

El teatro en las danzas tradicionales de Guatemala



Carlos René García Escobar

Cuando todo esto fue dicho, sin prisa, sin aceleraciones que confundieran unas cosas con otras, lamentándose un poco por lo precario e inasible del tiempo, agregé un trozo breve con la baqueta de la mano izquierda, el cual inició antes de terminar el que estaba tocando con las dos de la derecha. Este hablaba de cosas gratas, aunque pasajeras. Se refería a los bailes ocasionales de moros que se quedan para siempre en la dimensión de los espejos y los patios barridos, celebrando las máscaras de dientes perfectos y sonrisa cruel, los bigotes de oro derretido, la mirada azul y la expresión estática de los cristianos frente a un cielo extranjero de cenizales y palos voladores.

Mario Payeras

El mundo como flor y como invento

Las danzas tradicionales guatemaltecas, hoy por hoy, poseen en sus particulares representaciones un libro abierto hacia el pasado histórico que debemos escudriñar en todos sus detalles para con ello establecer parangones y bases sólidas identificatorias de una cultura que deviene, transcurre y subyace en nuestra sociedad, pero que no se la

explica adecuadamente y por lo tanto no se la ostenta con la conciencia sociohistórica pertinente.

Uno de esos detalles es el que a continuación enfocaremos aquí con la pretensión que forme parte del conocimiento necesario que nos ilustre sobre su proceso histórico generativo y evolución posible hasta nuestra

actualidad. Ese es el teatro. Es decir, el complejo de representaciones que significan las manifestaciones escénicas de sus contenidos bajo formas que lindan entre el teatro, la danza, la literatura, la música, la plástica y la religión, como componentes indisolubles e imprescindibles de esta expresión cultural que conocemos como danzas tradicionales de Guatemala.

Por ahora nos ocuparemos de las formas teatrales únicamente ya que las otras, constituyen filones que merecen un tratamiento específico, aunque sin olvidar que todas funcionan como tales, consolidadas en un sólo fenómeno en este caso, repetimos, el de la danza tradicional.

El teatro es el resultado de una expresión humana cimbrada en los albores de la humanidad como imitación de la naturaleza que, en un momento dado de su evolución encuentra su instancia presencial en el juego de representaciones del imaginario construido a expensas de la realidad concreta y, que en este momento ha encontrado las primeras formas estéticas para su constitución como tal. Estas representaciones se conjugan en una red de ideas que se ponen en práctica con el objeto de constituir significados importantes que reproducen dicha realidad casi fielmente o bien, imaginariamente.

Esta reproducción es lo que conocemos y señalaremos como lo escénico, es decir, *la escena*.

En la escena, participa primariamente el autor, como organizador de imágenes que, a su vez, adquieren voz por su medio, es decir, sus formas de estetización, tomando en cuenta que dicha reproducción al realizarse concretamente, ya es una expresión estética puesto que nada que sea reproducido con tales intenciones es igual o idéntico al objeto que lo genera.

Es así como empezó a desarrollarse el teatro encontrando su madurez expresiva en Grecia, de acuerdo con el conocimiento occidental evolucionado en esta parte de la tierra, de la cual ha partido el teatro que conocemos hasta ahora en el hemisferio que nos corresponde. Hacemos esta salvedad ya que desconocemos las particularidades del desarrollo escénico del teatro asiático y de otras partes de la tierra.

En el teatro griego, siglos antes de nuestra era, ya se utilizaban símbolos coreográficos concretos que representaban significados importantes en la sociedad. Por ejemplo las máscaras, los trajes y sus distintos colores y formas, así como formas dialectales entre el autor/poeta y un coro de voces que le alternaban en función de la parte complementaria de

la expresión artística (dicción del texto, danzas y músicas) o sea el consumidor imprescindible del arte, el público receptor, iban todos muy de la mano con la danza como una actividad imprescindible de la representación. Todo ello se enmarcaba en un infaltable culto religioso a Dionisios quien presidía las acciones teatrales. Esquilo, Sófocles y Eurípides introdujeron la modalidad dramática del protagonista, segundo protagonista y tercer protagonista respectivamente, a más de que ellos dirigieron como autores sus propias obras, lo que desarrolló el arte teatral griego hasta las particularidades conocidas en la posteridad. También le fue agregado a las representaciones teatrales lo que corresponde a la ilusiones visuales necesarias para causar efectos en el público receptor y esta era la maquinaria con la que se construían los escenarios con lo cual se lograba un mayor dramatismo en las escenas. (Paneles giratorios, decoraciones, pinturas, etc.).¹

Así llegó el teatro a Italia. En Roma el teatro era más bufonesco y lúdico que sagrado y por lo tanto carecía de las características de un teatro serio y reflexivo como ocurría en Grecia. En esta aculturación grecolatina el espectáculo predomina sobre la palabra y las representaciones teatrales se ejecutaban ante públicos masivos con toda mezcla de acciones espectaculares

que iban desde el mimo, la comedia y lo circense hasta el horror. (Esclavos, gladiadores, batallas campales, animales, etc.). Danza, música y otras expresiones artísticas se entremezclaban en estas manifestaciones.²

La caída del imperio romano provoca un período de recomposición de muchos lustros y se inicia la Edad Media en la Europa central en el medio de una penetración político-cultural latente que constituyen por un lado las invasiones bárbaras del Norte y por el otro las de los árabes del Oriente asiático medio.

El teatro en esta época se carga de la influencia directa del cristianismo y vuelve a tener características de sacralización, así como también se profaniza en lo bufonesco y vulgar. El teatro sale a la calle y aparece una diversidad de personajes que dividen sus representaciones por un lado en lo sagrado con las escenas de la vida, pasión y muerte de Jesucristo, de la Virgen María y las vidas de santos y por el otro, cargado de diversas historias más bien profanas representando personajes y anécdotas populares que los juglares y trovadores

¹ Cid, Liuba y Ramón Nieto. *Técnica y representación teatrales*. 2ª. Ed. Acento Editorial. Madrid, 1999. Págs. 29-31.

² *Idem*. Págs. 31-32.

dispersan por toda la Europa entonces conocida.

La ciudad de Florencia vio relucir ya en el siglo XV todas estas representaciones teatrales en la llamada *sacra rappresentazione* como la más refinada acción dramática de la Edad Media. Entre estas comedias y la *rappresentazioni mute* (actores y actrices mudos) aparecieron personajes como almas, ángeles, diablos, monstruos de todo tipo y simbolizaciones del bien y del mal, así como de virtudes y defectos que se venían gestando desde los siglos del primer milenio e incluso, se llegaron a representar banquetes o batallas con todo el realismo capaz de aquellas épocas. Entonces aparecieron los entremeses que ya desarrollados como cortas coreografías y danzas evolucionaron hacia formas independientes de la trama central. De la misma manera apareció también el teatro cómico especialmente en las plazas y mercados y en tiempos del carnaval, en el que el pueblo se disfrazaba para cantar y danzar.³

La celebración del Corpus Christi hizo surgir los *Auto Sacramentales*, piezas dramáticas destinadas a su culto y delante de las cuales también aparecían apartados *los gigantes y las tarascas*. Todavía hoy, en Guatemala, en algunas poblaciones aparecen delante de las procesiones religiosas *los Gigantes* y en Rabinal, para la festividad de

Corpus Christi, *La Tarasca*, conocida como *La Sierpe* o *el Baile de San Jorge*, aunque ya han desaparecido los *auto sacramentales* en todo el país.

Durante el Renacimiento, época en la que el hombre europeo se vuelve a sí mismo como ente creador en relación con su origen divino a la base del enorme legado de los textos preservados por los monjes medievales, se le da impulso a *la perspectiva* en el escenario, detalle que desarrollará el teatro hasta la invención del *proscenio*, momento que ya anuncia la llegada de un teatro plenamente desarrollado, es decir la época de oro del teatro europeo durante los siglos XVII Y XVIII, especialmente desde 1580 a 1650, en que descollan los más destacados dramaturgos del teatro español, portugués, francés e inglés. Debe mencionarse en este sentido a Lope de Vega, Góngora, Liñán de Riaza, Lasso de la Vega, Juan de Salinas, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Valdivieso, Quiñónez de Benavente, en menor medida Quevedo entre los españoles, al francés Moliere, al inglés Shakespeare entre otros, respectivamente⁴ y al portugués Gil Vicente, predecesor de todos ellos. Es también en el Renacimiento de

³ Ibid. Págs. 32-34.

⁴ Frenk, Margit. *Entre Folklore y Literatura*. 2ª. Ed. El Colegio de México. México, 1984. Págs. 45-50.

principios del siglo XVII, cuando aparecen las famosas *mascaradas*⁵ de cuyos textos y parafernalia nada se conserva a la fecha pero que, se sabe, utilizaban maquinarias escénicas más complicadas, con telones pintados utilizando la visión de perspectiva al máximo y sobretodo plenamente ligadas a la vida cortesana o monárquica.

En cierta contraposición, las farsas y las comedias populares se desarrollaron en la Italia del Renacimiento como una oposición resistente al afán académico del teatro serio que emulaba la tragedias antiguas. Es aquí donde se desarrollarán con más efectividad las *commedias*, los intermezzos y las bufonadas que tendrán como personajes destacados a los comediantes Arlequín, Pantaleón, Colombina, Polichinela, Trufaldino, Scaramuccio, etc. y bufones que hacían acrobacias y malabares mientras se cambiaban las escenas. Estas compañías de comediantes *dell'arte* viajarían por toda Europa y con su experiencia y profesionalismo serían el preludio, como dijimos arriba, del arte teatral por excelencia de las representaciones dramáticas de la Europa de los siglos XVII y XVIII.⁶ También aparecieron por esas épocas otras piezas dramáticas destinadas al culto de la Inmaculada Concepción de la Virgen María y estas fueron las *loas*

o alabanzas a la Concepción de María. Llegados a este momento de vertiginoso viaje histórico por el teatro europeo u occidental es oportuno hacer un obligado alto en el camino y conviene detenernos en otra esfera del teatro, el que nos ocupa especialmente para el hemisferio que nos corresponde.

Es a finales del siglo XV, desde 1492, que los europeos empiezan a conocer allende el mar, tierras desconocidas y jamás soñadas hasta ese entonces y es durante el siglo XVI, en pleno renacimiento europeo, que se lanzan a su conquista, siendo los españoles los que más tierras, llamadas por ellos *americanas* o también *Indias Occidentales*, acapararon en sus afanes conquistadores. Con ello se inicia el proceso de colonización. Esto indica una transposición tanto violenta como pacífica de pautas culturales diferentes, en este caso hispanoeuropeas sobre las pautas culturales ya existentes en el continente recién descubierto.

En primer lugar se impusieron las políticas de dominación y se transplantaron la religión, el idioma castellano, las tradiciones y

⁵ Cid, Liuba y Ramón Nieto. Op. Cit. Pág. 35.

⁶ Cid, Liuba y Ramón Nieto. Op. Cit. Págs. 35-36.

costumbres del consumo culinario y de la vida cotidiana. George Foster⁷ dice que fue de dos maneras, la formal a través de la ley por la bula papal, la cédula real, las ordenanzas y las encomiendas, y la informal, que fue por la fuerza de la cotidianeidad del contacto intercultural.

Para nuestro caso nos interesa un poco más la segunda forma la cual, de alguna manera está ligada con las formas legales de dominación política, económica, social y cultural. La problemática de cómo cristianizar a los indios gentiles y paganos oriundos de estas tierras dominadas por *el demonio* debía resolverse con urgencia. En consecuencia, solucionar la circunstancia de hacerlos olvidar sus ritos "demoníacos", sus músicas extrañas, sus idiomas ininteligibles, sus motetes, areitos o bailes enloquecidos, a fin de que aceptaran el evangelio redentor, sus cantos y alabanzas, la doctrina de la Fe, y con ello asumieran la sumisión al poder del Rey y del Santo Papa. Esto, de muchas maneras, ha sucedido durante los siglos que vinieron y con sus variantes históricas, en los últimos tiempos también.

El Renacimiento europeo no se dejó sentir en su esplendor en las nuevas tierras sino que su sino alcanzó los límites de la destrucción cultural en muchos sentidos en vías de procesos de transculturación, transplantes,

aculturaciones y convivencias interculturales que para el momento no fue más que la colonización hispanoeuropea en este continente.⁸

Fue en ese crisol de resistencias, voluntades y aceptaciones donde se gestaron las nuevas identidades culturales de los pueblos latinoamericanos. Fue en ese proceso de transformación que, paulatinamente, con el apoyo del romancero español en nuestro caso del teatro y la danza, (en otros casos vale mencionar la arquitectura, la música y otras formas expresivas renacentistas) que los pueblos latinoamericanos empezaron a diferenciarse de como estaban las cosas antes y durante los años de las invasiones de conquista y colonización. Respecto a como estaban las cosas antes Luis Cardoza y Aragón en 1953 expone: *Algunas de estas narraciones acaso se presentaron esquemáticamente (El Varón de Rabinal) en festejos relacionados con la vida agrícola, el calendario y varias presencias del*

⁷ Foster, George M. *Cultura y Conquista: la herencia española*. Ed. Única. Universidad Veracruzana. Xalapa, México, 1962. Caps. I y II.

⁸ Rodas Estrada, Haroldo. *El Despojo Cultural. La otra máscara de la conquista*. 1ª. Ed. Caudal, S.A. Usac-Idach. Guatemala, 1998. Págs. 41-50. Véase también de José Roberto Cea *Teatro en y de una Comarca Centroamericana*. 1ª. Ed. Canoa Editores. San Salvador, El Salvador, C.A. 1993. Págs. 11-24

*panteón maya. Hay similitud en el amanecer de los pueblos: en los episodios se anudan la mitología, la leyenda y la historia, y se evocan con danza, música y salmodias. Su insistencia, el machacar del paralelismo, los salmos quejumbrosos, recuerdan el teatro chino*⁹.

Dadas así las circunstancias, y no de otra manera, el teatro europeo se transplantó a América bajo ciertas características que trataremos de delinear a continuación. Vale decir, empero, que tales circunstancias eran difíciles por cuanto los europeos involucrados en este proceso, frailes españoles la mayoría, en su afán misionero y evangelizador, tuvieron que luchar contra pautas teatrales ya existentes en nuestras regiones. *Los textos dramatizados demostraron ser especialmente difíciles en este sentido, como resultado de la necesidad, al representarlos, de adaptar el original a personajes y ambientes locales por lo que con frecuencia las situaciones de moralización cristiana solían revertirse en su contra por razón de incompreensión o desadaptación natural a las nuevas visiones del mundo y la vida que se imponían*,¹⁰ aunque en otros casos hubo indígenas que empezaron a dominar la lengua dominante con fluidez y a adaptar los nuevos temas al regionalismo propio.¹¹

Desde el siglo XVI, algunos estudiosos

españoles ya residentes en América y otros nacidos en ella, atestiguan fehacientemente las formas artísticas del teatro y la danza precolombinos, cuando en sus escritos indagatorios testimonian infinidad de costumbres y tradiciones, maneras sociales y políticas de convivencia, así como rituales religiosos que eran los que más agudamente observaban. Los más destacados de entre ellos son Fray Bernardino de Sahagún, Diego de Landa, Fray Javier Clavijero, Fray Diego Durán, Fray Toribio de Motolinía, Fray Juan de Torquemada, Bernal Díaz del Castillo, Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, Fray Francisco Vázquez y otros.¹²

José León Portilla ha dedicado su vida a un estudio profundo de estas particularidades del arte literario prehispánico en relación con los tiempos de la invasión española y nos ha mostrado para fortuna nuestra,

⁹ Cardoza y Aragón, Luis. *Guatemala, las líneas de su mano*. Ed. Nueva Nicaragua, 1985. Pág. 123.

¹⁰ Brotherston, Gordon. *La América Indígena en su Literatura: Los libros del Cuarto Mundo*. 1ª. Ed. en español. Fondo de Cultura Económica. México, 1997. Págs. 392-393. Véase también: María Sten. *Ponte a bailar tu que reinas*. 1ª. Ed. Edit. Joaquín Mortiz. México, 1990. 180 pp.

¹¹ Todorov, Zvetan. *La Conquista de América. El problema del otro*. 4ª. Ed. en español. Siglo XXI Editores. México, 1992. Pág. 195 y passim.

¹² Sobre Sahagún y Durán véase Todorov, Zvetan, Op. Cit.

muchas de las maravillosas formas artísticas literarias precolombinas manifestadas en ese tiempo hasta hace pocos años insospechadas.¹³ Al respecto cita a Fray Diego Durán en su *Historia de las Indias* quien describe lo siguiente:

Muchas maneras de bailes y de regocijos tenían estos indios para las solemnidades de sus dioses, componiendo a cada ídolo sus diferentes cantares según sus excelencias y grandezas. Y así muchos días antes que las fiestas viniesen, había grandes ensayos de cantos y bailes para aquel día y así con los cantos nuevos sacaban diferentes trajes y atavíos de mantas y plumas y cabelleras y máscaras, rigiéndose por los cantos que componían y por lo que en ellos trataban, conformándolos en la solemnidad y fiesta, vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres y leones, otras como soldados, otras como huastecas, otras como cazadores, otras como monos, perros y otros mil disfraces...

En el campo de las artes, la literatura, la plástica, la música, el teatro y la danza eran lo más visible y todo, absolutamente todo, giraba en torno a los rituales religiosos. Arte, ciencia y religión estaban indisolublemente compenetrados de manera que la dificultad para desvirtuarlos y disolverlos era profunda, como quizá lo es todavía, cinco siglos después.

Así es como, para la región que comprende nuestra República de Guatemala, la obra teatral precolombina que todavía se practica sin muchas influencias hispano europeas es el llamado *Rabinal Achí* o Danza del Tun, cuyos elementos dramáticos persisten en el mito y en el rito que entornan un teatro/danza de raíces históricas proveniente de las entrañas del siglo XV en América (de acuerdo con la cuenta gregoriana). Otras formas teatrales y danzáticas son más antiguas y milenarias, aunque permanecen mezcladas en una suerte de aculturación artístico religiosa que también las ha hecho pervivir, como por ejemplo *El Palo Volador*, *El Venado*, *La Culebra*, *Los Viejitos* y *El Chico Mudo*. Debe advertirse que *lo sagrado* subyace profundamente en los rituales de paso que se practican en las cofradías, atrios de iglesias y en centros de culto alejados de las poblaciones y es lo que más acerca a la cosmovisión maya originaria. Las aculturaciones son más evidentes en sus parafernalias religioso teatrales, coreografía y utilería danzaria.¹⁴

¹³ León Portilla, Miguel. *Literaturas de Mesoamérica*. 1ª. Ed. SEP Cultura. CIEN de México. México, 1984. Págs. 173-198. *El reverso de la conquista*. 4ª. Ed. Ed. Joaquín Mortiz. México, 1974. 190 pp. Véase también: *Visión de los vencidos*. Relaciones indígenas de la conquista. 7ª. Ed. UNAM. México, 1976. 218 pp.

¹⁴ García Escobar, Carlos René. *Atlas Danzario de Guatemala*. 1ª. Ed. Edits. USAC-CEFOL-CULTURA. Guatemala, 1976. 213 pp.

La evangelización cristiana realizó una lucha denodada contra estas formas de culto y encontró formas de penetrar en la conciencia de la cosmogonía indígena. También mostró su teatro, su danza, su música y sus textos que hablaban de historias en tierras desconocidas que habían sucedido en otras latitudes jamás imaginadas por los evangelizando locales.

Uno debe suponer lo más cerca de lo histórico posible cómo concibieron los nuevos catequizados un nuevo imaginario de historias de la vida de Cristo y sus apóstoles, de los santos, de Carlo Magno y sus pares, de los moros infieles Fierabrás, Tamerlán, Azorín, etc. para el caso del teatro/danza que se imponía, así como la nueva presencia de personajes fantasmagóricos tales los diablos, ángeles, vírgenes, etc. cuando ya existía con anterioridad toda una estructura de dioses y nahuales que se pretendía substituir por la cristiana. Gustavo Correa realizó hace algunos años un excelente estudio sobre este fenómeno histórico.¹⁵

Todos ellos se presentan en formas teatrales íntimamente enlazadas con la danza, la literatura y la música que los instructores españoles transplantaron directamente de España a América mestizando la coreografía europea con contenidos estaban relacionados con

historias del cristianismo español y europeo que se fueron quedando en la tradición, en un español muy castellano de la época el cual a su vez, por razones de memorización y analfabetismo, se convirtió en formas dialectales por efectos de su transmisión oral, notables en los *originales* de danzas más antiguas que existen.¹⁶

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

¹⁵ Correa, Gustavo. *Espíritu del mal en Guatemala. Ensayo de Semántica Cultural*. Rev. Guatemala Indígena. Vol. VI, Nos. 2 y 3. Guatemala, 1971.

¹⁶ Al respecto el autor posee una valiosa colección de originales fotocopados de numerosas danzas tradicionales guatemaltecas que esperan su estudio detenido en todos estos aspectos.

La coreografía se reorganizó. De una coreografía precolombina que incluía un número abundante de participantes hombres y mujeres, en mitotes o areitos, con parafernalia distinta que incluía el acostumbrado plumaje y pinturas faciales,¹⁷ se introdujo una nueva que reducía los participantes de acuerdo con lo personajes de la trama y en un espacio capaz de contener una contradanza (coreografía europea) en unos 5 X 10 mts. cuadrados. Se introdujeron máscaras y trajes vistosos. Utería nueva como espadas, pañuelos y sonajas de hojalata. Entonces hizo su presencia definitiva la morería con una existencia abundante de trajes, máscaras y utería para distintas danzas y bailes.¹⁸

Se popularizó el teatro pero en forma de danza. Es decir que las formas primigenias del teatro en Guatemala desde el siglo XVI, fueron las de la danza por cuanto en ella, con música y textos literarios, podían transmitirse efectivamente los contenidos religiosos que eran, al final de cuentas, los causantes evangelizadores en las nuevas pautas culturales. A ellas se agregaron dos siglos después, durante el XVIII, los *auto sacramentales*, las *pastorelas* y las *loas*¹⁹ como expresiones propias del teatro popular y como un legado de indiscutible raíz hispánica y religioso cristiana, aunque de mayor aceptación en los pueblos mestizoladinos del país. En los finales del siglo XVIII se presentaron comedias a un costado de la Catedral

e incluso hubo el primer reglamento de teatro en 1794.²⁰

Las danzas que iniciaron este proceso fueron, sin lugar a dudas, las famosas danzas de *moros y cristianos* que tanta raigambre formaron en Mesoamérica. Estos fueron los nuevos mitos transplantados y asimilados que se encuentran diseminados por doquier en Guatemala y otras partes de Mesoamérica y el Caribe.²¹ En 1953,

¹⁷ Sten, María. Op. Cit. Págs. 78-79. También León Portilla. Op Cit. Cita 12.

¹⁸ Para un estudio completo sobre las morerías véase del autor **Talleres, trajes y danzas tradicionales de Guatemala**. Edit. Universitaria. Guatemala, 1987.

¹⁹ Para un estudio más detenido sobre los auto sacramentales y las loas véase: Lara Figueoa, Celso A. **La Loa una expresión de la identidad del pueblo guatemalteco** y García Escobar, Carlos René. **Los Jicaques. Una loa sobreviviente en el área periférica occidental de la ciudad de Guatemala** ambos en Rev. Tradiciones de Guatemala, No. 56. Cefol-USac. Guatemala, 2001. Págs. 7-36

²⁰ Véase también de A. Salazar, Ramón. **Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala**. Cap. XXXIV, tomo II, Págs.246-259 y Cap. XXXVII, Tomo III. Págs. 287-297. Biblioteca de Cultura Popular Vol. 13, Col. 20 de Octubre del Ministerio de Educación Pública. Guatemala, 1951.

²¹ Para una visión más completa sobre danzas de moros y cristianos véase García Escobar, Carlos René et al. **El Español. Danzas de moros y cristianos en el área central de Guatemala**. 1ª. Ed. Edit. Cultura, No. 15. Guatemala, 1990. 119 pp. Y Arturo Warman. **La Danza de Moros y Cristianos**. Colección Sesepentas, México, 1972.

Luis Cardoza y Aragón los describía de la siguiente manera:

*En pocos pueblos de América la religión primitiva vive con tanto aliento que, más bien, cabría hablar de la supervivencia del catolicismo. Saturada por ritos indiscernibles injertados en el tronco aborígen se halla la vida consciente y subconsciente de inmensa población guatemalteca. Desde muchas semanas antes, cofrades y brujos, guardadores de tradiciones, inician preparativos para la celebración. Se ensayan bailes rituales, esquemas de teatro que a menudo se desarrollan en varios días y poblados, mezclando los cultos tutelares con los dioses del maíz, de ultratumba, de las lluvias y cosechas para que sean propicios. Organizan peregrinaciones a santuarios próximos, para llevar ofrendas de frutas, mieles, animales comestibles, flores. En bailes y ritos hay rememoraciones de la conquista, de luchas legendarias, del robo del fuego por las tribus. Se compra toda clase de cohetes y cámaras, toritos y otros juegos de pólvora. Los pueblos participan con gran entusiasmo, como actores y espectadores, dispuestos a vivir las celebraciones. Se estrenan ropas, se hacen comilonas de carnes en pulique—cerdos, venados, gallinas y chompipes—, en salsas de chile, en pipián, en tomate, condimentados con pepita de ayote, azúcar y anís, y abundan la chicha, el aguardiente y el tabaco.*²²

Volviendo a nuestro hilo histórico inicial, notamos que en los siglos XVII y XVIII en Europa, el teatro continuó su evolución y alcanzó las glorias más sublimes del género. Eso es indiscutible. Sorprendentemente, hasta donde sabemos, esa misma calidad de teatro hace su aparición en Guatemala más de un siglo después, al final del siglo XIX, cuando en Guatemala, el teatro, como tal, también alcanzara momentos de suprema calidad, la que casi desaparece en las décadas dictatoriales de la primera parte del siglo XX. Este siglo ve resurgir el teatro y alcanzar éxitos indiscutibles hasta en su segunda mitad, desde Manuel Galich, es decir a partir de la década revolucionaria al presente.

Por ello es necesario acotar ahora, concluyendo estas disquisiciones, que en los tiempos coloniales, en Guatemala, el teatro se presentó como danza popular en el mayor porcentaje posible durante los tres siglos hispanos. Se excluyen en esta formulación, como ya dijimos, por no ser danzas, los también populares auto sacramentales, pastorelas y loas, de los que únicamente éstas últimas existen próximas a extinguirse. Lo que persiste entonces, reafirmamos, al iniciarse el siglo XXI, por la fuerza de su profunda

²² Cardoza y Aragón, Luis. Op Cit. Pág. 58.

tradición religioso sacralizadora, de aquellas formas teatrales iniciales, son las danzas tradicionales contemporáneas que, además, poco han variado en sus formas coreográficas y parafernáticas según hemos visto y, permanecen practicándose mayoritariamente, como herencia ancestral indiscutible, por los grupos mayances del país.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Amades, Joan. **Las Danzas de Moros y Cristianos**. Etnología Valenciana, 4. Instituto de Estudios Ibéricos y Etnología Valenciana. Valenciana, España. 1966. 122 p.p.
- A. Salazar, Ramón. **Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala**. Tomos I, II y III. Biblioteca de Cultura Popular Vol. 13, Col. 20 de Octubre. Ministerio de Educación Pública. Guatemala, 1951. 413 pp.
- Brotherston, Gordon. **La América Indígena en su Literatura: Los libros del Cuarto Mundo**. 1ª. Ed. en español. Fondo de Cultura Económica. México, 1997. 588 pp.
- Cardoza y Aragón, Luis. **Guatemala, las líneas de su mano**. Ed. Nueva Nicaragua, 1985. 338 pp.
- Cea, José Roberto. **Teatro en y de una Comarca Centroamericana**. 1ª. Ed. Canoa Editores. San Salvador, El Salvador, C.A. 1993. 274 pp.
- Cid, Liuba y Ramón Nieto. **Técnica y representación teatrales**. 2ª. Ed. Acento Editorial. Madrid, 1999. 91 pp.
- Correa, Gustavo. **Espíritu del mal en Guatemala. Ensayo de Semántica Cultural**. Rev. Guatemala Indígena. Vol. VI, Nos. 2 y 3. Guatemala, 1971.
- Frenk, Margit. **Entre Folklore y Literatura**. 2ª. Ed. El Colegio de México. México, 1984. 124 pp.
- Foster, George M. **Cultura y Conquista: la herencia española**. Ed. Única. Universidad Veracruzana. Xalapa, México, 1962.
- García Escobar, Carlos René. **Talleres, trajes y danzas tradicionales de Guatemala**. Edit. Universitaria. Guatemala, 1987. 109 pp.
- ...et al. **El Español. Danzas de moros y cristianos en el área central de Guatemala**. 1ª. Ed. Edit. Cultura, No. 15. Guatemala, 1990. 119 pp.
- Atlas Danzario de Guatemala**. 1ª. Ed. Edits. Usac-Cefol-Cultura. Guatemala, 1996. 213 pp.
- Los Jicaques. Una loa sobreviviente en el área periférica occidental de la ciudad de Guatemala**. Rev. Tradiciones de Guatemala, No. 56. Cefol-Usac. Guatemala, 2001.
- Mejía, René. **Raíces del Teatro Guatemalteco**. 1ª. Ed. Tipografía Nacional. Guatemala, 1972.
- Henríquez Ureña, Pedro. **Ensayos**. Edición Crítica. José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Coordinadores. 1ª. Ed. ALLCA XX Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala. España, 1998. 939 pp.
- Lara Figueoa, Celso A. **La Loa una expresión de la identidad de l pueblo guatemalteco**. Rev. Tradiciones de Guatemala, No. 56. Cefol-Usac. Guatemala, 2001.
- León Portilla, Miguel. **Literaturas de Mesoamérica**. 1ª. Ed. SEP/Cultura y CIEN/México. México, 1984. 277 pp. **El reverso de la conquista**. 4ª. Ed. Ed. Joaquín Mortiz. México, 1974. 190 pp.
- Sten, María. **Ponte a bailar tu que reinas**. 1ª. Ed. Edit. Joaquín Mortiz. México, 1990.
- Todorov, Zvetan. **La Conquista de América. El problema del otro**. 4ª. Ed. en español. Siglo XXI Editores. México, 1992. 277 pp.
- Vela, David. **Literatura Guatemalteca**. 1ª. Ed. Tipografía Nacional. Guatemala, 1943. 308 pp.
- Visión de los vencidos**. Relaciones indígenas de la conquista. 7ª. Ed. UNAM. México, 1976. 220 pp.
- Warman, Arturo. **La Danza de Moros y Cristianos**. Colección Sepsetentas, México, 1972.