)

VESTUARIO:

Regional de Todos Santos Cuchumatán.

El Zajorín lleva traje completo, con **capishai** y **zute** amarrado a la cabeza. El “Tata” lleva sombrero de **petate**, al igual que la mujer.

ESCENOGRAFÍA:

Idem a anterior, además un altar con incensario con brasas.

UTILERÍA:

Un **morral**, en el que se llevan:

Dos manojos de hierba (**xilca**)

Una botella de aguardiente

Velas

Incensario

Ocote

DISEÑO DE LUCES:

Inicia con luz muy tenue de fondo y **luz seguidora** sobre Zajorín. Luz blanca lateral en **calle** para entrada de grupo. **Cenital** izquierdo atrás para mujer y niño(a); **cenital** derecho adelante para “Tata”. Luz general brillante al cambio de música.

TEXTO DE PROGRAMA:

“Tan antiguo como la humanidad, es el curanderismo o rituales que combinan conocimientos del mundo natural y sobrenatural. En Guatemala, los herederos de los antiguos mayas reciben muchos nombres, tales como ‘zajorín’, ‘calpul’, ‘**chinam**’, ‘padrino’, etc. En Todos Santos Cuchumatán, en el departamento de Huehuetenango, la población los denomina ‘yeol’, que en la lengua mam significa ‘el que sabe curar’. En este número se escenifica la curación de una mujer, a la que los brujos paralizaron sus piernas, como castigo por sus andanzas fuera de la localidad.”

DANZA DE LOS MAZATES (Adaptación de “DANZA DE LOS MAZATES DE PURULHÁ O VIEJITOS” de EL URRAM)

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Angel Asturias, Ciudad de Guatemala, 5 de agosto de 1991

MÚSICA: Tradicional en tamborcito, **pito** y **chirimía**, arreglo de Manuel Juárez Toledo

DURACIÓN: Cuatro minutos y medio

NÚMERO DE BAILARINES:

Seis “Mazates”

VESTUARIO:

Camisa blanca, pantalón forrado de **ponchos** y amarrado con lazos, saco negro, sombrero, gorro, máscara, pañuelo, **caites**

ESCENOGRAFÍA:

Igual al anterior, sin el altar.

UTILERÍA:

Tamborcitos

Palos con animales disecados

DISEÑO DE LUCES:

Parte I:

Entran simultáneamente **cenital** rojo fuego (centro escenario abierto) abierto y **ambiente** en azul bajo 1/8

Parte II:

Entran luces generales frías (**ambiente** nocturno), simultáneamente sale **cenital** rojo a **dimmer**.

Entra **cenital** rojo a **dimmer**

Entra **ambiente** azul bajo 1/8 y simultáneamente salen luces generales frías.
Black out a dimmer

TEXTO DE PROGRAMA

“Originaria de Purulhá, Baja Verapaz, es como la de ‘Güegüechos’, una danza muy antigua y de ‘primer orden’. Los Mazates, de oficio cazadores, se acompañan con sonidos guturales e instrumentos percusivos para ahuyentar las fuerzas del mal y retornar ilesos y con buenas piezas de caza a sus hogares.”

EL LEGADO DE LA PALMA

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro Reforma de la Ciudad de Guatemala, 29 de octubre de 1992

MÚSICA: “Coludos Sampedranos”, tradicional, arreglo de Lester Godínez

DURACIÓN: Tres minutos

NÚMERO DE BAILARINES:

Dos Hombres

Dos Mujeres

VESTUARIO:

Trajes regionales de San Juan Atitán, Huehuetenango. O trajes del área ixil en Quiché.

UTILERÍA:

4 Hojas secas de palma

2 machetes

2 **petates**

2 trenzas de palma

6 sombreros de **petate**

DISEÑO DE LUCES:

Abre **cenital** izquierdo al fondo sobre hombres que simulan cortar las hojas de palma. Al entrar mujeres, luz **ambiente** brillante a **dimmer**.

TEXTO DE PROGRAMA

“Los penachos de la palma nos donan sus hojas como materia prima para útiles manufacturas como sombreros y **petates** de fino trenzado.”

PERRAJES Y SOMBREROS

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro Reforma de la Ciudad de Guatemala, 29 de octubre de 1992

MÚSICA: “O She Tun Kalc”, **son** de José Esteban Lepe

DURACIÓN: Tres minutos treinta y siete segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Cuatro Hombres

Cuatro Mujeres

VESTUARIO:

Hombres: Camisa y pantalón blancos de algodón, fajas rojas y sombreros de **petate**.
Caites

Mujeres: **Corte y huipil** de la Costa Sur, y **perrajes**

UTILERÍA:

Ninguna en particular

DISEÑO DE LUCES:

Luz de **ambiente**, brillante

TEXTO DE PROGRAMA:

“Creación coreográfica inspirada en el colorido y diseño de los **perrajes** y en el movimiento de los sombreros que esconden el beso de los enamorados”

VELAS EN LA CHOZA

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro Reforma de la Ciudad de Guatemala, 29 de octubre de 1992

MÚSICA: “Chiul”, **son** típico original de Lester Godínez

DURACIÓN: Tres minutos treinta y cuatro segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Una Mujer

Un Hombre

Un niño

Una niña

VESTUARIO:

Hombres y mujeres, llevan traje regional de San Juan Atitán, Huehuetenango.

ESCENOGRAFIA:

Imagen religiosa en altar con flores

UTILERÍA:

Un panal pegado a una rama

Pañuelo

Cazo simulando bronce, con incensario

Carrusel de metal con base de madera para colgar velas “chorreadas”

Banco rústico de madera

Velas

“Tipaches”

Canasto pequeño con pétalos de flores

DISEÑO DE LUCES:

Entra **cenital** en ámbar al lado izquierdo, adelante; sale éste y entra **cenital** ámbar al lado derecho. Sale este último y entra **cenital** rojo al centro; sale éste y entra **cenital** sobre imagen. Al cambio de música, luz general brillante. **Black out corto** al final.

TEXTO DE PROGRAMA

“Extraída de la colmena, la cera se blanquea y se convierte en velas de diversas dimensiones, rico colorido y bellos diseños. Son luminarias de humildes chozas y ofrendas insustituibles en las rogativas de los creyentes.”

PASCARINES

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Angel Asturias, Ciudad de Guatemala, 5 de agosto de 1991

MUSICA: Original y arreglo de tradicional, de Lester Godínez

DURACIÓN: Seis minutos cuarenta y cinco segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Pancha

Torito

Seis Pascarines

VESTUARIO:

Pancha: Traje regional de Totonicapán, máscara de madera y sombrero; pañuelo

Torito: Camisa y pantalón blancos de algodón, piel de vaca a manera de capa, máscara de toro, con cuernos

Pascarines: Camisas de colores brillantes, chalecos simulando lana; pantalones con **ponchos**. Máscaras de madera y sombrero de **petate** forrado simulando lana

UTILERÍA:

Seis látigos

Lazos

Pañuelos

DISEÑO DE LUCES:

Entra luz general tenue. Cambia a **blinking** durante enfrentamiento; **luz seguidora** sobre Torito; cambia a luz general brillante hasta el final, **cenital** centro y otros efectos.

TEXTO DE PROGRAMA

“Danza pastoril bastante agresiva. Se presenta en diferentes municipios, aldeas y cantones del departamento de Totonicapán. La historia narra las veleidades de una mujer que ocasiona el enfrentamiento entre dos familias, las que al final se reconcilian y organizan una novillada jocosa. Cansados pero contentos, retornan a sus hogares.”

MAUS QUINK o DANZA DEL DIABLO (Adaptado de “MAUS QUINK” de EL PAABANC)

Generalmente, cuando el escenario lo permite, se baila como cierre del programa, después de Danza de Venados. Otro cierre alternativo es NIM KAJAWAL o EL SANTO PATRONO ó la DANZA DE TORITOS (ver adelante)

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Angel Asturias, Ciudad de Guatemala, 5 de agosto de 1991

MÚSICA: Tradicional, arreglo de Manuel Juárez Toledo

DURACIÓN: Tres minutos y cinco segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Diablo

Personajes de Danza de los Venados

Resto de la compañía

VESTUARIO:

Diablo: Pantalón y camisa rojas y máscara de diablo

Trajes de **morería** para Venados, españoles, viejos y mico

El resto de bailarines lleva trajes regionales de danzas bailadas en el programa, preferiblemente del área kekchí.

UTILERÍA:

Armazón de madera simulando alas con fuegos pirotécnicos.

Reglas de madera con fuegos pirotécnicos

Sonajas

Velas

Incensarios

DISEÑO DE LUCES:

Blinking para entrada del Diablo; luz brillante general a **dimmer**; cambio a luz tenue al prender fuego a las alas, hasta el final.

TEXTO DE PROGRAMA

“Una de las danzas más características de la Alta Verapaz es la danza de ‘Maus Quink’. Nace en tiempos coloniales bajo la influencia de los frailes dominicos, quienes la utilizaron con fines de catequización. Como en otras expresiones culturales, representa el triunfo de ‘el bien’ sobre ‘el mal’. Al traje del diablo, los indígenas agregan cohetería, un arte que aprendieron las diferentes **etnias** después de la conquista.”

SON YANTOX (Adaptado del PRIMER SON: “Yantox”, de “El Paabanc”)

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

En el primer programa de TRADICION Y COLOR de 1990 se incluía una versión del Tercer **Son** “Chinam” de EL PAABANC. Los otros dos **sones** protocolarios, el **Son** “Yantox” y el **Son** “Laín Nebá” fueron incluidos posteriormente en el repertorio del Ballet Folklórico de INGUAT, aunque no se hizo estreno oficial de los mismos. Cuando se incluyen estos **sones** en el programa, se bailan los tres en el orden acostumbrado.

MÚSICA: Tradicional, arreglo de Manuel Juárez Toledo

DURACIÓN: Dos minutos y medio

NÚMERO DE BAILARINES:

Culul Ulá, o **matrona principal**, quien tradicionalmente inicia el ritual

VESTUARIO:

Corte y huipil propios de Cobán y joyería de plata

UTILERÍA:

Ninguna en particular

DISEÑO DE LUCES:

Ambiente general en colores fríos a ¼. **Luz seguidora** sobre bailarina

TEXTO DE PROGRAMA

“La fiesta patronal llamada PAABANC se celebra en Cobán, Alta Verapaz, residencia de los indígenas maya-kekchís. PAABANC puede traducirse como ‘reafirmar nuestras creencias’ y se lleva a cabo anualmente entre ritos, danzas, música, trajes, comidas típicas y el resto de las tradiciones locales. Después de la misa celebrada en la catedral de la ciudad imperial de Cobán, los participantes se encaminan hacia la **cofradía** con la imagen de Santo Domingo de Guzmán, después de la cual siguen los **principales** y sus mujeres, músicos, bailarines, etc. Hay tres **sones** que sin falta inician todo PAABANC:

1. **Son** “Yantox”: Es costumbre que la anfitriona, conocida localmente como **Culul Ulá**, de

inicio a la danza, dando la bienvenida a los visitantes quienes la observan con gran admiración y respeto. El elegante movimiento mantenido en una suave cadencia sobre los metatarsos es muy característico de esta danza. Los anillos, collares y aretes bañados en plata identifican y enriquecen los trajes.”

SON “LAÍN NEBÁ” (Adaptación de SEGUNDO SON: “LAÍN NEBÁ”, de EL PAABANC)

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Idem a anterior

MÚSICA: Tradicional, arreglo de Manuel Juárez Toledo del original en arpa, violín rústico y percusión.

DURACIÓN:

Tres minutos y medio

NÚMERO DE BAILARINES:

Culul Ulá

Cuatro **matronas**, las **principales** invitadas

VESTUARIO:

Culul Ulá, traje de Cobán.

Las cuatro **matronas** llevan trajes de otros municipios de Alta Verapaz: San Juan Chamelco, San Cristóbal, Carchá y Tamahú.

UTILERÍA:

Ninguna en particular

DISEÑO DE LUCES:

Ambiente general ½; entra ámbar

TEXTO DE PROGRAMA

“**Son** ‘Laín Nebá’: la **Culul Ulá** invita a las otras **principales** a unirse a la danza. Las piezas de los trajes que usan las manufacturan ellas mismas en telares rústicos. Los **huipiles** tienen brocados que simbolizan pasajes históricos o leyendas de sus antepasados, y son considerados códigos ideográficos .”

DANZA DE LOS TORITOS

FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:

Esta danza es el final de la obra HIJAS DE IXCHEL, obra de proyección folklórica en el sentido que está inspirada en temas y motivos mayas, pero creada en un estilo de danza contemporánea. El final de esta obra sí es de corte folklórico, la DANZA DE TORITOS, que

se estrena junto a la obra completa de HIJAS DE IXCHEL en el Teatro Municipal de Quezaltenango, en noviembre de 1995.

MÚSICA: Original de Lester Godínez

DURACIÓN: Dos minutos y medio

NÚMERO DE BAILARINES:

Dos Toritos

Cuatro **Zagales**

VESTUARIO:

Los **Zagales** llevan traje de **morería** tal y como se usan en DANZA DE VENADOS

Los Toritos cambian su máscara por una de toro

UTILERÍA:

Sonajas de **morro**

DISEÑO DE LUCES:

Luz general brillante

TEXTO DE PROGRAMA:

“Y para completar la fiesta en el mercado: máscaras, **trajes de sedas**, plumas de colores y sonajas, que acompañadas con el **son** de la marimba, marcan el ritmo de la danza de toritos. Después de los primeros embarques de ganado en el siglo XVI, aparecen en Guatemala las haciendas, los caporales y los mayordomos, los jaripeos y corridas de toros, costumbres que originan la danza de “toritos” en sus diferentes versiones locales. Una de las principales es la que se realiza en el mes de agosto en Santo Domingo Xenacoj, con motivo de las fiestas patronales.”

APÉNDICE 8

FICHA TÉCNICA DE “FIESTA CRIOLLA PETENERA”

- FECHA Y LUGAR DE ESTRENO:
27 de mayo de 1998, Teatro de Cámara del Centro Cultural “Miguel Angel Asturias”
- CRÉDITOS ARTÍSTICOS Y TÉCNICOS:

BALLET FOLKLÓRICO DE INGUAT

Bran Solórzano	Cinzia Renata di Chiara
Julio Osorio	Mirna Guerra
Herwer Castillo	Claudia Contreras
Mariano Villatoro	Antonieta Pérez
Marco Tulio Rodas	Fabiola García
Percy Orantes	Elisa Valdez
Harold Meltzer	

Artista Invitado:	Gerardo Palala
-------------------	----------------

Coreografía	Julia Vela
-------------	------------

Música	Tradicional de El Petén, recopilada del Archivo de Radio Petén y de trabajos de investigación del Lic. Alfredo Gómez Davis
--------	--

Grabación Final	Audio Track
-----------------	-------------

Vestuario	Julio Miranda
-----------	---------------

Utilería	Bran Solórzano
-----------------	----------------

Corrección de Textos	Delia Quiñónez
----------------------	----------------

Encargados de Iluminación	Mario Ramírez Ricardo García Hugo Rabanales
---------------------------	---

Encargado Vestuario y Utilería	David García Juan José González
---------------------------------------	------------------------------------

Idea y **Libreto** Original, Textos, Dirección Escénica y Dirección General JULIA VELA

Se agradecen las colaboraciones de:

Marco Tulio Rodas
Jorge Monroy

Diseño de Vestuario
Archivo de Textos de Programa y Presentación del
Conjunto

Departamento Técnico Artístico del Centro Cultural Miguel Angel Asturias

INGUAT

Roberto Robles
Director

Carlos Haase
Subdirector

Lucy Ortega
Relaciones Públicas

Dr. Carlos Enrique Zea
Vice Ministro de Cultura y Deportes

Roberto Oliva
Director del Centro Cultural Miguel Angel Asturias

Lilian de Vela y Lilian de Zea
Voluntariado "Dar para Recibir"

- TEXTOS DE INTRODUCCIÓN EN PROGRAMA:

"Introducción:

En 1997 se conmemoró el tricentenario de la fundación de Flores, isla ubicada en el lago Petén Itzá, bautizada como **Isla de los Remedios** por su conquistador, el español Martín de Urzúa de Arismendy.

El nombre de Itzá, dueño y señor de las tierras conquistadas, simboliza ahora la actitud de una **etnia** que prefirió enfrentar y sucumbir ante el invasor, antes que doblegarse en esclavitud.

En la historia del Departamento del Petén existen aspectos que determinan las características de su patrimonio y manifestaciones culturales de hoy, como por ejemplo:

1. El legado de la civilización maya, que tuvo allí su asentamiento entre los años 600 a. de C. y 300 d. de C.
2. La presencia de los itzáes, en 1420, al mando del cacique Taiza
3. La significativa inmigración de familias provenientes de los actuales territorios de Campeche y Yucatán, que se da entre 1708 y 1718; y

4. El posterior arribo de los grupos étnicos: mopanes, quekchíes y caribes negros.

También cabe mencionar un hecho geo-político muy importante: las líneas divisorias de la actual Centroamérica y México han cambiado considerablemente a lo largo de los años. Así, los mayas se ubicaron en el territorio de Guatemala (incluido Belice que le pertenecía); el noroccidente y sur de México y el occidente de Honduras y El Salvador. Por otra parte, cuando los conquistadores españoles establecieron el Reino de Guatemala, ubicaron Centroamérica y parte del actual territorio de México dentro de sus fronteras.

Todos estos hechos, influyen de manera determinante en las manifestaciones culturales de la actual comunidad petenera, marcándola con características muy particulares y a la vez, sustancialmente diferentes de las del resto de la República de Guatemala.

Muchas de esas manifestaciones culturales se recrean en el espectáculo de proyección folklórica FIESTA CRIOLLA PETENERA, el cual se basa en tradiciones, danzas y música del conglomerado mestizo del Petén.

Un serio trabajo de investigación en fuentes fidedignas ha precedido la concepción y **montaje** de la FIESTA CRIOLLA PETENERA, entre ellas:

- Recopilaciones musicales del antropólogo Lic. Alfredo Gómez Davis y del archivo de Radio Tikal
- Documentación gráfica y escrita perteneciente al Museo de Flores, Petén.
- Revista “Identidad”
- Revista “Tradición Popular”, del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Acercamiento al trabajo y/o entrevistas con los historiadores peteneros: Ascensión Morales Cetina, Manuel de Jesús Burgos Berges y Miguel Angel Góngora Pinelo.

La FIESTA CRIOLLA PETENERA surge con los siguientes objetivos:

1. Revalorizar aspectos de la tradición cultural petenera para que sean conocidos ampliamente por las otras comunidades de la República de Guatemala. Esto implica una contribución para que los guatemaltecos de otras regiones del país, se identifiquen con las expresiones culturales del Petén, departamento con el que, por diversas razones, no han mantenido vínculos más estrechos y efectivos.
2. Enriquecer el repertorio de obras de proyección folklórica creadas por la Arq. Julia Vela, mediante las cuales se ilustra al turista local e internacional, acerca de los múltiples aspectos culturales de Guatemala. Siendo el departamento del Petén punto focal del turismo, por sus atractivos naturales y arqueológicos, FIESTA CRIOLLA PETENERA es una opción válida para complementar tales atributos con el de la “tradición popular”.
3. Ofrecer con esta obra, una nueva opción para que los grupos artísticos profesionales y/o de aficionados, puedan representarla y divulgar ampliamente las tradiciones peteneras que se incluyen en la misma.

LA OBRA:

“FIESTA CRIOLLA PETENERA” es una creación coreográfica que recoge historia, leyendas, tradiciones, música y otras expresiones culturales del conglomerado mestizo del Petén.

Sus características principales son la espontaneidad y la frescura de su temática; así también, la gracia, la ingenuidad y el desenfado con que se presenta.

Es, además, un festejo multicolor que se refleja en sus trajes: enaguas acampanadas, pañuelos, sayas y pantalones blancos con sus típicos adornos en cruceta negra; en sus elementos **escenográficos**: canoas, enhiladeras o “enjladeras” de flores blancas.

Otro aspecto interesante son sus leyendas, como la de “El Caballito de Tata Vicente”, “La Cabeza de Coche”, “La Chatona”, “El Testamento del Muerto” y “Las Santas Calaveras”, ello, en el entorno de las principales fiestas peteneras como son las del Cristo Negro, en enero; la de la Santa Cruz, en mayo; y las de Concepción, Guadalupe, las Posadas y Los Santos Inocentes, en diciembre.

No se quedan atrás el **zapateado**, la música de marimbas, bandas y voces en canciones románticas que se acompañan de guitarrillas y otros instrumentos.

Tampoco quedan al margen del espectáculo, la tradicional y rica cultura gastronómica, con los “guarazos”, “vinazos”, los “bollos”, el chile habanero, las conservas de “civicote”, los nances curtidos, las soguillas y coronas de pan, el “siquinche” (*) y las viandas preparadas con carne de cerdo, venado, tepezcuintle, armadillo y el “blanco”.

DANZAS

ALBORADA

MÚSICA: “Uk ay aj kambal”, Himno del Estudiante Maya Mopán.

Música: Aracely Godoy Letra: R. Aurelio Caal

DURACIÓN: Un minuto y medio

NÚMERO DE BAILARINES:

Toda la compañía: Catorce bailarines

VESTUARIO:

Hombres: Pantalón y Camisa blancas; la camisa lleva agregados en color negro simulando adornos en cruceta negra en la bolsa, mangas y en la parte frontal; pañuelo de color vivo atado al cuello; sombrero de tela y botines negros.

Mujeres: Vestido de una sola pieza, ceñido a la cintura de color blanco, con los mismos agregados negros simulando cruceta negra en las mangas (que son cortas) y en el ruedo; botines. Una o dos mujeres en este inicio llevan vestido de color vivo similar al blanco.

(*) Todos estos términos se refieren a especialidades culinarias del departamento de El Petén. Los “bollos” son tamales pequeños de masa, carne y “recado” o salsa; los “civicotes” son frutas parecidas al “jocote” que se acostumbran cocer y envasar a manera de conservas; las “soguillas” son trenzas de pan y el “siquinche” es un hongo de árbol que se da en las selvas peteneras, de diversas formas, y que su presentación más concocida es en empanadas.

UTILERÍA:

Una canoa de madera y un remo largo

Faroles

Red para pescar

DISEÑO DE LUCES:

De la oscuridad total, se va iluminando poco a poco el escenario con luz azul muy tenue, simulando el amanecer, efecto que se ve acentuado por el uso de **hielo seco** simulando neblina. Tres **cenitales** en ámbar en **diagonal**: uno izquierdo al frente, uno central y uno atrás a la derecha, y una luz ámbar en la misma dirección.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Encuentro en la playa blanca.”

BRISAS EN EL LAGO

MÚSICA: “Cambalache”, Marimba “Ecos de Itzá”. Mestiza de Flores

DURACIÓN: Dos minutos

NÚMERO DE BAILARINES:

Cuatro Hombres

Cuatro Mujeres

Tres bailarines observadores

VESTUARIO:

Igual al anterior

UTILERÍA:

Ninguna en particular

DISEÑO DE LUCES:

Luz ámbar general

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Y las miradas isleñas inician una nueva relación.”

CABALLITO DE TATA VICENTE

MÚSICA: “El Caballito”, Marimba “Melodías de mi Tierra”. Mestiza de Dolores.

DURACIÓN: Dos minutos y veinte segundos

NÚMERO DE BAILARINES:
Un Caballito de Tata Vicente
Un Domador
Una mujer cortejada
Resto de la compañía

VESTUARIO:
Igual al anterior, con la excepción de la mujer cortejada, que lleva un vestido de vivo color y listones en el pelo recogido.

UTILERÍA:
Una efigie de caballo en madera y **papier maché** con un agujero en medio, por el que se introduce el bailarín; lleva una pierna a cada lado, de tela rellena y con botas, simulando piernas de hombre y riendas; telas multicolores le adornan hasta el suelo
Una varilla larga con un listón de color, igualmente largo, para el Domador
Una flor

DISEÑO DE LUCES:
Luz general roja tenue, que cambia a ámbar. **Luz seguidora** sobre el Caballo

TEXTOS DE PROGRAMA:
“Tata Vicente de Xpayaqué, adorná tu caballito para lucirlo en las fiestas de San Juan de Dios.”

AGUA TIBIA

MÚSICA: “El Agua Tibia”, Marimba “Maderas que Vibran”. Mestiza de Santa Elena.

DURACIÓN: Dos minutos veintiseis segundos

NÚMERO DE BAILARINES:
Cuatro Hombres
Cuatro Mujeres

VESTUARIO:
Blanco para hombres y mujeres

UTILERÍA:
Ninguna en particular

DISEÑO DE LUCES:
Luz ámbar general

TEXTOS DE PROGRAMA:
“El sol de oriente en el corazón del lago, invita a las parejas a bailar.”

CABEZA DE COCHE (EL BAILE DE LA CABEZA)

MÚSICA: “La Cabeza”, Marimba “Melodías de mi Tierra”. Mestiza de Dolores

DURACIÓN: Dos minutos cuarenta y dos segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Una Mujer

Un Hombre que lleva la Cabeza

Cuatro mujeres observadoras

VESTUARIO:

Hombre: Pantalón blanco, camisa de vivo color y pañuelo al cuello.

Mujer: Vestido ceñido en color vivo, listones de color en el pelo

UTILERÍA:

Representación de una cabeza de cerdo, de color negro, sobre un azafate de madera decorado con banderitas de papel de china de colores.

Un canasto que lleva la mujer con maíz en mazorcas y en granos.

DISEÑO DE LUCES:

Luz general en rojo tenue. Dos **cenitales** en ámbar, uno izquierdo frontal y otro central hacia atrás, para los dos grupos de observadores. **Seguidora** sobre Cabeza

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Cerdito de San Miguel Flores, en el día de la Santa Cruz, danos buenas cosechas de maíz, y salud.”

LA CERVEZA

MÚSICA: “La Cerveza”, archivo de Radio Tikal

DURACIÓN: Tres minutos

NÚMERO DE BAILARINES:

Cinco Hombres

Cinco Mujeres

VESTUARIO:

Igual al de la pareja de la danza anterior, todos en distintos colores

UTILERÍA:

Una mesa y silla de madera, colocados al lado izquierdo frontal

Varios tarros para cerveza

DISEÑO DE LUCES:

Luz general en ámbar que va cambiando en el desarrollo de la danza, a rojo, a azul y de nuevo a rojo. Estos cambios son más rápidos durante el “trenzado”. **Cenital** sobre mesa.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Algarabía de colores en la ronda de la isla.”

FALDAS Y PAÑUELOS

MÚSICA: “Bosconum” archivo de Radio Tikal

DURACIÓN: Tres minutos

NÚMERO DE BAILARINES:

Cinco Hombres

Cinco Mujeres

VESTUARIO:

Igual al anterior

UTILERÍA:

Ninguna en particular

DISEÑO DE LUCES:

Luz azul tenue. Dos **diagonales** en ámbar, desde el lado izquierdo frontal hacia el derecho atrás, y desde el derecho frontal hacia el izquierdo atrás, según sea el traslado de los bailarines. **Blackout** al final.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Brisas en el balanceo de las caderas que transitan el Barrio de los Corazones”

EL TESTAMENTO DEL MUERTO

MÚSICA: Marcha Fúnebre. Procesión del Señor Sepultado de Dolores. Marimba “Melodías de mi Tierra”
Marcha Fúnebre “El Olvido”. Banda de Música Civil de la Gobernación de El Petén. Mestiza de Flores
“El Habanero”. Banda de Música Militar de la Zona Militar No. 23
Mestiza de Santa Elena, Flores.

DURACIÓN: Diez minutos y quince segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Doña “Güichita”, una **plañidera**

Un Policía

Un **Bolito**

Un Cura

La Viuda

Resto de la Compañía como dolientes

VESTUARIO:

El policía va con su traje característico en azul, con gorra y bastón

La **Plañidera** lleva su traje de color y manto negro.

El **Bolito**, camisa blanca, pantalón de color y sombrero de tela.

El Cura lleva sotana.

El resto de hombres y mujeres con sus trajes de danzas anteriores, pero aquellas con mantos negros.

UTILERÍA:

Ataúd de madera, con un candelero con velas encendidas.

Un rosario para la **plañidera**

Mesa con dos bancos

Baraja

Vela para **Plañidera**

Linterna de mano

DISEÑO DE LUCES:

Al inicio, **luz seguidora** sobre **plañidera** que sale por entre el público. Al llegar al escenario, luz ámbar para ella y el policía. Nuevamente **luz seguidora** para el **bolito** que también entra a través del público. Al abrirse el telón, luz azul muy tenue, casi en penumbra, con tres **cenitales**: uno en medio sobre el ataúd; otro a la izquierda, sobre la viuda y otro a la derecha al frente, sobre la mesa de jugadores. Al iniciar la procesión, la **luz seguidora** sobre el ataúd. Al iniciarse los parlamentos intercalados con danza, la luz se alterna con diferentes colores como ámbar y rojo y las **luces seguidoras** sobre el Esqueleto y la “Chatona”.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Y después del velorio, la banda en la marcha fúnebre y entre campanadas y canchinflines(*), la promesa de volver el próximo año, no sin antes dar lectura al testamento del muerto que todo lo sabe y nada calla.”

El **libreto** base, elaborado por la escritora Delia Quiñónez, se reproduce a continuación. Este no varía mucho, aunque a veces se improvisan textos o bromas relativos a la situación política-social del momento.

(*) O “buscaniguas”. Cohetillo de fuegos artificiales sin varilla que encendido, corre por entre los pies de la gente en las diversiones populares.

TESTAMENTO DEL MUERTO

Textos y Explicación de la escena

AL FINALIZAR “BOSCONUM” (ES DECIR “FALDAS Y PAÑUELOS”), OSCURIDAD TOTAL EN ESCENA. DE PRONTO, CON UNA VELA ENCENDIDA, APARECE POR ATRÁS DEL PÚBLICO UNA MUJER QUE LLORA MUY FINGIDAMENTE Y QUE OBLIGA AL PÚBLICO A VERLA.

PLAÑIDERA

(MIENTRAS AVANZA ENTRE EL PÚBLICO RUMBO AL ESCENARIO)

¡Ay, ay...ayayayayay...Qué será de mí...! (SE DETIENE, INTERRUMPE SU LLANTO Y CON DIFICULTAD LEE LAS “LETANÍAS DEL SANTO JESÚS”) ENTRA **CENITAL**, O **SEGUIDORA** UN POCO AL FRENTE DE DONDE SE ENCUENTRA LA **PLAÑIDERA**, QUIEN BUSCA LA LUZ...Y COMO PLATICANDO CON ELLA MISMA: ¡Sí...ésta es! (Y CONTINÚA SU LLANTO FINGIDO)

POLICÍA:

(QUE ESTÁ COLOCADO ABAJO DEL ESCENARIO EN EL OTRO EXTREMO Y QUE HA LLEGADO AHÍ PROCURANDO NO SER VISTO, ENCIENDE UNA LINTERNA QUE LLEVA EN LA MANO, Y CAMINA RÁPIDO HACIA LA **PLAÑIDERA**)

¿Qué le pasa doña Güichita? ¿Qué son esos gritos? (ENTRA EN EL **CENITAL**). Mire no más (SEÑALANDO AL PÚBLICO) Me está asustando a los “traseúntes”....Acuérdese que estoy aquí para guardar la compostura (PAUSA, COQUETEÁNDOLE) Y no me la quiero llevar a Santa Teresa, o como le llaman ahora, la “Tenchis” pa’ mujeres. Me gustaría, eso sí, llevarla a otro lado...(CAMBIANDO DE ACTITUD). Pero, ¿por qué llora tanto?.

PLAÑIDERA Ay “usté”, ¿no se acuerda pues?...

POLICÍA ¿Y de qué me tengo que acordar doña Güichita?

PLAÑIDERA Que hoy es el día del Muerto, y estoy ensayando para el velorio

POLICÍA Y qué...mataron a alguien?

PLAÑIDERA ¡Ah! No se haga...(HABLANDO RÁPIDAMENTE, COMO EXPLICANDO LO OBVIO, Y HACIENDO PAUSAS, COMO OBSERVANDO SI VA CAPTANDO EL COMPAÑERO) No estamos a 16 de enero, pues?...mero día del Santo Patrono de la isla...nuestro Cristo Negro pariente del de Esquipulas...Y como siempre, ¡se muere el muerto más ilustre del Petén!

POLICÍA ¡Ah púchis!, se me había olvidado...pero con esos sus chillidos no va a convencer a nadie usté.

EL BOLITO (INTERRUMPE LA CONVERSACIÓN CON SUS GRITOS, Y CASI LOS ATROPELLA EN SU INTENTO POR LLEGAR AL ESCENARIO, VIÉNDOSE FRUSTRADO POR EL POLICÍA, QUIEN LO AGARRA DE LA CAMISA)

¡Ay, ay, ay, ay...Mi compadre se me murió! (SE PUEDE IMPROVISAR EN ESTA PARTE)

POLICÍA: (AMENAZADOR) ¿Y éste de dónde salió? No tan de prisa jovencito...¿a dónde cree que va?

EL BOLITO Pues a llorar al muerto como todos los años, y a tomar unos “vinazos” y comer unos bollitos (HACIENDO UNA PAUSA, Y VIENDO A LA **PLAÑIDERA**) Además, mi sentimiento convence más que los chillidos de esa vieja.

POLICÍA: Usted tenga cuidado y ¡respete!

EL BOLITO Sí mi señor agente, si yo siempre guardo el “respetamiento”...pero yo también quiero ir a llorar al muerto, y aquí traigo mis distintos llantos (SE PONE A HACER CER TRES O CUATRO CLASES DE LLANTOS DIFERENTES, Y LA **PLAÑIDERA** LO SECUNDA...EL **POLICÍA**, DESCOMPUESTO, LES OBSERVA, CUANDO SE SE ESCUCHA EL CANTO DE UN PÁJARO...TODA LA ESCENA SE PETRIFICA. SILENCIO Y EXPECTATIVA EN LOS TRES...LA **PLAÑIDERA** SE SANTIGUA.

EL BOLITO ¡Ay Dios! ¡Cuando el tecolote canta...el indio muere! (SUBEN LOS TRES AL ESCENARIO, EL **BOLITO** SE DEJA IR SOBRE LA CAJA DEL MUERTO EN DONDE UN CURA ENCIENDE VELAS QUE SE ENCUENTRAN SOBRE LA CAJA. ENTRA **CENITAL** SOBRE LA MISMA, PENUMBRA EN EL RESTO DE LA ESCENA. LA **PLAÑIDERA** SE DIRIGE A DONDE ESTÁ LA VIUDA. (SE ENCIENDE VELA Y **CENITAL**) A QUIEN LE DA EL PÉSAME Y LUEGO SE PONE A REZAR. ÚNICAMENTE SE ENTIENDE EL PRINCIPIO Y LO DEMÁS ES JERIGONZA)

TODOS Por la señal de la Santa Cruz...

TODOS Padre Nuestro...

REZADORA Así como en el principio...

TODOS Ahora y siempre por los siglos de los siglos...

BOLITO Todo sigue siendo igual...Amén

REZADORA Madre Admirable...

TODOS Ten piedad de nosotros...

BOLITO ...y de los que no tienen madre...

REZADORA Madre de nuestros remedios...

TODOS Ten piedad de nosotros...

BOLITO Madres angustiadas...(RECIBE REGAÑO DE **PLAÑIDERA**; EL **BOLITO** SE QUEJA).

REZADORA Torre de Marfil...

TODOS ¡Protégenos!

BOLITO Torre del Reformador... (OTRO REGAÑO)

REZADORA Madre de los desamparados...

BOLITO Ampáranos con ese Niño

(SIGUE RONRONEO DE REZOS)

(SE ENCIENDE **CENITAL** DE LOS JUGADORES DE CARTAS QUE CUENTAN CHISTES Y RÍEN, SE CODEAN CON DISIMULO AL ACERCARSE EL POLICÍA, NUEVAMENTE CON GESTO AMENAZADOR; SE ENCIENDE VELA Y **CENITAL** DE LAS CHISMOSAS QUE GESTICULAN EXAGERADAMENTE...SIGUE LA COREOGRAFÍA)

(AL TERMINAR LA MÚSICA DE LA BANDA DE LA PROCESIÓN DE ENTIERRO, UN HOMBRE SACA EL ESQUELETO DE LA CAJA DEL MUERTO Y UNA MUJER DICE:)

MUJER I Espérense un momento
 Basta de tanto lamento
 Que ahora se levanta el muerto
 Y va a leer su testamento

POLICÍA (SIMULANDO SER EL MUERTO)
 Ahora que la Pelona
 Me hizo el gran favor
 De sacarme de la lona
 Les pido con gran fervor
 Que acaten mi testamento

(ENTRA LA "CHATONA" A ESCENA Y)

PLAÑIDERA Los galantes caballeros
 Me dicen todos Chatona
 Mejor me dijeran siempre
 Ay que chata tan tentona!

(ENTRA MÚSICA DE BANDA "EL HABANERO")

(PRIMERA PAUSA)

EL **BOLITO** ¡Ay Dios! Mi Laura Segura
 No andés con tantos andares
 Si te gustan los altares
 Decíle quedito al cura
 Que te cure la... ¡locura!

(CONTINÚA MÚSICA. SEGUNDA PAUSA)

MUJER II Los alcaldes del Petén
 Se encuentran muy alarmados
 Porque con tantos incendios
 Ya están requetequemados

(CONTINÚA PAUSA)

EL **BOLITO** Mi florecita de alhelí
 Mujer del policía
 Vamonós por ahí
 Y le quemamos la "canilla"

(TERCERA PAUSA)

POLICÍA Hay que tenerlos bien puestos
 Para cumplir lo que mando

Y ustedes sabrán, señores,
Que no vengo a ver si puedo
Sino porque puedo, ¡vengo!

(LA COMPARSA BUFA VA DESAPARECIENDO POR LAS CALLES. MÚSICA Y LUZ SE VAN DESVANECIENDO)

LA CHATONA

MÚSICA: “La Chatona”. Marimba “La Diosa del Amor”. Mestiza de San Francisco

DURACIÓN: Tres minutos cuarenta y cinco segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Chatona

Cuatro Hombres

Cuatro Mujeres

VESTUARIO:

Vestuario de color para hombres y mujeres

UTILERÍA:

La “Chatona” es la figura gigantesca de una guapa mujer, de pelo largo y vestida de telas multicolores. Un bailarín se introduce por abajo y la maniobra durante la danza.

DISEÑO DE LUCES:

Luz ámbar general; **luz seguidora** sobre “Chatona”

TEXTOS DE PROGRAMA:

“De Mérida vengo para quedarme, servir a los chicleros y alegrar las fiestas. Cuentan que para recordarme, en los cuarentas, Baños de Martínez de bejucos me construyó y Calixto Méndez Uc compuso el estribillo que dice:

‘Tonita me llamo yo,
y De la Cruz, mi apellido.
ojalá que en esta fiesta
pudiera encontrar marido’”

SANTAS CALAVERAS

MÚSICA:

Toque ceremonial, Lester Godínez, arreglo del original de Victoriano Cahuaj Bol. “El Apazote”, Marimba de la Municipalidad de San José.

DURACIÓN: Cuatro minutos quince segundos

NÚMERO DE BAILARINES:

Tres bailarines encapuchados que portan sendas calaveras

Seis bailarines en pareja (Hombre y Mujer) por cada encapuchado.

VESTUARIO:

Los bailarines que llevan cada calavera llevan un hábito negro con capucha que les cubre la cabeza.

Las parejas que les acompañan llevan su vestuario blanco.

UTILERÍA:

Tres imágenes en bulto de calaveras humanas, llevadas en el extremo de una vara alta, en donde un cilindro esconde una bombilla y una batería para iluminar las calaveras.

Dos listones de colores que caen desde lo alto de las varas.

DISEÑO DE LUCES:

El inicio de la danza se presenta con una casi penumbra apenas rota por una tenue luz azul. Cada calavera lleva luz propia por medio de un foco con su batería correspondiente. Al juntarse las tres calaveras, un **cenital** ámbar tenue sobre ellas. Al iniciarse el entrelazado de los listones, desaparece el **cenital** y se queda la luz azul tenue hasta el final.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Para rendir culto a los antepasados, en San José, la noche de los santos difuntos, entre luces de velas, cantos y rezos y campanilla en mano, llevan en procesión a las casas de los devotos ‘la santa calavera’.

Los esperan con altares repletos de sabrosas viandas, en las que no falta el ‘pibil’ y el ‘ixpasáa’ (*). En horas de la madrugada, regresan a la iglesia entre las voces de los niños que repiten: ‘ixpasáa pa’ la calavera...ixpasáa pa’la calavera!’...”

(*)El “pibil” o “pidipollo” es un plato horneado en la tierra, de ave, acompañado con maíz. Es famosa en el departamento de El Petén la gallina, gallo o pollo “pibil”. Se acostumbran comer para el Día de todos Santos y los Difuntos, 1 y 2 de noviembre, para la celebración de las Santas Calaveras. El “ixpasáa” o “ixpasaha” es una bebida típica de El Petén y que consiste en un atol de maíz negro, grano que se conoce localmente como “ixacun”.

ENHILADERAS BLANCAS

MÚSICA: “El Tel”, Marimba “Diosa del Mar”. Mestiza de San Francisco

DURACIÓN: Tres minutos

NÚMERO DE BAILARINES:
Seis mujeres

VESTUARIO:
Vestido blanco y peineta con flores blancas en el pelo

UTILERÍA:

Seis “enhiladeras”, arreglos en forma de rosetón de flores blancas insertadas en palillos delgados.

DISEÑO DE LUCES:
Luz azul tenue en el fondo y luz ámbar general.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“En mayo, y en honor de la Virgen María, llegan a San Andrés canoas con canastos con almudes de ‘bayale’(*) e ‘ixmatuhuáa’, flores blancas y jaspeadas, y ‘chives’, palillos para la construcción de las enhiladeras de flores (‘enjaladeras’, en buen petenero). No faltan las toronjas y cidras para las **custodias**. Alrededor de las cinco de la tarde, con palmas y bailando al compás de la alegre marimba, se inicia el ‘paseo de las flores’ rumbo a la iglesia.”

ALEGRES CHICLEROS

MÚSICA: “Chachaclún”, Marimba “La Diosa del Amor”. Mestiza de San Francisco.

DURACIÓN: Dos minutos veinte segundos

NÚMERO DE BAILARINES:
Seis hombres (Chicleros)

VESTUARIO:
Pantalón blanco arremangado a media pierna; el torso desnudo y sombrero de **petate**; pañuelos de colores anudado al cuello.

UTILERÍA:

Ninguna en particular

(*) El “bayale” es una planta en forma de bejuco que se enreda en los árboles y que utiliza la gente de San Andrés y San José para fabricar cestos. El “almud” es una medida de peso equivalente a diez libras.

DISEÑO DE LUCES:

Luz tenue roja de fondo; luz ámbar general que luego cambia a azul

TEXTOS DE PROGRAMA:

“En la exuberante selva petenera, se observan los torsos morenos de los chicleros, que afanosos se dedican a la obtención de la leche que extraen del tronco de los zapotes y chicozapotes.”

FINAL DE FIESTA

MÚSICA: “La Chatona”. Banda de Música Civil de la Gobernación Departamental del Petén.

DURACIÓN: Dos minutos y medio

NÚMERO DE BAILARINES:

Toda la compañía, caracterizados así:

Chatona

Cuatro mujeres con vestido de color vivo

Dos Chicleros

Pareja de “Cabeza de Coche”

Bailarín cargando el Esqueleto de “Testamento del Muerto”

Encapuchado y pareja de “Santas Calaveras”

Caballito de Tata Vicente

VESTUARIO:

Cada personaje con su atuendo correspondiente a cada danza

UTILERÍA:

Caballito de Tata Vicente

Chatona

Calavera

Esqueleto

DISEÑO DE LUCES:

Luz cambiante de tonos y titilante.

TEXTOS DE PROGRAMA:

“Todo el pueblo con devoción y alegría se ha dedicado a festejar al santo patrono. El Cristo Negro ha recibido los tradicionales rezos y cánticos, las músicas de las bandas, marimbas y guitarrillas; las bebidas y comidas, la Chatona y el Caballito. Y al concluir la fiesta, la noche crea el escenario perfecto para los ‘triquitracas’ (*), los globos y la ‘vaca’, que es quemada por un valiente **bailador** al son del tamborcito...”

(*) Especie de cohete muy común en las celebraciones populares.

VOCES Y LUCIÉRNAGAS

MÚSICA: “Uk ay aj kambal”, Himno del Estudiante Maya Mopán.
Música: Aracely Godoy Letra: R. Aurelio Caal

DURACIÓN: Un minuto y medio

NÚMERO DE BAILARINES:
Toda la compañía

VESTUARIO:
Vestuario blanco y algunos con vestuario de colores vivos

UTILERÍA:
La misma de “Alborada”

DISEÑO DE LUCES:
El mismo de “Alborada”

TEXTOS DE PROGRAMA:
“La canoa de ‘María Auxiliadora’ termina su recorrido”

APÉNDICE 9

ALGUNAS REFLEXIONES DE JULIA VELA

“La Cultura es el máximo valor tanto individual como de un conglomerado y que a la larga es la única que trasciende con el tiempo y caracteriza a una nación”. (**Programa de mano**, Ballet Moderno y Folklórico, 1983)

“Yo creo que la razón de mi existir ha sido el arte en todas sus manifestaciones” (Revista Crítica, 1989)

“Definitivamente mi vida ha sido sintetizada en una sola palabra: el arte.” “...la mística que tengo del arte es la expresión más grande de un pueblo que va en superación” (Prensa Libre, 22/3/84:6)

“El verdadero curriculum, considerado como valedero, es lo que uno siente que ha realizado desde su interior de su vocación.” (Prensa Libre, 22/03/84:6)

“Dentro de las múltiples y complejas expresiones de la Cultura, el arte es, sin duda alguna, la configuración más refinada del espíritu de un pueblo. Es el más fiel testimonio de su paso por la historia. Es memoria fidedigna para todo aquel que intente penetrar en los diferentes fenómenos que dan a una comunidad su más valedera razón de ser, su más auténtico perfil. Sin embargo, la presencia del arte en países que, como el nuestro, adolecen de unidad en cuanto a directrices de equilibrado desarrollo, adquiere dimensiones y características diferentes a las de aquellos donde la creación, la interpretación y la apreciación estéticas se producen casi ajenas a la primaria necesidad de la sobrevivencia. El arte, de suyo elitista, ve mucho más vulnerado su radio de acción, justamente en contextos donde la organización social y el desarrollo económico se alejan paulatinamente de las capas más amplias de la población. La posibilidad de crear y de gozar del arte se restringe igualmente, en la medida en que el arte como “producto cultural” es orillado a cumplir funciones de entretenimiento pasajero y se le descarta, con increíble insistencia, en el momento en que se establecen los planes de desarrollo nacional.”

“Ninguna comunidad que se precie de tal puede soslayar su compromiso de apoyo a las diferentes manifestaciones del arte, precisamente porque a través de él, se enriquecerá y brindará nuevos y mejores objetivos a su desenvolvimiento futuro.”

“...si bien son altamente valiosos e impostergables los programas de apoyo para el rescate y conservación de los insustituibles bienes muebles e inmuebles con que cuenta Guatemala, es igualmente necesario el apoyo concreto y definido al creador contemporáneo. Este necesita, en vida, un estímulo constante para que su obra rinda mejores frutos y se integre con más propiedad al proceso de maduración de un arte guatemalteco basado fundamentalmente en las más genuinas raíces de sus culturas. Dicho de otro modo: sin el artista, sin el creador de hoy, no tendremos en el futuro patrimonio cultural que conservar.” (Vela, Julia, 1985: 3)

“El arte no es solamente la técnica respectiva en diferentes ramas ni tampoco la inspiración en determinados momentos, lo cual es muy valedero; pero lo trascendental es el imbuirse con un concepto creador en el tiempo y lugar para manifestarse...El arte forma parte del adelanto histórico de un pueblo. Sin este renglón, estaríamos deteniendo la historia de nuestra patria” (Prensa Libre, 22/3/84:6)

“El arte es una necesidad del hombre que, en ningún momento puede estar sujeto a censuras y limitaciones. Por eso no cabe dentro de la promoción del arte, elementos ajenos a la problemática del hombre. En la grandeza del arte y su comprensión, no cabe lo fatuo, ni la demagogia; tampoco el divisionismo. Muy al contrario, creo que es necesario el intercambio de ideas, para alentar la unidad plena de todos los sectores en la vida cultural del país, ya que tal objetivo no es sino afán y búsqueda de un mejor futuro para las generaciones del mañana, a quienes se debe nuestro trabajo y dedicación del presente.” (El Imparcial, 8/12/81:1-2)

“La danza es una disciplina altamente especializada y de reconocida importancia en el desarrollo de la cultura; es un lenguaje universal de entendimiento, un vehículo de comunicación entre los pueblos, instrumento coadyuvante a la formación del hombre y no un mero arte decorativo; no debe ser privilegio de una minoría, sino expresión de una cultura cuyo goce es un derecho esencialmente humano.” (Vela, Julia. 1985: 28)

“Debo iniciar haciendo una primera confesión. En mi vida nunca existió alguna duda sobre mi vocación. La danza nació conmigo y entre sus facetas, siempre fue la coreografía mi especialidad, la que me hacía soñar, imaginarme espacios, formas, colores, luces, ambientes, movimientos que intentaba realizar con mi cuerpo y para los que pronto me di a la tarea de buscar otros cuerpos, otros seres que completaran la expresión de lo que llevaba dentro y necesitaba comunicar, plasmar.”

“Sinceramente, nunca me sentí a gusto con la danza clásica y creo que murió hace rato. Lo que quedó es una danza neoclásica. No se puede vivir en otra época: la danza siempre se quedó rezagada en relación con los diferentes movimientos artísticos. Me siento fuera de contexto haciendo el “Lago de los Cisnes”. Me gusta verlo pero lo percibo como una estampa no como creación actual”. (Siglo XXI, 8/10/97:33)

“Creo que el amante más celoso es el arte; personajes como Cunningham, Graham o Denis Carey son valores auténticos que crean, trabajan y que, al igual que Richard Devaux hace en Guatemala, desayunan, almuerzan y cenan danza.” (Siglo XXI, 8/10/97:33)

“Mi carrera universitaria como arquitecta me ha permitido diseñar, pero no con materiales insensibles, sino con seres humanos una serie de espacios y volúmenes, particularmente plásticos, musicales, con voces propias y figuras originales, al dedicarme a la danza como especialidad” (Revista Crítica, 1989)

“No podemos escapar de una acelerada transformación global, de los avances científicos e industriales y tampoco debemos dejar de reconocer que los medios de comunicación amenazan constantemente nuestra identidad cultural y forma de vida, a través de la influencia de la moda y costumbres que delimitan nuestras tradiciones. Ante estas

realidades es imprescindible reafirmar nuestra convicción de que únicamente nos será permitido desarrollarnos, en la medida que seamos capaces de fortalecer nuestros valores culturales inmemoriales y del presente, para preservarlos en el encuentro de la actual coyuntura histórica guatemalteca”. (Vela, Julia. 1999: 2)

“Creo que es necesario buscar una conciencia artística de América Latina, hay que valorar lo nuestro, aunque ésto no quiere decir que neguemos otras manifestaciones artísticas de Europa, Asia o los Estados Unidos. Pero debemos empezar por conocer lo nuestro. Y las autoridades deben entender que el arte es una necesidad y no un lujo como muchos pueden pensar.” (El Sol, México, 26/04/87)

“Busco, al igual que otras, que se permita a las mujeres realizar su creatividad, la investigación y su realización personal como los hombres. Sentirse libres para tomar la iniciativa en muchos aspectos de la vida, sin que se les haga sentir dominantes, castrantes, fuera de lugar; deseo suprimir la deformación de media humanidad; deseo que las mujeres puedan desarrollarse como seres humanos con propia personalidad para crear y producir sin encasillarlas, sin coartarlas, sin considerarlas como ciudadanos de segunda clase.” (Diario de Centroamérica, 12/01/84:4)

GLOSARIO

A

ACHIMERO (A)	O “achinero (a)”. Buhonero, vendedor ambulante.
ADAGIO	En música, movimiento lento del ritmo musical. Es también una composición o parte de ella, en este movimiento.
AMBIENTE	Es la cobertura de toda el área que percibe el espectador con el mismo color e intensidad de iluminación. Es sinónimo de iluminación general o unilateral. A menudo se habla de “ambiente general”.
APASTE	O “apazte”. Vasija de barro cocido con dos asas para servirse de ella.
AUDICIÓN	Este vocablo es un anglicismo de “audition”, que significa examen o revisión de cuentas. En el mundo artístico significa una prueba que se hace a un artista para su calificación, al competir por una plaza en una compañía o academia, o un papel en una obra determinada.

B

BAILADOR	Sinónimo de bailarín o danzante. Este término se usa popularmente en Guatemala en el contexto de las danzas tradicionales .
BLACK OUT	Inglés por “apagón” o apagamiento total de las luces. En términos teatrales significa producir una oscuridad total en el escenario apagando todas las luces . Puede ser de varios tipos, CORTO, que se realiza de forma rápida y brusca o a DIMMER, en que se reduce en forma paulatina en diferentes grados.
BLINKING	Del inglés “blink”, parpadear. Efecto producido en las luces desde la consola de control, al bajar y subir rápidamente la intensidad, provocando en el espectador sensaciones centellantes.
BOLITO	Diminutivo de bolo
BOLO (LA)	Borracho (a)

C

CACHIMBIRO	Se utiliza en general para designar al hombre ladino del pueblo. Originalmente se usaba como despectivo para designar al plebeyo o al que por ser pobre no tenía entrada en la alta sociedad.
CACHO	El cuerno de los animales.
CAITE	Sandalia.
CALLE	Luz especial que recorre el escenario lateralmente. Puede colocarse a diversas alturas, colores, de ambos o solo un lado. Produce un efecto de sombra y es la que da un mayor efecto tridimensional a cualquier objeto que le quede en su camino.
CÁMARA LENTA	En cinematografía, presentar la acción en una velocidad menor a la normal. En danza, por asociación de resultados, la coreografía exige al bailarín disminuir la velocidad de sus movimientos sin variar el ritmo de la música.
CAPIROTE	Gorro de cartón en forma de cucurucho, cubierto de tela, que llevaban en la cabeza los disciplinantes en las procesiones de Cuaresma, y aún llevan hoy los cargadores en Semana Santa.
CAPISHAI	O “capixay”. Abrigo largo masculino de dos lienzos de lana con un agujero para la cabeza, abierto por los lados y va cruzado de adelante para atrás. Se ciñe en la cintura con una faja lisa roja o tejida con diseños complicados.
CARGADA	En danza, el resultado de elevar el bailarín a la bailarina del piso. Su duración, colocación y grado de dificultad pueden variar mucho, pero en cualquier caso, se requiere de un esfuerzo combinado de los bailarines.
CENITAL	En lenguaje teatral relacionándolo con la iluminación y como su nombre lo indica, se refiere a aquellos reflectores que se colocan en la parte superior del escenario y cuya luz desciende verticalmente, formando conos, cubos y otros dibujos sobre las personas u objetos iluminados. Forma parte de las luces “especiales”.
COFRADE	Cada uno de los integrantes de la Cofradía
COFRADÍA	Congregación de personas devotas. Esta asociación aunque traída a Guatemala por los Españoles, alcanza nuevas

dimensiones en las etnias mayas. Discriminados, se agrupan en las cofradías que transforman en formas de gobierno propias e independientes y que utilizan para resguardar sus formas de vida. Por lo general llevan el nombre del santo patrono del lugar.

CORTE	Tela de varios colores que a manera de refajo envuelto, usan las mujeres indígenas como enagua.
COTÓN	Chaqueta masculina de lana de estilo antiguo, cerrado por enfrente como se usaba en Sololá y Chichicastenango.
CRIOLLO (A)	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.
CULUL ULÁ	Esposa del cofrade mayor en la etnia Kekchí. Es la mujer de mayor importancia entre las matronas . Es la anfitriona en los sones protocolarios del “Paabanc”.
CUSTODIA	Pieza de plata sólida con motivos religiosos y que a manera de estandarte, portan los cofrades en las procesiones. Están modeladas en base a las llamadas custodias de las iglesias, piezas de oro o plata en las que se expone el Santísimo Sacramento.

CH

CHASCARRILLO	Anécdota ligera, cuento alegre y agudo, o frase equívoca y graciosa, a menudo en doble sentido.
CHICOTE	Látigo.
CHIN-CHIN	Especie de sonaja. Se hace de un morro hueco, con piedrecitas adentro. Una varita de madera atravesada sirve para sostenerlo y hacerlo sonar. Se pinta de negro con “nije” (insecto parecido a la cochinilla) con incisiones artísticas en bajorrelieve, usados generalmente durante la época navideña. Cuando se pintan de vivos colores, suelen usarse en las danzas tradicionales .
CHINAM	Hombre principal de una cofradía en la etnia Kekchí.
CHIRIMÍA	Instrumento aerófono de lengüeta doble de la familia del oboe y la dulzaina, de origen morisco y traído por los españoles a América. En Guatemala el instrumento conservó el nombre con el que se le conoce en Cataluña (también se le conoce

como “tenora”) y fue modificado y adaptado por los indígenas. La versión indígena es un rústico tubo de madera torneado, vaciado, con seis perforaciones. Se diferencia esencialmente de la flauta por su embocadura de doble caña.

D

DANZA DE RECORRIDO	Es un término muy usado en danzas folklóricas de muchos países. Se utiliza para definir aquellas danzas que están concebidas para desplazarse en trayectorias largas como desfiles o procesiones.
DANZA TRADICIONAL	Hecho cultural danzario, producto del proceso histórico socio-cultural, de carácter oral, popular y transmitido anónimamente a través de las generaciones.
DIAGONAL	El escenario resulta ser, por lo general, una figura geométrica en forma de cubo. Como tal, su espacio puede dividirse de diferentes maneras. Se ha acordado que para indicaciones de direcciones de derecha o izquierda, se tomará como referencia al espectador y no al actor o pieza encerrada en el espacio escénico. Así, la diagonal izquierda se toma desde la esquina posterior izquierda hacia la esquina derecha frontal. En términos de iluminación, se refiere a la orientación de algún foco en una de estas direcciones.
DIBUJO ESCÉNICO	Es el desplazamiento que realiza un actor o danzante, en el cubo escénico. Puede referirse también al desplazamiento de un elemento de utilería, la luz, u otros.
DIMMER	Del inglés “dim”, “reducir o amortiguar la intensidad de una luz”. Aparato del equipo de luces cuya finalidad consiste en medir y graduar la intensidad de la luz que proyectan los reflectores. En esta forma puede subir y bajar la intensidad casi imperceptiblemente al ojo del espectador.

E

ENTREMÉS	En el teatro, es una pieza dramática de corta duración, generalmente cómica y de ambiente popular que se acostumbraba añadir al inicio, al intermedio o al final como complemento a una pieza larga de carácter más serio.
ESCENOGRAFÍA	Conjunto de elementos que componen un espacio teatral cuya función es crear un ambiente y una atmósfera adecuadas para el desarrollo de la obra.

ESTAMPA	Por asociación de ideas, se ha dado en llamar de esta forma en las artes teatrales, especialmente la danza, a escenas independientes de una trama central, en las que la variedad de temas, el colorido, diferentes personajes y localidades, etc., semejan grabados o láminas de un album.
ESTAMPA REGIONAL	Más específicamente a la definición anterior de estampa , en el repertorio de danzas de un grupo de proyección folklórica, indica una danza ambientada en una localidad indígena determinada.
ETNIA	Grupo sociocultural originario de una región, identificado asimismo por su cultura, idioma y procesos históricos propios, así como rasgos físicos específicos.
F	
FRASE	En música, es el elemento básico de una melodía que identifica a la pieza musical. Posee un sentido más definido de un final, correspondiendo más o menos al sentido de “frase” en el lenguaje.
G	
GUACAL	O “huacal”. Cierta vasija de tamaño mediano, de peltre, hojalata y otros materiales con forma semiesférica.
H	
HIELO SECO	Llámase así al dióxido de carbono que a baja temperatura y alta presión, se comprime en pastillas, que expuestas al agua caliente, produce efectos especiales de niebla en el teatro. Actualmente se utilizan máquinas de hacer neblina “fog machine” en inglés) que vaporizan alcoholes especiales produciendo efectos similares.
HUIPIL	O “güipil”. Blusa de colores generalmente sin mangas, a menudo con profusión de bordados que usan las mujeres indígenas.
J	
JÍCARA	Vaso que se hace de la cáscara del fruto del árbol de jícara, generalmente usado para beber atoles o chocolate.

L

LIBRETO	Del italiano “libretto” que quiere decir “librito”. Texto de una ópera u obra musical destinada a representarse. Este término suele referirse también al texto de un oratorio o al texto que recoge la puesta en escena de un ballet.
LUZ ESPECIAL	Término que engloba todas aquellas iluminaciones escénicas que recortan de alguna manera un ambiente general. Pueden ser calles, cenitales, diagonales, etc.
LUZ NEGRA	Luz que produce un efecto especial sobre algodón, pintura fosforescente o cualquier objeto de color blanco, resaltándolo y haciendo desaparecer todos los colores oscuros. Se produce por medio de tubos de gas neón de un compuesto especial o de bombillas de filamento recubiertas con vidrio morado.
LUZ SEGUIDORA	Aparato para iluminación escénica. Se le llama Seguidora, Cañón, o “Follow Spot”. De 1.60 mts. aproximadamente de alto, sostiene un reflector de gran potencia (1,500 a 2500 watts) y que con una estructura movable permite que la luz se proyecte, siguiendo a personajes en escenario.

M

MATATE	Especie de mochila, morral o bolsa pequeña, de pita o tela que sirve para llevar cosas menudas.
MATRONAS	Mujeres principales en la etnia Kekchí, esposas de los cofrades.
MAYOR	Ministro o sirviente sin sueldo en las municipalidades. También es el alguacil de las fincas.
MECAPAL	Faja ancha y corta de cuero crudo o lazo que se ponen en la cabeza los indígenas sobre la frente, para llevar carga a cuestas.
MENGALA	En el siglo XIX y principios del XX, se llamaba así a las mujeres ladinas del pueblo en general, que usaban vestido largo de vivos colores.
MITO	Relato sobre el origen de las cosas. En la religión, es una historia 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.

MONTAJE	Ajuste o coordinación de todos los elementos de la representación teatral, sometiéndolos al plan artístico del director del espectáculo.
MONTAR	Acción de realizar un montaje de un espectáculo.
MORERÍA	El establecimiento de artesanos especializados que se dedican a confeccionar, reparar y limpiar los trajes vistosos que se utilizan en ciertas danzas características de Guatemala, así como los diversos y ricos tocados generalmente adornados con plumas de avestruz y las máscaras de madera.
MORRAL	Bolsa hecha de diferentes textiles, lana o fibra de maguey, que se cuelga del hombro y que sirve para portar alimentos y objetos pequeños.
MORRO	Arbol de la misma familia del jícaro, de cuyo fruto, que es redondo, del tamaño de una naranja o un aguacate, se usa la cáscara en la elaboración de sonajas y vasijas.
MUTIS	Voz que se usa en el teatro para que un actor se retire de la escena.

N

NAHUAL	O “Nagual”. Espíritu de algún animal que acompaña y protege a cada indígena durante su vida o a los lugares naturales como cerros, ríos, montañas o lugares de culto ritual religioso.
--------	--

O

OSCURANA	Oscuridad.
----------	------------

P

PANTOMIMA	Representación teatral mímica o por gestos. En el ballet forma parte del movimiento teatral cuyo objetivo es desarrollar la acción en el ballet.
PAPIER MACHÉ	Francés por “papel mascado”. Técnica de modelado cuyo elemento primordial es papel desmenuzado en agua con algún tipo de pegamento. Una vez endurecido adquiere la consistencia de cartón piedra.

PASO BASE	En danza, en un gran porcentaje de las creaciones coreográficas, se escoge un movimiento “simple” que se desarrolla en diferentes espacios y maneras. Por ejemplo, un salto, un giro, por uno o varios bailarines, al mismo o distintos, tiempos, etc. A este movimiento básico, se le llama “paso base”
PERRAJE	Manto o rebozo de algodón de varios colores usado por las mujeres.
PETATE	Estera o esterilla tejida a partir de junco o de hojas de palma. Se usa como material para la elaboración de sombreros y otras piezas utilitarias.
PITO	Especie de flauta sin llaves, hecha de carrizo.
PLAÑIDERA	En algunas culturas, mujer del pueblo a la que se contrata para llorar en los entierros.
POM	Resina muy aromática que produce el árbol de copal y que en estado sólido se usa como incienso en las iglesias y ritos.
PONCHO	Manta rectangular y oblonga hecha de lana o algodón usada para cubrirse en la cama o como prenda de vestir.
PRINCIPALES	Líderes o nobleza de los indígenas.
PROGRAMA DE MANO	En una representación artística, anuncio o exposición impresa de las partes que componen una obra, sinopsis de la trama (si aplica), créditos artísticos y técnicos, semblanzas y agradecimientos. Suele entregarse al público a su ingreso al teatro.

R

RON-RON	Juguete artesanal hecho de cartón y adornado con plumas atado con un hilo, que al darle vueltas, produce por fricción un sonido semejante al del insecto coleóptero del mismo nombre.
---------	---

S

SAHUMERIO	Ritual para limpiar las influencias negativas de una persona u objeto con humo de incienso, mirra o copal y ciertas hierbas sagradas, acompañándose de oraciones y gestos propios de este ritual.
-----------	---

SEGUIDORA	Ver luz seguidora .
SOLO	En danza, sirve para indicar la participación en una coreografía de un solo bailarín o bailarina, que se denomina solista. Similarmente en música, la intervención como solista durante la ejecución de una composición, de un instrumento.
SON	Baile popular de los indígenas, considerado baile nacional guatemalteco. Lo bailan hombres y mujeres, solos o en parejas sin tocarse, enfatizando el ritmo con los metatarsos en forma alterna. Tiene un ritmo de moderado a rápido generalmente en compases de 6/8, aunque en algunas regiones se encuentran de $\frac{3}{4}$ y $\frac{2}{4}$ o en formas métricas complejas.
STROBE LIGHT	Inglés por “luz estroboscópica”. Dispositivo óptico que al girar da la sensación de movimiento. Método de observación óptica de ciertos fenómenos que permite examinar lentamente sus diversas fases, a manera de figuras congeladas. Utilizado en teatros y discotecas frecuentemente.
SUITE	En música, es una obra en la que se reúnen varias composiciones parecidas, para formar un conjunto.
T	
TALLER	Del francés “atelier”, estudio del pintor o del escultor. Se usa para designar un seminario o escuela en la cual el artista participa activamente, en una forma de expresión artística propia de su disciplina.
TATA	El padre de una persona o de un animal. Tratamiento de respeto a un indígena de edad avanzada.
TOCADO	Peinado y adorno de la cabeza en las mujeres. Por extensión, en las artes escénicas, cualquier elemento de vestuario usado en la cabeza por un actor o bailarín que sirva para identificar o distinguir su personaje.
TRAJES DE SEDAS	Trajes de fino trabajo artesanal confeccionados en las morerías, usados en Guatemala para diversas danzas folklóricas como “Venados”, “Toritos”, etc. Constan de múltiples piezas además de máscara de madera y tocado adornado con plumas.

TRAMOYA En el teatro, es la maquinaria para efectuar los cambios de decorado y efectos especiales.

TUN Tambor de hendidura, común en el altiplano guatemalteco. Es un cilindro hueco (vaciado) de madera, generalmente de hormigo, en el que se practican ranuras que dan origen a dos lengüetas vibradoras, que se tocan a percusión a manera de de tablas de marimba, con baquetas lisas o con puntas con hule. Se toca solo o conjuntamente con la **chirimía** y el pito.

U

UTILERÍA Conjunto de objetos y enseres que se emplean en un escenario teatral, en una representación artística dada.

X

XILCA O “shilca”, o “chilca”. Arbol de flores amarillas que crece en las márgenes de los ríos, a cuyas hojas se atribuyen propiedades especiales.

Z

ZAGAL Adolescente, joven, mozalbete. En danza se utiliza para nombrar a los de esta condición, generalmente ayudantes de vaqueros o cargadores.

ZAPATEADO Estilo de baile en el que se golpea el suelo con los pies.

ZUTE También “tzut” o “tzute”. Pañuelo de usos variados, frecuentemente usado por las mujeres sobre la cabeza y por los hombres, amarrado en la cabeza.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES IMPRESAS:

- ALVARADO P., Carlos R. 1969 **“Por la pureza de nuestro folklore”**. Revista APG No. 31, Guatemala. Diciembre 1969-Enero 1970
- ARMAS LARA, Marcial, 1964 **El Renacimiento de la Danza Guatemalteca y el Origen de la Marimba**. Guatemala: Centro Editorial “José de Pineda Ibarra”.
- BENÍTEZ LÓPEZ DE MONROY, Margarita, 1988 **La Danza como Elemento Formativo que debe incorporarse al Pensum de Nivel Medio**. Tesis, Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Pedagogía.
- CARVALHO-NETO, Paulo de. 1977 **Diccionario de Teoria Folklórica**. Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala.
- CASTILLO, Jesús 1981 **La Música Maya Quiché. Región de Guatemala**. Guatemala: Audiovisuales, Editorial Piedrasanta.
- CORTÁZAR, Augusto Raúl. 1975 **“Los Fenómenos Folklóricos y su Contexto Humano y Cultural. Concepción Funcional y Dinámica”**. En **Teorías del Folklore en América Latina**. Caracas, Venezuela: CONAC, Biblioteca INIDEF 1.
- CHUJOY, ANATOLE
MANCHESTER, P. W. 1967 **The Dance Encyclopedia**. New York, USA. Simon & Schuster
- DANNEMANN, Manuel. 1975 **“Teoría Folklórica. Planteamientos Críticos y Propositiones Básicas”**. En **Teorías del Folklore en América Latina**. Caracas, Venezuela: CONAC, Biblioteca INIDEF 1.
- DE LEÓN, Hugo Leonel 1985 **“Esbozo Histórico sobre la Fundación del Primer Conjunto Oficial de Danza Clásica”**. En **Cultura y Bellas Artes**. Guatemala: Serviprensa Centroamericana.
- GARCÍA ESCOBAR, René.
ARMAS, Judith
ROMÁN, Alfredo 1996 **Atlas Danzario de Guatemala**. Colección Ensayo Guatemalteco del Siglo XX, Serie Joaquín Noval No. 1. Guatemala, Editorial Cultura. Editorial Litografías Modernas, S. A.

GUEVARA, Darío.	1975	“En Torno a una Reconsideración del Concepto Científico de Folklore”. En Teorías del Folklore en America Latina . Caracas, Venezuela: CONAC, Biblioteca INIDEF 1.
H'DOUBLER, Margaret N.	1974	Dance. A Creative Art Experience. 8va. edición Wisconsin, USA: The University of Wisconsin Press.
HORST, Louis RUSSELL, Carroll	1961	Modern Dance Forms, in relation to the other Modern arts. San Francisco, California, USA: Impulse Publications.
LARA FIGUEROA, Celso.	1973	“Comentarios al ‘Vocero del Folklore Guatemalteco’”. Revista La Semana No. 85 , Guatemala, 8 de febrero de 1973.
	1977	Contribución del Folklore al Estudio de la Historia. Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala.
	1990	Leyendas y Casos de la Tradición Oral de la Ciudad de Guatemala. 4ta. Edición. Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala.
	1998	“La Proyección en la Literatura de Tradición Oral”. Revista Tradiciones de Guatemala No. 50. Guatemala, Universidad de San Carlos: CEFOL.
MERTINS, Lizette	1993	La Danza Académica en Guatemala. Documento inédito.
O' BRIAN, Linda Lee	1976	“La Música Folklórica de Guatemala”. Revista Tradiciones de Guatemala No. 5. Guatemala: Universidad de San Carlos, CEFOL.
OSSONA, Paulina.	1984	La Educación por la Danza. Enfoque Metodológico. 1ª. reimpresión. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
P. DE ZÁRATE, Dora.	1975	“Nuestra Posición frente a las Teorías Folklóricas”. En Teorías del Folklore en América Latina . Caracas, Venezuela: CONAC, Biblioteca INIDEF 1.
PASSAFARI, Clara.	1979	“Proyección Artística del Folklore y Cultura Nacional”. Separata de la Revista Universidad No. 91, Santa Fé, Argentina: Imprenta de la

Universidad del Litoral Santa Fé.

- | | | |
|--|------|--|
| PETTERSEN, Carmen L. | 1986 | Maya de Guatemala. Vida y Traje. 2ª. Edición. Publicada por Museo Ixchel. Guatemala. |
| PORCHER, LOUIS | 1975 | La Educación Estética: Lujo o Necesidad. Buenos Aires, Argentina: Editorial Kapelusz |
| SAMAYOA DE PINEDA, Aracely J. | 2000 | Amatitán. Tradiciones. 2ª. Edición. Guatemala: Delta Ediciones |
| SANDOVAL, Lisandro | 1942 | Semántica Guatemalense o Diccionario de Guatemaltequismos. Tomos 1 y 2. Guatemala: Tipografía Nacional. |
| TERRY, Walter. | 1982 | How to look at dance. New York, USA. William Morrow and Company, Inc. |
| VÁSQUEZ, Dagoberto | 1971 | Danzas Folklóricas de Guatemala. Dirección General de Cultura y Bellas Artes. Depto. de Arte Folklórico Nacional. Guatemala, Editorial Martí. |
| VELA, David. | 1982 | “Discusión del Término Folklore”. Revista Tradiciones de Guatemala Nos. 17-18. Guatemala: Universidad de San Carlos, CEFOL. |
| VELA, Julia
QUIÑÓNEZ DE TOCK, Delia
(Editores) | 1985 | Cultura y Bellas Artes. Guatemala, Serviprensa Centroamericana. |
| VELA, Julia. | 1999 | “Cultura y Desarrollo”. INGUAT Informativo, Año 3, No. 6, 1 de Diciembre de 1999. |

ARTÍCULOS DE PERIÓDICOS:

GACETA OFICIAL:

1. “Escuela de Baile”. Anuncio del 20 de mayo de 1846. Página 129

DIARIO DE CENTROAMÉRICA:

2. “Nueva Contrata de Teatro”. Decreto del 3 de junio de 1881. Página 1.
3. Columna de “Teatro”. 3, 8, 12 y 15 de enero de 1883; 12 de febrero de 1883; 5 y 12 de

mayo de 1883. Todos en página 1.

4. "Teatro Colón". 18 de octubre de 1900. Página 1.
5. "Academia de Baile". 3 de septiembre de 1910. Página 8
6. "Teatro Variedades". 6 de septiembre de 1910. Página 1.
7. "El Baile en Guatemala" por "El Viejo Reporter". 9 de enero de 1932. Página 8.
8. "Julia Vela nombrada Directora de Bellas Artes". 4 de marzo de 1980. Página 9.
9. "La Mujer en el Arte: Julia Vela, Bailarina y Coreógrafa". 12 de enero de 1984. Suplemento Feminista. Página 4.

EL IMPARCIAL:

10. "Julia Vela se retira". 2 de diciembre de 1981. Página 1.
11. "Tras su retiro de Bellas Artes: Julia Vela satisfecha de haber cumplido como Directora General". 8 de diciembre de 1981. Páginas 1 y 2.

PRENSA LIBRE:

12. "Carlos Nisthal". 5 de octubre de 1983. Página 2 y 57.
13. "Julia Vela esboza su plan de trabajo". 22 de marzo de 1984. Página 6.
14. "Julia Vela no pidió crear el Ministerio de Cultura". 29 de octubre de 1984. Página 17.
15. "Zoel Valdés, una vida dedicada al folklore". 14 de octubre de 1994. Página 55.
16. "Fotos de la Centuria 1931-1940", Fascículo 4. Edición Especial Coleccionable. 25 de Octubre de 2000. Portada.

DIARIO EL GRÁFICO:

17. "Julia Vela: Excelente Labor en Bellas Artes". 4 de diciembre de 1981. Página 6.
18. "Cultura: Un Ministerio muy caro". 2 de mayo de 1989. Página 4.

SIGLO XXI:

19. "Julia Vela: El Amante más celoso es el Arte". 8 de octubre de 1997. Página 33.

EL SOL DE MÉXICO

20. "En la Cultura". 26 de abril de 1987.

ARTÍCULOS DE REVISTAS:

21. "Conjunto Artístico Folklórico Guatemalteco 'Armas Lara'". Revista Patria No. 4, Junio de 1965, páginas 14-16.
22. "Julia Vela: Una Vida para el Arte". Entrevista inédita realizada para Revista Crítica en 1989.

PROGRAMAS DE MANO:

23. "Ballet Moderno y Folklórico de GUATEMALA (EL PAABANC). Dirección General de Bellas Artes de Guatemala, 1972. Editorial José de Pineda Ibarra.
24. "VI Festival de Cultura en Antigua Guatemala. Bodas en San Juan Sacatepéquez. Fantasía, Música y Flores". 1974. Editorial José de Pineda Ibarra.
25. "Ballet Moderno y Folklórico de Guatemala. VII Festival de Cultura, Quezaltenango, 1975, 'Los Aparecidos' Leyendas de la Ciudad de Guatemala". Editorial José de Pineda Ibarra.
26. "Ballet Moderno y Folklórico presenta EL URRAM". 1978, Editorial José de Pineda Ibarra
27. "Ballet Moderno y Folklórico presenta Temporada de Danza Contemporánea 1983. Dirección General de Cultura y Bellas Artes. Editorial José de Pineda Ibarra.
28. "EL INSTITUTO GUATEMALTECO DE TURISMO presenta TRADICION Y COLOR" Teatro del IGA, Guatemala 23 de agosto de 1990.
29. "2da. TEMPORADA BALLET FOLKLÓRICO INGUAT. MUNDO MAYA". Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Angel Asturias. Agosto, 1991.

ENTREVISTAS Y CONFERENCIAS

30. Entrevista con el Lic. Celso Lara Figueroa. CEFOL, 7 de Octubre de 1999.

31. Entrevista con el Lic. Carlos René García Escobar. CEFOL, 21 de Octubre de 1999.
32. Entrevista con Doña Margarita Leal. Septiembre de 1999.
33. Entrevista con Baudilio Ordóñez, exdirector del grupo de danza "Ishtía Sololteca". Julio de 2000.
34. Entrevista con Lester Homero Godínez. Agosto de 2001
35. Entrevista con Marco Aurelio Alonso. Agosto de 2001.
36. Entrevista con el Lic. Modesto Baquix, coordinador del Programa de Traducción de la Academia de Lenguas Indígenas. Septiembre de 2001
37. Múltiples entrevistas con Julia Vela. 1999-2001
37. Mesa Redonda "La Proyección de Danzas Tradicionales de Guatemala", realizada el 28 de Junio de 1999 en el Museo de la Universidad de San Carlos (MUSAC).
Participantes: Carlos René García Escobar
 Zoel Valdés Molina
 Julia Elisa Vela
Moderador: Celso Lara Figueroa