



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA**

**TESIS:**

**De los mitos, a los ritos y de los ritos a las danzas: la danza folklórica en la construcción de Identidad Nacional de Honduras 1900-1975.**

**SUSTENTADA POR:**

**LICDA. CARMEN ELISA FLORES MEJÍA**

**COORDINADORES:**

**PHD. RAMÓN ANTONIO RIVERA**

**PHD. JORGE ALBERTO AMAYA**

**ASESORA:**

**M.A. NORMA ZAMBRANA CARIAS**

**PREVIA AL TÍTULO DE MAESTRÍA EN HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, 2021**

**AUTORIDADES UNIVERSITARIAS**  
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS**  
**CIUDAD UNIVERSITARIA, TEGUCIGALPA**

**SEÑOR RECTOR POR LEY:**

**DR. FRANCISCO J. HERRERA ALVARADO**

**SECRETARIA GENERAL:**

**DRA. JESSICA PATRICIA SÁNCHEZ MEDINA**

**DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO:**

**PHD. ARMANDO EUCEDA**

**COORDINADORES DE LA MAESTRÍA EN HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL:**

**PHD. RAMÓN ANTONIO RIVERA**

**PHD. JORGE ALBERTO AMAYA**

**TEGUCIGALPA, 2021**



## AGRADECIMIENTOS

A Dios todopoderoso, por su infinito amor y misericordia.

A mi familia por sus muestras de amor y comprensión.

A mis estudiantes y miembros del Cuadro de Danzas Folklóricas del Departamento de Arte-UNAH por todas las experiencias compartidas.

A Norma Zambrana Carías mi asesora, por su dedicación y recomendaciones.

A Rolando Sierra Fonseca y Jorge Alberto Amaya mis lectores-asesores, por sus recomendaciones.

A mis compañeros de maestría y de la carrera de historia, por su apoyo.

A los docentes de la Maestría en Historia Social y Cultural y de la carrera de Historia por sus aportes.

A mis compañeros docentes del Departamento de Arte-UNAH, especialmente a Clarisa Flores.

## Índice

Siglas y Acrónimos .....	7
Introducción .....	9
Capítulo I. De los mitos, a los ritos y de los ritos a las danzas: la danza folklórica en la construcción de Identidad Nacional de Honduras 1900-1975: Planteamiento del Problema .....	12
1.1 Antecedentes del tema de Investigación .....	12
1.2 Problema de Investigación.....	17
1.3 Preguntas de la Investigación .....	18
1.3.1 Pregunta Problema .....	18
1.3.2 Preguntas específicas.....	19
1.4 Objetivos de la Investigación .....	19
1.4.1 Objetivo General .....	19
1.4.2 Objetivos Específicos.....	19
1.5 Justificación de la Investigación.....	20
1.5.1 Justificación del tema.....	20
1.5.2 Justificación de la temporalidad .....	21
1.5.3 Justificación del Espacio.....	23
1.6 Aporte y Beneficio Social del Estudio .....	24
1.7 Alcances y límites del Estudio.....	25
Capítulo II: Marco Teórico.....	27
2.1 Antecedentes.....	27
2.1.1 Estado del arte, la danza folklórica y su relación con la identidad nacional en los países latinoamericanos, 1900-1975 .....	27
2.1.2 Estado del arte, escritos sobre danza folklórica en Honduras, 1900-1975 .....	46
2.2 Contexto del Estudio.....	56

2.2.1 Contexto Internacional 1900-1975 .....	56
2.2.2 Contexto Nacional 1900-1975.....	59
Contexto Económico.....	59
Contexto Político/religioso.....	60
2.3 Marco Conceptual.....	66
2.4 Teorías que sustentan el Estudio.....	69
Capítulo III: Diseño Metodológico de la Investigación.....	81
3.1 Tipo y definición de la Investigación .....	81
3.2 Contexto de la Investigación .....	81
3.3 Fuentes de Investigación .....	83
3.3.1 Fondos documentales públicos y privados .....	83
3.3.2 Fondos digitales y páginas Web .....	84
3.3.3 Valoración de fondos .....	86
3.3.4 Fuentes Primarias.....	88
3.3.5 Fuentes Hemerográficas.....	89
3.3.6 Fuentes Fotográficas .....	89
3.3.7 Fuentes Videográficas y de audio.....	89
3.3.8 Fuentes Bibliográficas.....	89
3.3.9 Otras fuentes .....	90
3.4 Instrumentos de Investigación .....	91
3.4.1 Transcripción de fuentes.....	91
3.4.2 Elaboración de Instrumento: Entrevistas semiestructuradas y grabación de entrevistas..	92
3.5 Plan de Análisis .....	93
3.5.1 Organización de las fuentes.....	94
3.5.2 Análisis de contenido, Análisis iconográfico, Interpretación y Descripción .....	95
3.6 Categorías de Análisis .....	95
3.6.1 Subcategorías de Análisis.....	95

3.6.2 Otros conceptos desarrollados .....	95
3.7 Matriz Metodológica .....	96
Capítulo IV: Análisis y discusión de los hallazgos de la Investigación .....	99
4.1 Transformación de la danza folklórica y su espacio en la historia del arte y la cultura hondureña: desde el mito al rito, y del rito a la danza tradicional 1900-1950.....	100
4.1.1 Orígenes de algunos mitos representativos de Honduras y su transformación en rituales: Aporte de las distintas etnias hondureñas a la danza folklórica, 1900-1950 .....	101
Lencas .....	103
Chortís .....	112
Misquitos.....	113
Garífunas .....	115
4.1.2 Conformación de las denominadas danzas tradicionales o folklóricas en Honduras, en el marco social, económico, político y religioso, 1900-1950 .....	119
Características populares de la sociedad hondureña y su influencia en la danza folklórica 1900-1950.....	121
Características económicas que contribuyeron a establecer algunos elementos de la danza folklórica en Honduras, 1900-1950 .....	129
Acontecimientos políticos que marcaron las interpretaciones en la danza folklórica hondureña, 1900-1950.....	133
Religiosidad popular y danza folklórica 1900-1950.....	137
4.1.3 El Imaginario Social y Cultural: la danza folklórica o tradicional como parte de las vivencias cotidianas y su espacio en la historia del arte y cultura hondureña 1900-1950.....	151
4.2 La utilización de la danza folklórica por el Estado como elemento en la construcción de la identidad nacional hondureña, 1951-1975.....	161
4.2.1 Construyendo la identidad nacional de Honduras: el papel del Estado en el proceso de Modernización y la inclusión de la danza Folklórica como manifestación artística y cultural, 1951-1975 .....	161
4.2.2 La danza folklórica y su institucionalización en el sistema educativo nacional de Honduras, 1951-1975 .....	177
4.3 Personajes de la historia del arte y la cultura hondureña, primeros promotores de la danza folklórica.....	191
4.3.1 Rafael Manzanares Aguilar.....	192

4.3.2 Carlos Gómez Genizzotti .....	203
4.3.3 Jorge Armando Ferrari .....	210
Conclusiones .....	217
Anexos .....	224
Anexo 1 Cronograma .....	224
Anexo 2 Autorización entrevista .....	225
Anexo 3 Ejemplos de tablas para Cronologías .....	226
Anexo 4 Fotografías .....	227
Bibliografía .....	229



## **Siglas y Acrónimos**

ANH = Archivo Nacional de Honduras “Ramón Antonio Vallejo”

CAC = Centro de Arte y Cultura de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras

CEFROTEC = Centro de Formación Técnica S. de R. L.

CELAM = Consejo Episcopal Latinoamericano

CENADIH = Centro de Adiestramiento del Ministerio de Hacienda y Crédito Público

CENAP = Centro Nacional de Acción Pastoral

CENIDI = Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

COHDEFOR = Corporación Hondureña de Desarrollo Forestal

COLPROSUMAH = Colegio Profesional Superación Magisterial Hondureño

CRA = Centro de Recursos Audiovisuales de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras

CSUCA = Consejo Superior de Universidades de Centro América

DICU = Dirección de Investigación Científica Universitaria

EDUCA = Editorial Universitaria Centroamericana

FAFH = Federación de Asociaciones Femeninas de Honduras

FLACSO = Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales

FUSEP= Fuerza de Seguridad Pública

IADMS = Asociación Internacional de Medicina y Ciencias de la Danza

IHAH = Instituto Hondureño de Antropología e Historia

INAH = Instituto Nacional Agrario

INFOP = Instituto Nacional de Formación Profesional

INJUPEMP= Instituto Nacional de Jubilaciones y Pensiones de los Empleados Públicos

ODECA = Organización de Estados Centroamericanos

OEA = Organización de Estados Americanos

SECTIN = Secretaría de Cultura, Turismo e Información

SECTUR = Secretaría de Cultura y Turismo

UGIC-DA= Unidad de Gestión de Investigación Científica del Departamento de Arte, UNAH

UNAH = Universidad Nacional Autónoma de Honduras

UNESCO= Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

UPNFM = Universidad Pedagógica Nacional de Honduras “Francisco Morazán”

## Introducción

Este trabajo de investigación tiene como propósito principal analizar los aportes de la nombrada danza folklórica de Honduras en la construcción de la identidad nacional en el periodo de 1900 a 1975; en la primera mitad del siglo XX en la cual surgen las iniciativas de conformar un proceso de reconocimiento de las costumbres, valores y características principales de los hondureños destinadas a construir la identidad nacional; posteriormente entre 1951 y 1965 se identifica la creación de varias instituciones gubernamentales como el Instituto Hondureño de Turismo en 1953, el Instituto Folklórico Nacional en 1955, un año después la fundación del Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas en 1956 y la ley sobre el arte y la cultura en 1965; finalizando la temporalidad de estudio hasta 1975 donde la danza folklórica forma parte activa del sistema educativo nacional diseminándose por todo el país gracias al trabajo de Rafael Manzanares Aguilar y su equipo de investigadores, músicos y bailarines, de igual manera por el ejercicio de las funciones de la Secretaría de Cultura, Turismo e Información creada en 1975.

El planteamiento del presente estudio intenta determinar las relaciones de esta expresión dancística con la institucionalización del arte y la cultura, comenzando por la evolución de la danza folklórica en manifestación artística, explicando la transformación de esta expresión artística y determinar cuál es su espacio en la historia del arte y la cultura hondureña, evocando algunos mitos convertidos en ritos los cuales serán la base de muchas de las piezas conocidas como danzas folklóricas y cómo se inicia el proceso de institucionalización para oficializar el arte y la cultura hondureña como parte de un proyecto del Estado abarcando el proceso de modernización que utiliza el arte para crear o construir identidades vislumbrando implicaciones sociales y culturales en Honduras. Del mismo modo esta investigación pretende reflejar los vacíos en la historiografía hondureña sobre la danza y su relación con la construcción de la identidad nacional.

Estructuralmente se presentan cuatro capítulos con los cuales se aspira evidenciar y explicar de manera clara todo el proceso investigativo y los hallazgos encontrados. El primer capítulo corresponde al planteamiento del problema concentrando varias partes esenciales para determinar la importancia del tema de la investigación, se comienza por los antecedentes temáticos, los datos generales que incluyen un planteamiento del problema, las preguntas planteadas en la investigación, los objetivos que se pretenden alcanzar, la justificación de la temática, la temporalidad y el espacio geográfico; así como los aportes, el beneficio social, que se podrán obtener con los hallazgos expuestos, igualmente se muestran los alcances y límites de este proceso investigativo.

Luego en el segundo capítulo se presenta un marco teórico, que incluye el estado del arte del estudio explorando los escritos sobre la danza folklórica y su relación con la identidad nacional en los países latinoamericanos, de igual modo la historiografía sobre la danza folklórica en Honduras entre 1900-1975. También contiene la explicación del contexto nacional e internacional, es decir del entorno social, político, económico e incluso religioso en los que se desarrolla este tipo de estudios, igualmente se presenta un marco conceptual donde se proponen conceptos que esclarecen los términos utilizados en los estudios de esta índole; finalizando este apartado con las principales teorías que ayudan a comprender el estudio histórico del folklore, el arte, los mitos, los ritos, la identidad de los países y los proyectos estatales de modernidad.

Seguidamente el tercer capítulo propone el tipo y diseño metodológico teniendo su origen en los teóricos expuestos en el apartado anterior y que brindan las pautas para aplicar distintas metodologías y técnicas en esta investigación; encapsulando este apartado un contexto que determina las fuentes, fondos, instrumentos aplicados, así como la valoración y análisis de los mismos.

El cuarto y último capítulo corresponde a los hallazgos de la investigación, dividido en tres apartados, que a su vez se subdividen en segmentos los cuales ayudan a comprender cronológicamente los acontecimientos ocurridos en la temporalidad del estudio, exponiendo de manera detallada los descubrimientos y logrando alcanzar el propósito de explicar el papel de la danza folklórica y sus implicaciones en la identidad nacional de Honduras, llegando a las conclusiones que constituyen una parte esencial de la investigación, pues responden a las preguntas establecidas, al proceso investigativo y ayudan a perfilar los aportes fundamentales de este estudio en la historiografía hondureña dando paso a nuevas investigaciones.

## **Capítulo I. De los mitos, a los ritos y de los ritos a las danzas: la danza folklórica en la construcción de Identidad Nacional de Honduras 1900-1975: Planteamiento del Problema**

### **1.1 Antecedentes del tema de Investigación**

Los seres humanos han participado de la danza desde el principio de su existencia, ya que forma parte de los propios instintos de movimiento y la expresión de sentimientos; esta relación estrecha e inherente generó que la danza se manifestara en las diversas actividades humanas, en su mayoría representadas como rituales para la caza, la guerra, la interpretación de los acontecimientos de la naturaleza o designios espirituales (Bordón, 2013). La importancia de la danza en la vida de las personas se debe al elemento biopsicosocial de esta manifestación artística, es decir la interrelación del cuerpo, el pensamiento y las relaciones sociales de los individuos, además dicha condición abarca varios campos de estudio en diferentes ciencias, algunos de los cuales serán mencionados a continuación.

A través de la historia se puede comprobar que la danza ha evolucionado y su estudio también, desde los excéntricos mitos de los pueblos ancestrales a los rituales más estrictos de las civilizaciones humanas, llegando a convertirse en un arte escénico; se puede comenzar la ruta del estudio de la danza, justamente con la necesidad de los individuos de comunicarse y transferir conocimientos siendo el arte dancístico uno de los medios utilizados para enseñar o expresarse, tal es el caso de los mitos religiosos o de cacería transmitidos por generaciones a través de bailes representativos y evidenciados en la pintura rupestre, o los rituales sagrados en las bodas y sacrificios a los dioses ejemplificados en jeroglíficos egipcios y códigos de civilizaciones antiguas que han quedado plasmadas incluso en la escultura y la arquitectura.

En la Edad Media (feudalismo), los cambios de las sociedades también provocaron cambios en la forma de ver la danza. La Iglesia Católica fungió como un instrumento de coerción ideológica y a la vez de libertad, suscitando con ello una cultura oficial especialmente en las artes y una cultura popular que se vislumbró como un rechazo a las normas artísticas con el cuño de la iglesia; ello provocó que la danza se viera como recreación colectiva en las zonas rurales más alejadas de los ojos clericales, surgiendo los bailes de origen campesino o danzas folklóricas (Hernández, 1985).

A medida pasó el tiempo, la danza se fue perfeccionando a partir del movimiento estético, la música y su ritmo, perdiendo su carácter religioso y adoptando un carácter destinado al espectáculo y la diversión, y posteriormente mezclándose con el arte teatral. (Urtiaga de Vivar Gurumeta, 2017). En sus disertaciones Judith Urtiaga de Vivar Gurumeta propone que la condición representativa y colectiva de la danza es propicia para su evolución,

...ayudó a su consolidación como forma expresiva del folclore de los pueblos, mientras que por otra parte, sus características estéticas llevaron a una danza más teatral.... Hay que entender la danza y los espacios escénicos como los resultados artísticos de una evolución histórica, de unas civilizaciones en constante cambio, con sus rituales religiosos, sus tradiciones, sus relaciones sociales... entendiéndolos también como la muestra de la capacidad de expresión de los pueblos. (Urtiaga de Vivar Gurumeta, 2017, pág. 21).

Respecto a los inicios de la enseñanza de la danza destaca el Rey Luis XIV, a quien le gustaba bailar, guiado por su pasión a la danza propició la fundación de la Academia Real de la Danza en 1661, logrando que los ballets llegaran a los teatros y se alejaran de las cortes reales para ser apreciados por más personas (Urtiaga de Vivar Gurumeta, 2017), marcando el principio de la relación de la danza y la educación. Gradualmente la incorporación de la enseñanza de las artes escénicas en los distintos

niveles de educación y esencialmente en las universidades ha forjado una nueva línea de investigación en la docencia y las artes escénicas entre ellas la danza, por ser una herencia del pasado artístico y cultural de las sociedades y además por su evolución en espectáculo, creatividad e innovación que se acopla a las nuevas generaciones.

Para los ejecutantes de la danza bailar es un impulso satisfactorio que se puede hacer individual o colectivamente, también se puede considerar que la danza no es un privilegio exclusivo de profesionales, sino, que concierne a la humanidad, este aspecto es relevante para los avances en los sistemas de educación que incluyen el arte dancístico como parte del desarrollo integral de los estudiantes (Moya, 1995).

Sobresale en el desarrollo de la danza y la educación la investigación performativa orientada a las artes, la cual intenta profundizar en las interrelaciones de los participantes del conocimiento, fenómenos, transformaciones y pensamientos que intervienen en las practicas escénicas; consiguiendo un análisis del contexto y problemática de la danza, contribuyendo en la docencia, la investigación y orientación en proyectos de y en las artes (Lorente, 2015).

Un campo de estudio cuyos aportes han sido pocos pero significativos respecto a la danza, es en el sentido de la filosofía, la complejidad radica en que el arte no es filosofía, pero los filósofos pueden interpretar filosóficamente el arte, ya que ésta manifiesta el pensamiento en la creatividad, innovación y desarrollo artístico; en el caso particular de la danza los filósofos han analizado que es una expresión o una forma de comunicación en la que se usa un lenguaje no verbal guiada por el ritmo, la expresión corporal, el movimiento, el espacio, el color (vestuario) y el estilo, entre otros; siendo estas características de carácter lógico en el pensamiento humano y por consiguiente posee una estructura



metódica generando origen y consecuencias de la estructuración epistemológica para el análisis filosófico (Guzmán & Maldonado, 2011).

Al igual que Sócrates y Nietzsche, fueron amantes de la danza (Lomelí, 2015), los análisis del filósofo Paul Valéry proponen el nivel fundamental de la danza por su organización, recursos, límites, combinaciones energéticas corporales y de sensibilidad posicionándola como un arte primordial siendo también universal por la transmisión de ideas y de acción que traslada al individuo a una especie de espacio-tiempo diferenciado de la vida práctica (Valéry, 2015), aunque refleje situaciones de la vida cotidiana, como es el caso de la danza folklórica.

Los antropólogos han jugado un papel importante en los estudios sobre danza tradicional, sin embargo, la mirada artística de la danza folklórica ha sido escasamente estudiada, a pesar de ser una expresión relevante del arte y la cultura de los pueblos. La promoción de estudios en artes escénicas ha sido valiosa en las últimas décadas y en el tema de la danza concentra muchas universidades que investigan a través de la etnografía, la observación participante y la revisión de documentos (Hidalgo Salgado, 2011).

Desde las ciencias médicas también se han visto involucradas con la danza, cuyos estudios revelan que las metodologías y técnicas utilizadas en la danza son factores positivos para la terapia y rehabilitación física, funcional y la mental, llamada danzaterapia (Wengrower & Sharon, 2008). Otros estudios de La Asociación Internacional de Medicina y Ciencias de la Danza (IADMS), basados en los movimientos de los bailarines han permitido conocer las demandas fisiológicas y las condiciones físicas, que contribuyen al desarrollo de terapias no solo para bailarines, sino para personas que necesiten rehabilitación (Echegoyen, 2012); de igual modo los avances en estudios de la salud

demuestran que se puede tratar el Alzheimer y otras enfermedades psico mentales (Gil Bermúdez, 2013).

La danza provoca un impulso cultural, identitario, de libertad y de diversión en los seres humanos, quienes a manera de imitación de los elementos de la naturaleza, los animales o la vida práctica y cotidiana han recreado diversas situaciones en el arte escénico dancístico, para realizar dichas recreaciones es preciso investigar, crear, imaginar, innovar, lo que ha generado nuevas metodologías y técnicas como la animación sociocultural que es un método de intervención utilizando acciones de práctica social encaminadas a animar y avivar las relaciones entre los individuos y la sociedad en general, mejorando la gestión del ocio y el tiempo libre, y teniendo como fin mejorar la calidad de vida (Animación Sociocultural y la Danza, 2017).

Como se ha observado la danza como tema de investigación se ha estudiado desde varios aspectos técnicos, de espacio-movimiento, arquitectónicos, teóricos y científicos, resaltando la importancia de este tópico para la humanidad y los beneficios que presenta; sin embargo, son pocos los estudios desde la ciencia histórica, así lo menciona María José Cifuentes al decir que la historia de la danza especialmente en Latinoamérica ha sido escrita por sus propios protagonistas y no por expertos historiadores, lo cual no desacredita el trabajo realizado, sino que a manera de denuncia resalta el alejamiento de la disciplina histórica en este tipo de estudios (Cifuentes, 2008).

Según Cifuentes el distanciamiento de los expertos historiadores ha sido probablemente por la errónea percepción de que la danza no ocupa un lugar en la historia del arte o en la historia cultural:

Que la danza no ocupe un lugar relevante dentro de la cultura es sin duda una percepción severa, si bien como espectáculo nunca contó con una gran cantidad de público y se encontraba más bien marginada en comparación con el teatro o la ópera, su presencia dentro

de la sociedad occidental se remite a los orígenes de las primeras civilizaciones, primero como un acto sagrado y simbólico dentro del rito, luego participando de actividades cotidianas como las agrarias e incluso las funerarias... (Cifuentes, Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza, 2008, pág. 89).

Por ello, Cifuentes expresa que hace algún tiempo algunos historiadores latinoamericanos han intentado confeccionar investigaciones históricas y estéticas en torno a la danza:

Desde la década de los ochenta hasta nuestros días la danza de este continente ha iniciado su camino de reconstrucción pasando por distintas fases: 1. Reconstrucción y catastros de obras y personajes; 2. Investigaciones y confección de teorías en torno a los catastros y clasificaciones. (Cifuentes, Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza, 2008, pág. 90).

De este modo el presente estudio se realizará desde la perspectiva histórica y específicamente a través de la historia cultural, contribuyendo a construir la historia de la danza en Honduras.

## **1.2 Problema de Investigación**

El tema de Investigación de los mitos, a los ritos y de los ritos a las danzas, tiene que ver con la utilización de la danza folklórica en la construcción de Identidad Nacional de Honduras en el periodo de 1900 a 1975.

Se propone como problema de investigación la danza folklórica en Honduras y su evolución histórica formando parte de la construcción de la identidad nacional hondureña; este es el supuesto del cual se inicia para indagar cómo la manifestación artística de la danza folklórica, tal y como se conoce actualmente, se catalogó dentro del repertorio de realidades, costumbres y tradiciones que forman

parte de la identidad nacional de Honduras; para verificar dicho supuesto se comienza con el estudio de lo que se ha escrito sobre la danza, el folklore y las identidades en América Latina y Honduras entre 1900-1975.

La temporalidad analizada se inicia en las primeras décadas del siglo XX de 1900 a 1950, refleja los inicios de cómo se conforma la danza folklórica que se ve afectada por distintos acontecimientos económicos, políticos, religiosos y populares ligados a las intenciones de destacar una identidad nacional propia creando un espacio en la historia cultural hondureña; entre 1951 y 1965 se identifica la creación de varias instituciones gubernamentales como Instituto Hondureño de Turismo en 1953, el Instituto Folklórico Nacional en 1955, un año después la fundación del Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas en 1956 y la ley sobre el arte y la cultura en 1965 entre otros; finalizando la temporalidad con el periodo desde 1966 hasta 1975 donde la danza folklórica forma parte activa del sistema educativo nacional diseminándose por todo el país gracias al trabajo de Rafael Manzanares Aguilar y la Secretaría de Cultura, Turismo e Información creada en 1975, de este modo se evaluará la participación de este arte dancístico como parte de los proyectos de institucionalización y oficialización del arte y la cultura de Honduras promovidos por el Estado y sus implicaciones sociales y culturales en el territorio hondureño.

### **1.3 Preguntas de la Investigación**

#### **1.3.1 Pregunta Problema**

¿Cómo la danza folklórica ha contribuido en la construcción de la identidad nacional y la institucionalización del arte y la cultura hondureña entre 1900-1975?

### **1.3.2 Preguntas específicas**

1. ¿Qué se ha escrito sobre la danza, el folklore y las identidades nacionales en América Latina y Honduras entre 1900-1975?
2. ¿Cuáles son las transformaciones, características y espacios en la historia del arte en Honduras de los mitos a los ritos, y de los ritos a la danza tradicional o folklórica entre 1900 y 1975?
3. ¿Cuál fue el papel del Estado en el proceso de Modernización y posteriormente su inclusión como manifestación artística y cultural de Honduras entre 1900-1975?
4. ¿Cuál fue el proceso de institucionalización de la danza folklórica, las instituciones y personajes en Honduras entre 1900-1975?

### **1.4 Objetivos de la Investigación**

#### **1.4.1 Objetivo General**

Analizar la contribución de la danza folklórica hondureña, como manifestación artística en la construcción de la identidad nacional de Honduras, y su importancia en la institucionalización del arte y la cultura hondureña como proyecto del Estado entre 1900 y 1975.

#### **1.4.2 Objetivos Específicos**

1. Identificar qué se ha escrito sobre la danza, el folklore y las identidades en Latinoamérica y Honduras, evidenciando los vacíos en la historiografía hondureña sobre la danza folklórica y su relación con la construcción de la identidad nacional entre 1900 y 1975.

2. Caracterizar la transformación de la danza folklórica de los mitos a los ritos, y de los ritos a la danza tradicional y determinar cuál es su espacio en el imaginario social y cultural hondureño.
3. Relacionar el papel del Estado en el proceso de Modernización y la inclusión de la danza folklórica en la construcción de la identidad nacional, como manifestación artística y cultural en Honduras entre 1900-1975.
4. Identificar el proceso de institucionalización de la danza folklórica, las instituciones y personajes en Honduras entre 1900-1975.

## **1.5 Justificación de la Investigación**

### **1.5.1 Justificación del tema**

El estudio de la cultura debe mantener relevancia social y académica, pues se compone de todos los elementos, tradiciones, costumbres, reglas, relaciones afectivas e intelectuales y expresiones artísticas que realizan un grupo de personas (Real Academia Española, 2003), por ello con este trabajo se pretende proporcionar aportes fehacientes sobre la importancia e inclusión de la danza folklórica en la construcción de la identidad nacional, así como su participación en la institucionalización del arte y la cultura hondureña evidenciando la influencia del Estado y las implicaciones sociales y culturales que se estamparon en Honduras.

Se comienza este estudio con el supuesto de que la danza folklórica en Honduras y su evolución histórica en manifestación artística forman parte de la construcción de la identidad nacional hondureña. Al escudriñar en las fuentes se pretende exponer cómo se transforma la manifestación dancística desde el mito al rito, y del rito a la danza folklórica o tradicional, así mismo se evalúa el proceso con

el que se posiciona la danza folklórica en el arte escénico y sus características logrando un espacio en la historia cultural hondureña, y evidenciado la importancia que tuvo este arte dancístico en las propuestas de institucionalización del arte y la cultura de Honduras identificando las repercusiones sociales y culturales con dicha oficialización.

Según el investigador e historiador Jorge Amaya en su artículo “Los Estudios Culturales en Honduras: La Búsqueda de Algunas Fuentes Culturales para la Reconstrucción del Imaginario Nacional Hondureño” en el cual expone, que en Honduras los estudios culturales y de historia del arte son escasos, el autor presenta los trabajos realizados por algunos estudiosos; sin embargo, a pesar de sus buenos aportes en la temática cultural, Amaya insiste en que falta mucho por escribir de la historia cultural del país, concluyendo que la historia de la cultura hondureña sigue siendo fragmentada e incompleta (Amaya, Los Estudios Culturales en Honduras: La Búsqueda de Algunas Fuentes Culturales para la Reconstrucción del Imaginario Nacional Hondureño, 2005-2006).

Se debe reconocer que existen muchos escritos no académicos que recopilan mucha información sobre el folklore, el arte y la cultura, los cuales muestran la riqueza del repertorio en música, danzas y otras manifestaciones artísticas con las que se puede relacionar el folklore como la pintura y la plástica artesanal; sin embargo, estos textos, solamente exponen datos históricos sin realizar análisis sobre las implicaciones de estos hechos en la sociedad y la cultura hondureña. Por tal razón, con esta propuesta de tesis se podrá brindar un aporte exiguo, pero valioso para dicho espacio del conocimiento.

### **1.5.2 Justificación de la temporalidad**

La periodización corresponde a un espacio temporal de cambios históricos acaecidos en un lapso de 75 años, que abarcan la política, la economía y la cultura hondureña desde 1900 hasta 1975, estas

transiciones o cambios sociales de los que se referirá en este estudio están ligados con las costumbres y tradiciones que forman parte de la compilación folklórica y cultural del país, y que utilizó el Estado para oficializar la música, la danza y otras manifestaciones populares.

Para realizar un análisis adecuado de las fuentes se ha considerado hacer intervalos de tiempo; el primero de ellos desde 1900 hasta 1950, dado que a principios de 1900 surgen las preocupaciones de una nueva época en Honduras en la presidencia de Terencio Sierra (1899-1903) periodo en el cual no se registraron insurrecciones, sin embargo, se evaluó como un régimen con características de una dictadura castrense; posteriormente en noviembre 1902 las disputas electorales entre Manuel Bonilla, Juan Ángel Arias y Marco Aurelio Soto, desencadenan una guerra civil, quedando Manuel Bonilla como presidente por decreto promulgado en mayo de 1903 (Becerra, 2007), dichos acontecimientos marcaron prácticas culturales que se realizaban en los conocidos actos cívicos en las instituciones educativas a nivel nacional, de igual modo los postreros enclaves, están íntimamente ligados a las intenciones de destacar una identidad propia nacional que provocaron una hibridación cultural manifestada en dicha época producto de las relaciones con los trabajadores extranjeros de estas compañías, lo cual será representado en las costumbres de todo el pueblo hondureño (Barahona, Honduras en el siglo XX, una síntesis histórica, 2005); surgen en este periodo las iniciativas de conformar un proceso de reconocimiento de las costumbres, valores y características principales de los hondureños, es decir, un reconocimiento de los aspectos que posteriormente serán considerados parte del sumario de elementos que conformarán las tentativas para construir la identidad nacional, siendo este proceso una influencia de la modernidad en México.

En segunda instancia entre los años 1951 y 1975, periodo en el cual se identifica la creación de varias instituciones gubernamentales como el Instituto Hondureño de Turismo en 1953, se funda también el Instituto Folklórico Nacional y en 1956 el Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas (Manzanares Aguilar,



Por las Sendas del Folklore, 2008). En este periodo el país sufre transiciones de gobiernos liderados por los partidos políticos tradicionales y el golpe de Estado Militar en 1963 (Becerra, 2007), en esta época también se promueve la institucionalización de la danza y con ello la probabilidad de su influencia en la legislación sobre el arte y la cultura emitida en 1965 (República-de-Honduras, 1965). Para muchos historiadores los años siguientes se salen de los marcos de la modernidad, sin embargo, en Honduras, este es el periodo donde se puede explicar la participación de la danza folklórica en el sistema educativo nacional diseminándose por todo el país gracias al trabajo de Rafael Manzanares Aguilar y su equipo de colaboradores investigadores, músicos y bailarines, alcanzando de este modo la difusión oficial de la danza con la Secretaría de Cultura, Turismo e Información creada en 1975. En esta temporalidad sobresale el predominio del gobierno militar a excepción de un lapso entre 1971 y 1972 en el cual se realizó un pacto bipartidista para dirigir el país (Becerra, 2007).

### **1.5.3 Justificación del Espacio**

Partiendo de la problemática que existe en la relación de la danza folklórica y su evolución como manifestación artística, así como su participación en la construcción de identidad nacional; y aunado a ello, los vacíos historiográficos sobre este tema; el historiador Jorge Amaya expone que la producción bibliográfica de las últimas décadas en Honduras es escasa, por lo que las investigaciones de carácter cultural enfocadas en la construcción de la identidad nacional acarrean en sí mismas, a toda la nación hondureña, pues a pesar de la diversidad cultural existente en el país, se identifican características y representaciones determinadas en las danzas folklóricas que corresponden a la cultura popular de la población hondureña, mismas que evolucionan en manifestaciones artísticas (Amaya, Los Estudios Culturales en Honduras: La Búsqueda de Algunas Fuentes Culturales para la Reconstrucción del Imaginario Nacional Hondureño, 2005-2006, pág. 114). Dichas manifestaciones artísticas actualmente se reconocen a nivel nacional, a pesar de tipificarse en varias regiones

específicas; debido precisamente a la capacidad de la cultura popular y del arte de replicarse y multiplicarse. Por este motivo el espacio a investigar será Honduras, pues la identidad nacional hondureña corresponde a la unidad de conocimiento y sentimiento filial a la nación.

### **1.6 Aporte y Beneficio Social del Estudio**

La relevancia social del presente estudio, corresponde a la pertinencia del tema de la danza folklórica o tradicional y su participación en la construcción de identidad nacional, como se ha expuesto anteriormente esta temática ha sido poco abordada a pesar de su importancia no solo en el contexto histórico sino en el actual, por ser parte de las vivencias de los pueblos y comunidades en todo el país, y se siguen representando desde las artes escénicas y forman parte del imaginario social y cultural de Honduras. Por tal razón el aporte de esta investigación radica en la exposición de los hallazgos históricos que plasman la utilización de diversos elementos para construir la identidad nacional hondureña en este caso la danza folklórica, la cual está ligada a la vida cotidiana, las representaciones religiosas, económicas, culturales de distintas etnias, así como la oficialización de ritmos, cantos y danzas caracterizados para su divulgación a través del sistema educativo nacional, incluyendo a los personajes que promovieron su institucionalización.

Con la investigación se pretende enfatizar la relevancia académica de los estudios culturales y sociales en especial de la danza, intentando aplicar los conocimientos conceptuales, procedimentales y aptitudinales para el desarrollo de la investigación mediante el análisis, interpretación y discusión de los hallazgos, de igual modo al debatir y compartir la información se constituye una nueva perspectiva de investigación en el ámbito histórico dando a conocer los avances que pueden mejorar la visión y acrecentar los conocimientos, este proceso también desata nuevas conclusiones del estudio a nivel nacional e internacional; sin olvidarse de los beneficiarios directos como los ejecutantes o danzarines,

profesores y estudiantes en todos los niveles de educación nacional, así como, el Estado mismo y todos los interesados en la historia de la institucionalización del arte y la cultura en Honduras y sus repercusiones en la actualidad.

### **1.7 Alcances y límites del Estudio**

La danza como tema de investigación a nivel latinoamericano ha sido abordada de manera muy reciente, pero desde distintas perspectivas, brindándole la condición de ser un tópico multidisciplinario y transdisciplinario; en el caso particular de la danza folklórica su alcance investigativo lejos de ser abarcado en la totalidad, continúa siendo un tema vigente por su carácter cambiante y que genera nuevas interrogantes en su desarrollo y evolución, así como en las implicaciones culturales y sociales que resultan de su ejecución como costumbre, tradición o arte escénico, lo cual permite la pertinencia de este estudio.

Determinar las características que se tomaron en cuenta para incluir la danza folklórica como elemento en la construcción de identidad permite identificar las causas, variaciones y evoluciones a través del tiempo en las costumbres y tradiciones representadas a través de las danzas ligadas a la cultura de la sociedad hondureña, con lo cual se abre una serie de posibilidades para comprender el sentimiento identitario en la ejecución y puesta en escena de las danzas.

En Honduras los estudios de carácter cualitativo han sido poco desarrollados por las entidades académicas, y menos aún las investigaciones socio-culturales, debido a la persistencia de los estudios cuantitativos que por su dimensión refieren a datos estadísticos y análisis precisos orientados a las llamadas ciencias duras, en cambio los estudios de las ciencias sociales y las humanidades son subjetivos, generando polémicas en cuanto al uso del método científico riguroso y a la interpretación

de la información (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, Metodología de la Investigación, 2010), este hecho es una de las primeras limitantes en el estudio de la danza folklórica.

Las investigaciones con lineamientos históricos tienen la característica de utilizar fuentes documentales de primera mano o fuentes primarias, el tema y la temporalidad en cuestión debería proporcionar suficientes fuentes primarias, sin embargo, en los archivos del país no se encuentran muchos documentos que hagan referencia a lo investigado, siendo una limitante más para el proceso de investigación, no obstante, el uso de otras fuentes no documentales como las orales, las imágenes, las hemerográficas y los videos (Alía Miranda, 2008) permiten la reconstrucción de la historia de la danza folklórica en Honduras.

Algunos problemas identificados con las fuentes radican en su procedencia, específicamente con las bibliográficas o secundarias ya que existen muchos casos donde no se explica cuál es el origen del dato o si son solamente conjeturas de quien las escribe, también se detectó que en su mayoría pertenecen a emisiones gubernamentales o datos de investigaciones empíricas por lo que solo se encontraron dos posiciones la del Estado y la de los recopiladores o folkloristas de la época en estudio.

Otro problema significativo es la falta de clasificación de la información en los fondos del Archivo Nacional, La Fototeca UNAH, La Cinemateca UNAH, lo que convierte la investigación en un proceso más lento.

El acceso a las fuentes y bancos de datos, ya sean públicas o privadas fue posible y no hubo complicaciones, sin embargo, el acceso a la Biblioteca Virtual del Congreso de Estados Unidos fue un poco dificultoso pues se debe esperar casi una semana para obtener una respuesta de acceso y si el documento o archivo solicitado no está disponible para descarga se debe esperar una semana más para obtener un nuevo permiso de acceso.

El tiempo y los recursos económicos disponibles son el mayor de los restrictivos para cualquier proyecto de investigación y éste no se queda atrás, a pesar de ello, la falta de apoyo no fue un obstáculo para el valor práctico del estudio y su factibilidad, ya que corresponden a un esfuerzo personal del estudiante y de los académicos comprometidos con el desarrollo de la investigación en la UNAH (Coordinación de la maestría en Historia Social y Cultural, Dirección de la Unidad de Gestión e Investigación Científica del Departamento de Arte).

## **Capítulo II: Marco Teórico**

### **2.1 Antecedentes**

A continuación, se presentan los antecedentes del Estudio referentes a la revisión historiográfica del tema de la danza folklórica y la identidad nacional, comenzando con los estudios pioneros realizados en distintos países del mundo y culminando en Latinoamérica abarcando el espacio en estudio, Honduras. Se analizan algunos de los estudios más relevantes en los países latinoamericanos que visualizan el establecimiento de los proyectos de modernización, sentando las pautas para conformar los elementos que se juntan para construir las identidades propias de cada país y llegando hasta Honduras como centro de la investigación, intentado examinar los estudios y publicaciones que se han realizado en el área de las artes, el folklore y la inclusión de las diversas etnias del país y la identidad nacional como proyecto del Estado hondureño.

#### **2.1.1 Estado del arte, la danza folklórica y su relación con la identidad nacional en los países latinoamericanos, 1900-1975**

A nivel latinoamericano existen muchos escritos sobre la danza tradicional de los pueblos, refiriéndose a piezas musicales bailables de carácter identitario, pues marcan características propias de las regiones o lugares donde son interpretadas. La recopilación más completa sobre las manifestaciones

dancísticas reconocidas mundialmente se encuentra en los archivos de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), cuyas memorias guardan: Textos de la Convención, Directrices operativas, Textos fundamentales, Resoluciones de la Asamblea General, Decisiones del Comité, informes de investigaciones, datos e información de congresos, convenciones y las propuestas e inscripciones de danzas tradicionales para ser reconocidas como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad desde la Convención realizada en París en la 32° reunión del 29 de septiembre al 17 de octubre de 2003 (UNESCO, 2018).

En el cuadro No.1 se enlistan algunas piezas dancísticas que han sido reconocidas por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad:

Cuadro No.1 Bailes o Danzas del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad

<b>Nombre de la danza</b>	<b>País o Región de procedencia</b>	<b>Año de inscripción</b>
Danza clásica jémer	Camboya	2008
El Güegüense	Nicaragua	2008
El Vimbuza, danza de la curación	Malawi	2008
La danza de máscaras de los tambores de Drametse	Bhután	2008
La danza Mbende Jerusarema	Zimbabwe	2008
La Samba de Roda de Recôncavo de Bahía	Brasil	2008
Lakalaka, danzas y discursos cantados de Tonga	Tonga	2008
Las Babi de Bistritsa, polifonía, danzas y prácticas rituales arcaicas de la región de Shoplouk	Bulgaria	2008
Las celebraciones de los cantos y danzas bálticos	Estonia/Letonia/Lituania	2008
Iovácko Verbuňk, la danza de los reclutas	Chequia	2008
El biyelgee mongol, danza popular tradicional mongola	Mongolia	2009
El Tango	Argentina/Uruguay	2009
La danza de los campesinos del grupo étnico coreano de China	China	2009
La danza tradicional de los Ainu	Japón	2009
Al-Bar'ah, música y danza de los Valles Dhofaríes de Omán	Omán	2010
Cantos y bailes folclóricos de los kalbelias del Rajastán	India	2010
El Flamenco	España	2010
El Mudiyetu, teatro ritual danzado de Kerala	India	2010
La danza Chhau	India	2010
La danza de las tijeras	Perú	2010
La Huaconada, danza ritual de mito	Perú	2010

La procesión con danzas de Echternach	Luxemburgo	2010
La danza Saman	Indonesia	2011
Diablos Danzantes de Venezuela	Venezuela	2012
Frevo: arte del espectáculo del carnaval de Recife	Brasil	2012
Ceremonia de la Nan Pa'ch	Guatemala	2013
La parranda de San Pedro de Guarenas y Guatire	Venezuela	2013
Sankirtana: cantos, danzas y música de tambores de Manipur	India	2013
Isukuti	Kenya	2014
Nongak	República de Corea	2014
Baile Chino	Chile	2014
El Gwoka	Francia	2014
El Pujllay y el Ayarichi	Bolivia	2014
La danza ritual del tambor real	Burundi	2014
La Tchopa, danza sacrificial de los lomwe del sur de Malawi	Malawi	2014
Danza del Wititi del valle del Colca	Perú	2015
El vallenato, música tradicional de la región del Magdalena Grande	Colombia	2015
Danza de Muchachos	Rumania	2015
Danza Balinesa	Indonesia	2015
El Merengue	República Dominicana	2016
Rumba Cubana	Cuba	2016
La danza y música con lira arqueada del pueblo Madi	Uganda	2016
Almezzar	Arabia Saudita	2016
Geetgawai con cantos populares en Bhojpuri	Mauricio	2016
Kolo	Serbia	2017
Kochari	Armenia	2017
Kushtdepdi	Turkmenistán	2017
Zauli	Côte d'Ivoire	2017
Taskiwin	Marruecos	2017
El Rebético	Grecia	2017
El Reggae de Jamaica	Jamaica	2018
Expresiones rituales y festivas de la cultura Congo	Panamá	2018
Las Parrandas de la región central de Cuba	Cuba	2018
Mooba, danza del grupo étnico lenje de la Provincia Central de Zambia	Zambia	2018
Mwinoghe, danza de júbilo	Malawi	2018

Datos obtenidos de (UNESCO, 2018) Cuadro elaborado por Carmen Elisa Flores, diciembre, 2018.

Rubén Oliveira ha escrito un ensayo sobre la identidad nacional y la música latinoamericana, en el cual brinda pautas para comprender cómo ha sido esta división de la música entre, lo que se conoce como música culta, docta o selecta y la música popular, conceptos que tendrán mucho que ver con la

burguesía por un lado y con las clases sociales más bajas por el otro, sin embargo no menciona en qué clasificación encontramos a la música folklórica, insinuando solamente que no es parte de lo que se conoce como música popular y mucho menos de la música culta (Oliveira, 1992).

Los estudios latinoamericanos sobre arte, identidad y naciones comienzan con generalidades sobre las manifestaciones artísticas en la región, intentando abarcar el todo como es el caso de Marta Traba en su texto *Arte de Latinoamérica: 1900-1980* (1994), en el cual realiza un estudio de varios países con tradiciones y costumbres diferentes, pero que comparten ciertos orígenes en común, sin embargo, con el tiempo se desarrollan peculiaridades propias de cada territorio, en este trabajo se explican las manifestaciones artísticas en la consideración del Arte Moderno, basándose en el muralismo y el vanguardismo; de este modo, la autora propone una serie de hipótesis de las cuales se considera un aporte "El propósito invariable de articularse con su comunidad mediante mensajes visuales es la más notoria cualidad del arte latinoamericano." (Traba, 1994, pág. "Prólogo" p. VII).

A pesar de ser un contexto artístico limitado a la pintura, sus metodologías comparativas y visión del todo en el acontecer histórico del arte muestra el vacío de la historia del arte en todas sus manifestaciones, como expresión sincrética de varias culturas y tradiciones.

Entre nosotros, el anhelo de tener un arte moderno nacional más definido que el del país vecino rompió con la continuidad de un pasado próximo relativamente común (el siglo XIX, con las luchas por la independencia, y los siglos coloniales XVII y XVIII), y rompió también con la continuidad de un pasado remoto que hunde sus raíces en las civilizaciones indígenas (tanto las fuertes como las débiles) y en la inmigración africana, con la subsiguiente mezcla de razas. El mestizaje, como valor, lejos de ser una base para la continuidad cultural, sigue siendo aún hoy una fuente de polémicas. (Traba, 1994, pág. 3).



Lo nacional, lo local, lo regional, en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización del año 2003, es el artículo de Elsa Flores Ballesteros quien intenta explicar la evolución del arte en Latinoamérica desde los cambios ejercidos por los Estados en el proceso de modernidad, posmodernidad y poscolonialidad, así como los efectos de la globalización en el arte y su camino hacia la antiglobalización (Flores Ballesteros, 2003).

En el texto *Todo lo que necesitas saber sobre América Latina* (2014), de las autoras Inés Nercesian y Julieta Rostica, se expone un análisis que servirán en este estudio para plantear un panorama que evidencia los vacíos en la historia de Honduras y en especial sobre el arte y su participación en la construcción de identidad nacional, igualmente ayudan a cómo identificar las características propias de nuestro país, es decir intensificar la regionalidad del país, rescatando la participación del Estado en los procesos de conformación política y cultural, igualmente proporcionan una pauta para explicar la transición de las costumbres y tradiciones, a un repertorio folklórico de la danza tradicional y posteriormente a la cultura popular inculcada a través del sistema educativo nacional. Desde la perspectiva vanguardista que se expresa como “la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos...” (Nercesian & Rostica, 2014, pág. 97), comienza la manifestación de las artes con nuevos aspectos, por lo cual la estética en el caso de la danza tradicional se mezcla con lo popular y regional.

Las autoras también destacan el proceso de conformación de Latinoamérica a través del arte y la cultura popular enfatizando la relación del positivismo en la legitimación del estado oligárquico, el racismo, la discriminación, y su negación a través del vanguardismo en las artes y el papel de las ciencias sociales en el llamado subcontinente. La hipótesis de las autoras se encuentra en la disertación de si existe en Latinoamérica una identidad y una cultura auténtica y original y también desde cuándo inició su proceso de configuración y legitimación cultural propia; su análisis se basa en

la comparación de estudios sobre México, Argentina y Brasil, mencionando apenas a Perú, Nicaragua, Guatemala, Honduras y Venezuela, por lo que se puede evidenciar un vacío enorme en estudios de carácter cultural en la mayoría de los países latinoamericanos.

Con esta disertación de las autoras, se explica el mestizaje de la cultura musical y por lo tanto de los bailes y danzas representativos de cada país que nacen de los valeses y polcas europeas y se combinan con ritmos autóctonos generando sonos característicos de cada país latinoamericano como la samba, el zapateado, el son cubano, la rumba, el calypso, entre los más conocidos; otro ejemplo del proceso de hibridación es el de algunos instrumentos musicales como el xilófono que se deriva en América Latina como marimba en Guatemala, Honduras y Nicaragua, o marímbula en Brasil y marímbula sanza en Venezuela.

Las autoras hacen referencia a la gastronomía como parte de la cultura popular, desde el hecho que las comidas consideradas típicas se preparan en el seno de los sectores sociales excluidos, del mismo modo que las piezas artísticas dancísticas populares fueron consideradas como incultas y se trasladan al imaginario nacional como la samba y el tango (Nercesian & Rostica, 2014).

En Colombia el trabajo de tesis Guillermo Felipe Vasco Peña y Rey Stiven Pineda Díaz sobre el aprovechamiento de la danza folklórica en la educación describe la complejidad de la danza desde su explicación, su comprensión hasta su interpretación con el cuerpo (Vasco Peña & Pineda Díaz, 2015).

En el caso de Perú, la problemática que se presenta es precisamente con la idea de identificar la danza folklórica como parte de la sociedad. Así se expresa en la tesis para el grado de licenciatura en Sociología de Miryan Parra:

Asumimos que las danzas son prácticas sociales, culturales y políticas, referidas a las expresiones mediante los movimientos del cuerpo, de manera estructurada o no estructurada,

coreografiada o no coreografiada, acompañada de música o sin música, escenificada o no escenificada, con vestuario o sin vestuario. Nuestra definición parte de una perspectiva que pretende ser integral a fin de superar las diferencias entre las nociones relacionadas al término danza, como son: danza académica, danza nativa, danza popular, danza folklórica, danza escénica, bailes, o cualquier tipo de manifestación dancística. La superación de estas separaciones nos parece clave para ligar la danza con las relaciones sociales que están detrás de ellas y esconden relaciones de poder. La danza no es sólo un producto especializado o una función que determinados especialistas interpretan o ejecutan. La danza forma parte de la vida social y por ello es una práctica política y cultural. (Parra Herrera, 2006, pág. 9).

En esta tesis también se exponen los avances en los estudios de las danzas, influencia de la antropología culturalista y continuación del debate sobre lo nacional (Parra Herrera, 2006, pág. 18).

Continuando la indagación en los estudios peruanos, fundamentalmente en el texto de César Recuenco *Nuestra Marinera... Una reina de la identidad nacional* (2007), quien a manera descriptiva hace un análisis de la danza-canción mestiza más popular del Perú «La Marinera»; este recorrido que realiza el autor por la historia de la danza, remonta hasta el siglo XVI y al espacio geográfico de la península Ibérica donde surgen los bailes picarescos que se trasladan con los conquistadores a las tierras americanas, así como las múltiples ceremonias y festividades religiosas en las que se realizaban bailes festivos, “conforme pasa el tiempo y las conocidas *canciones de bailar* pasan a llamarse *sones de tierra o sones del país*” (Recuenco Cardoso, 2007, pág. 20).

También se refiere al cambio que sufren con la independencia y su importancia porque las piezas bailables son utilizadas para destacar el patriotismo:

Estas canciones y bailes populares sólo adquirirían importancia cuando se produce la independencia... Este hecho histórico despierta un nuevo interés: otorgar a estos bailes –que para ese entonces sólo eran practicados por un determinado grupo social– cierto carácter patriótico nacionalista. (Recuenco Cardoso, 2007, pág. 21).

Otra figura que expone la danza folklórica de Perú es Milly Ahón Olgúin, exdirectora de la Escuela Nacional de Folklor, en Lima, muestra entre sus trabajos la temática de la enseñanza de la danza en los sistemas educativos, “Metodología para la enseñanza de la danza folklórica”(2013) es el titular de uno de sus artículos que formula una aproximación para sistematizar los procesos en la enseñanza de la danza folklórica para elevar su categoría al campo académico, evitando la repetición coreográfica pero sin perder la esencia de las piezas tradicionales, que se complementa el vestuario y los datos históricos (Ahón Olgúin, 2013).

En el caso boliviano destaca el ensayo de Javier Reynaldo Romero Flores, titulado “Aquello que llamamos danza: Danza-ritual y “danza artística” en Oruro, Bolivia” (2015), el autor explica el sentido de la danza como experiencia colectiva pero alejada de los análisis de especialistas, además, revisa la evolución artística desde una evidencia colonial y eurocéntrica de las piezas dancísticas. El análisis más importante es la conversión de la llamada danza folklórica en una mercancía promocionada por los Estados, como escondrijo del neoliberalismo (Romero Flores, 2015).

Raúl Iturria de Uruguay se encargó de elaborar un libro denominado *Tratado de Folklore* (2006), donde se propician pautas para el estudio del folklore uruguayo, enfocándose en un análisis ordenado por regiones y características propias de las manifestaciones los campesinos y gauchos entre ellas las danzas que identifican la nacionalidad uruguayaya (Iturria, 2006).

Raúl Chuliver es uno de los folklorólogos más destacados de Argentina, dedicándose a la recopilación y documentación de piezas musicales y danzas populares, en su libro *El Gaucho en la Historia y la Tradición, manifestaciones Folklóricas de los Valles Calchaquies* (2017), describe diversas piezas interpretadas en guitarra así como algunas danzas, igualmente se encuentra el recuento de festivales, artistas y sus vivencias que relatan la historia de los estudiosos del folklore y la evolución sus manifestaciones en las distintas regiones de Argentina (Chuliver, 2017).

María Belén Hirose, también es reconocida por su escrito sobre los concursos de danza folklórica en Argentina, en el cual analiza la teoría de la ritualización la cual genera estrategias de sistemas jerárquicos de bailes tradicionales hegemónicos, basándose en la recopilación de fuentes y la realización de entrevistas a bailarines (Hirose, 2012).

En 1953 el Chileno Antonio Acevedo Hernández escribió el libro *La Cueca, orígenes, historia y antología*, en el cual realiza uno de los primeros estudios sobre el desarrollo y evolución del baile tradicional Cueca Chilena (Acevedo Hernández, 1953). Una de las primeras historiadoras latinoamericanas en escribir sobre la historia de la danza es María José Cifuentes quien desarrolla su texto basándose en la creación de escuelas de danza, los discursos en la sociedad chilena y visiones sociales, utilizando como fuentes programas de mano de las presentaciones artísticas y los relatos de los propios protagonistas, es decir de bailarines, coreógrafos y espectadores, recopilando fotografías que imprimen los movimientos, expresiones y visiones de los bailarines (Cifuentes, *Historia Social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940-1990*, 2007).

El Chileno Simón Palominos, en su artículo "Entre la oralidad y la escritura. La importancia de la música, danza y canto de los Andes coloniales como espacios de significación, poder y mestizajes en contextos de colonialidad" (Palominos Mandiola, *Entre la oralidad y la escritura. La importancia de la*

música, danza y canto de los Andes coloniales como espacios de significación, poder y mestizajes en contextos de colonialidad, 2014), trabaja el tema de la importancia de la música, la danza y el canto en los espacios de poder dentro de un contexto colonialista, explica como estas manifestaciones artísticas son parte del mestizaje y como se han transmitido de manera oral; aunque su estudio es específicamente sobre el contexto andino, brinda grandes aportes de cómo encontrar fuentes primarias y secundarias sobre esta temática de investigación.

La construcción de la historia de la danza en Chile también se escribe desde los grupos artísticos institucionalizados como es el caso de Bafona el ballet folklórico nacional, que desde su trayectoria contribuye a que se imprima la danza como disciplina popular. El texto *Bafona. Ballet Folklórico Nacional* (2014), editado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes muestra la importancia de personajes como lo son los directores artísticos y coreográficos en la evolución de la danza, refiere a todos los trabajos y presentaciones artísticas del Ballet Folklórico y su rol educativo (Pabst Aldoney, Donoso Ahumada, Fuentealba Diez, Santibáñez M., & Guajardo Salinas, 2014).

El caso mexicano es sin duda, el más distintivo en todo Latinoamérica, pues a través de los años como lo expresa Ramón Rodríguez “hablar de la danza, es hablar de la espina dorsal del folclor, de la identidad nacional” (Rodríguez, 2012, pág. 1), los estudios sobre la danza folklórica son amplios desde el punto de vista antropológico e histórico como es el caso de Enrique Florescano que ha trabajado este tema además de la identidad, el Estado y la Nación, entre sus textos: *Patrimonio Cultural de México* (1993), *Memoria Mexicana: Mitos Mesoamericanos* (1994), *El Mito de Quetzalcóatl* (1995), *Otra Lectura del Popol Vuh* (1998), *Memoria Indígena* (1999) *La función social de la Historia* (2012)

También existe el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CENIDI), en el cual se encuentra amplia información registrada sobre las investigaciones de

danza en México, abarcando textos de diversos escritores y desde distintas perspectivas ya sean antropológicas, históricas, psicológicas, etc. las investigaciones se pueden encontrar en formatos variados como libros, cuadernillos, tesis, catálogos, memorias de encuentros, coloquios sobre investigación de la danza, boletines, VHS, CD's, DVD y además textos en línea sumando cientos de estudios y muestras sobre la danza en México (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, s.f.).

Patricia Aulestia realizó un recuento de los protagonistas de la historia de la danza en México, desde 1934 hasta 1959, en el libro *Testimonio/Testimony/Temoignage (1934-1959). 25 años de danza en México* (1984), logrando recopilar datos sobre presentaciones, nombres de ballets profesionales, coreógrafos, diseñadores de vestuario, conjunto que expresa el auge y esplendor de las danzas populares (Aulestia, 1984).

Amparo Sevilla realiza un análisis exhaustivo de la danza, la cultura y las clases sociales; en su escrito detalla los conceptos de cultura, cultura hegemónica y cultura subalterna, también explica la relación del pueblo y lo popular; así mismo se detiene en exponer la cultura de masas que diferencia de la cultura nacional (Sevilla, 1990, págs. 15-45). Para integrar su estudio con el tema dancístico, comienza mostrando la conceptualización del arte y la denominación de arte hegemónico y arte subalterno llegando hasta el concepto de danza como expresión humana universal, además de ser un producto de la sociedad misma y practicada por distintos grupos sociales o poblaciones, cumpliendo una función social específica, siendo determinada por el momento histórico en el cual se desarrolla (Sevilla, 1990, págs. 49-73).

En el análisis de Sevilla se agrega la caracterización de los bailes tradicionales mexicanos, aporte metodológico para el estudio de la danza folklórica, posteriormente realiza un estudio cronológico a la bibliografía que involucra descripciones, estudios o escritos sobre las danzas tradicionales de México,

considerando la percepción de los que practican la danza como arte subalterno y los que lo ven desde afuera como el arte de masas; culminando con el involucramiento del Estado y el desaparecimiento de las expresiones dancísticas o coreográficas subalternas, en las cuales afectan los cambios económicos con los procesos de proletarización, los cambios ideológicos introducidos por los medios de comunicación masiva como la radio y la televisión y la utilización de danzas o bailes tradicionales por el Estado y la clase dominante para conformar una ideología nacionalista, y que obedece a la comercialización de estas manifestaciones; además agrega en su estudio la influencia de la iglesia católica mexicana en la disolución de las danzas subalternas para convertirlas en danzas de masas (Sevilla, 1990, págs. 77-193).

En 1995 Margarita Tortajada edita el libro *Danza y Poder*, en el cual muestra la historia de la consolidación de la danza en México, las primeras escuelas, los grupos y compañías artísticas independientes, así mismo la mención de los precursores y personajes más destacados en el campo de la danza, finalizando con la institucionalización o creación de grupos oficiales gubernamentales de la danza tanto académica como folklórica (Tortajada Quiroz, *Danza y Poder*, 1995).

“En busca de pruebas: La historia de la danza” (Tortajada Quiroz, 2005), es el texto de Margarita Tortajada Quiroz, quien por medio de este breve artículo muestra la evolución de las danzas tradicionales mexicanas de las distintas regiones del país llevadas al escenario, y como se han estilizado, siendo interpretadas por grandes compañías cuyos coreógrafos han sido partícipes de la historia de la danza mexicana, la autora da ciertas pautas para encontrar las fuentes y así seguir escribiendo la historia de la danza folklórica mexicana.

Pablo Parga, escribe en 2004, *Cuerpo vestido de nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*, el texto analizado por el historiador Ricardo Pérez Montfort, menciona que el autor hace



un recuento de los años 20's y 30's en México cuando desde el Estado se construye el nacionalismo basándose en una especie de unión del romanticismo y lo típico:

...asociación entre el romanticismo y la fabricación de lo "típico" o lo "auténtico" es sin duda uno de los prejuicios que ha permeado buena parte de la reflexión acerca de la construcción y de la expresión del arte popular en México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México. (Pérez Montfort, 2005, pág. 3).

Según Pérez Montfort, lo interesante del análisis de Parga es la exposición de las danzas ya sea por ser populares, manipuladas o recreadas en algunos sectores estatales u oficiales después de la revolución, siendo el fin primordial utilizarlas como elemento para construir la identidad nacional, es cómo se decidía "que algo era "mexicano" popular o típico y qué no lo era". (Pérez Montfort, 2005, pág. 5), este proceso fue liderado por José Vasconcelos. La continuidad de este tema sobre la danza folklórica llega al sistema educativo mexicano desde la primaria hasta la formación de instituciones de reconocimiento e instauración de la danza folklórica mexicana, como la Escuela de la Plástica Dinámica, pasando por el teatro popular, el teatro oficial y, finalmente, la Escuela de Danza (Pérez Montfort, 2005).

En el caso regional de Centro América, Rafael Cuevas realiza un recorrido histórico de la cultura centroamericana atravesando las distintas épocas (precolombina, colonial, republicana y procesos económicos como la reforma liberal, el neoliberalismo y la globalización) valorando desde la posición geográfica, biodiversa, población heterogénea, política y las injerencias de Estados Unidos tanto en lo político y económico como en lo cultural a través de los medios de comunicación hasta construir un esquema de la historia cultural de Centro América (Cuevas Molina, 2012).

Cuevas expone como se ha transformado la cultura de los países centroamericanos a través de los tiempos; los cambios culturales se han manifestado en distintas etapas de la historia, primero antes de la llegada de los europeos donde el territorio fue utilizado como puente entre el norte y el sur, luego para los europeos simplemente un istmo que obstruía el paso entre el océano Atlántico y el océano Pacífico, después de la proclamación de independencia la búsqueda de características propias que conformarán las naciones individualmente marcadas por la diversidad étnica; posteriormente los procesos económicos y políticos que envolvieron a los países centroamericanos y que determinaron las injerencias culturales del exterior especialmente de Estados Unidos con los enclaves.

El autor hace un análisis de varios escritores atraídos por el tema de la cultura de Centroamérica cuyos estudios culturales fueron promovidos por las Universidades a través del CSUCA (Consejo Superior de Universidades de Centro América) y EDUCA (Editorial Universitaria Centroamericana), así como otros espacios académicos patrocinados por FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), también sobresalen las instituciones dedicadas a la promoción del arte. El autor se enfoca en la incidencia de la globalización sobre los aspectos culturales de Centroamérica, por ejemplo: los nuevos estilos de vida, una nueva conformación de identidades, los prototipos humanos y simbólicos de las nacionalidades; lo que fue un marco de la identidad cultural oficial, se convertirá en la cultura de masas, según se muestra tras el análisis de los datos estadísticos de la UNESCO sobre la influencia de los medios de comunicación contemporáneos (radio, cine, televisión, internet) (Cuevas Molina, 2012).

Entre otros estudios centroamericanos sobre esta temática como es el caso de David Vela quien figura como uno de los precursores escribiendo para la UNESCO "Música Tradicional y Folklórica en América Central" (Vela, 1971) en el cual, el autor realiza una investigación sobre la música y los bailes tradicionales de Centroamérica haciendo un énfasis en las tradiciones mayas de Guatemala.

Otra exponente es Marta Ávila quien ha escrito sobre algunos aspectos de la danza en Centro América especialmente sobre la formación académica y la danza contemporánea (Ávila Aguilar, *Narrativas coreográficas sin registro*, 2015); los estudios de Ávila se especializan en Costa Rica realizando descripciones de distintos repertorios dancísticos y sobre las compañías que los interpretaban aduciendo que estas piezas poseían un contexto social y político. (Ávila Aguilar, 2012)

En Guatemala se encuentran varios estudios realizados por la Universidad de San Carlos, como el caso de la narración histórica de la danza teatral y sus implicaciones con el folklore generando grupos de proyección “Existió desde un principio la idea de proyectar la identidad nacional y profundizar en la danza de proyección folklórica, cosa para lo cual sus fundadores lo proyectaron ante la necesidad de tener un grupo representativo del país ante el mundo.” (Mertins Luna, Molina, & Acosta Díaz, 2009, pág. 65), también se encuentran D. Vásquez y C.F. Rodríguez R. quienes escriben *Danzas Folclóricas de Guatemala* como parte de la Colección Tierra Adentro para el Subcentro regional de artesanías y artes populares de la Organización de Estados Americanos (OEA) en 1992.

En el año 2000 la Revista de la Universidad del Valle de Guatemala publica un artículo de Jorge Luján Muñoz, titulado “Danzas y máscaras de Guatemala”, en el cual se exponen las investigaciones hechas sobre el origen y evolución de las danzas que aún se interpretan en Guatemala, desde los análisis prehispánicos que abarca el uso de ciertos instrumentos musicales, vestimenta y máscaras; hasta las mezclas con los elementos españoles, concluyendo “con la afirmación de que las danzas guatemaltecas tienen un contexto ritual y popular que se manifiesta mejor en las poblaciones indígenas” (Luján Muñoz, 2000, pág. 12).

Los estudios sobre danza folklórica o tradicional en El Salvador son pocos. Sin embargo, sobresalen por su cientificidad desde la antropología tal es el caso de *Cuzcatlán típico: ensayo sobre etnofonía*

de El Salvador, *folklore, folkwisa y folkway* (Baratta, 1991), escrito en dos volúmenes de la antropóloga María de Baratta en el cual la autora logra el rescate del indigenismo salvadoreño desde la concepción del náhua-pipil afectada por la influencia mexicana, y expone varios aspectos como: el lingüístico, las expresiones artísticas como la danza, el canto y la música, al igual que su cosmogonía, mitología y cosmología.

Otro estudio destacado es el de Miguel Ángel Espino, titulado *Mitología de Cuzcatlán y Cómo cantan allá* escrito en 1976; asimismo, se encuentra Juan Ramón Uriarte y su libro *Cuzcatlanología* de 1926; también se muestra a Carlos Gregorio López con el texto *Identidad nacional, historia e invención de tradiciones en El Salvador en la década de 1920*. Las obras de Espino, Uriarte y López intentan valorizar al indígena del pasado salvadoreño, la vida cotidiana y rural, igualmente las características culturales con las que se podría definir al poblador salvadoreño. Otras publicaciones en revistas de Historia o de Cultura muestran artículos donde se asume la valoración de la cultura popular y el impulso que se le da a esta temática con el proyecto nacionalista-revolucionario que alzaba la izquierda armada esta idea es promovida por Mario Vázquez Olivera en su artículo País mío no existes (López, 2005-2006). Figura también Roque Dalton que realiza la Historia de El Salvador, impactando en el imaginario popular de los salvadoreños con su texto *Monografía de El Salvador* (López, 2005-2006).

En Nicaragua los estudios sobre danza tradicional son escasos, pero destacan Enrique Peña Hernández con el texto *Folklore de Nicaragua* (Peña, 1968), Humberto Tapia Barquero que escribe *Nicaragua: Maíz y Folklore* (Tapia-Barquero, 1981), Daniel Garrison Brinton de Filadelfia *The Güegüense – a comedy ballet in the Nahuatl-Spanish dialect of Nicaragua 1883*. Otro estudio interesante sobre El Güegüense lo expone Eric Blandón en su libro *Barroco Descalzo* (2003), en el cual analiza el espacio social en el que se desenvuelve este personaje icónico del folklore nicaragüense y su representación, que no solamente hace referencia a la composición tradicional, sino

a todas las implicaciones respecto a las relaciones culturales, políticas y de género, con lo cual se permite dar un paso hacia la conformación de identidad nacional en Nicaragua (Blandon, 2012).

El trabajo sobre manifestaciones folklóricas titulado *Muestrario del Folklore Nicaragüense* (2da ed. 2004) escrito por Pablo Antonio Cuadra y Francisco Pérez Estrada, cuyas referencias implican una amplia investigación historiográfica considerando a Juan Eligio de la Rocha y a Rubén Darío como precursores de los estudios folklóricos en Nicaragua, el texto contiene recopilaciones de Teatro, Cuentos, Leyendas, Oraciones populares, Música y Danza, Cancionero nicaragüense, Folklore infantil. Refranero nicaragüense y Costumbres (Cuadra & Pérez Estrada, 2004).

Irene López y su libro *Indias, Inditas, Negras y gitanas: Los bailes de marimba en el Pacífico Nicaragüense* (2007), en el cual la autora expone una descripción de las danzas representadas al son de la marimba nicaragüense y la recopilación de las vestimentas utilizadas (López I. , 2007).

Figuran también dentro de los estudios Nicaragüenses, *Mestizaje e Hibridismo de El Güegüense mascarada teatral en náhuatl y español de Nicaragua (entre el relato de trickster, la épica el carnaval y el cuento)* (Pedrosa, 2007) de José Manuel Pedrosa de la Universidad de Alcalá, quien desde su análisis, describe la evolución histórica de esta pieza mestiza bailada e interpretada teatralmente que trata a manera burlesca de criticar las acciones de cualquier orden social.

*Máscaras*, de *La Colección del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica* (2011), es una publicación sobre el valor etnográfico de la conservación y restauración de bienes culturales en este caso de las máscaras utilizadas en las fiestas tradicionales nicaragüenses transformadas por la vinculación de las fiestas españolas, logrando un sincretismo en las piezas artesanales, musicales y dancísticas poseedoras de valor cultural para el país (Gil Salinas, y otros, 2011). Tomas Scruggs de la Universidad de Iowa con su ponencia "Identidad social y nacional y el baile de la marimba

nicaragüense: controversias visibles, contestaciones hechas invisibles, y diferencias audibles desconocidas” en el VI Congreso Centroamericano de Estudios Culturales 2017 celebrado en Managua entre el 11 y 13 de julio; al igual que la ponencia de Helga Zambrano de la Universidad de California con la conferencia El Oyente y la materialidad sónica y textual: la poesía de Rubén Darío y las canciones de Luis A. Delgadillo expuesta en el mismo Congreso Centroamericano de Estudios Culturales 2017<sup>1</sup>.

Costa Rica es uno de los países centroamericanos pioneros en trabajos científicos sobre la cultura e identidad en los que se incluye la danza como manifestación artística e institucionalizada. Estos estudios se abren camino en la década de los 80’s, una de las actividades principales que dan paso a los primeros intentos en el campo científico es la reunión de historiadores, teólogos y científicos sociales en el Centro Nacional de Acción Pastoral (CENAP) en octubre de 1985, quienes discuten la importancia de recuperar la memoria histórica del pueblo. De dicha reunión surge el Primer Encuentro Sobre Cultura y Memoria Popular (Marín Hernández, 2005-2006).

De igual manera, los estudios de lo cotidiano y la creación de identidades grupales fueron abordados en Costa Rica por varios personajes entre ellos José Milla en su libro *Cuadros de Costumbres* (1989) y también se encuentra a María Isabel Padilla, en su tesis para la licenciatura en Historia “La educación como agente legitimador del Estado costarricense, 1869-1935”, escrita en 1995 (Marín Hernández, 2005-2006), también se encuentran en la temática Gladis Rojas, Iván Molina y Steven Palmer con el texto *Educando a Costa Rica. Alfabetización Popular, Formación Docente y Género, 1880 – 1950*. (2000) (Marín Hernández, 2005-2006).

---

<sup>1</sup> Memoria del VI Congreso Centroamericano de Estudios Culturales 2017.

En 2003 la Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, como dependencia de la Secretaría General en San José edita el texto *Nuestra Música y Danzas Tradicionales (2003)*, en el cual se describen muchas de las danzas folklóricas o tradicionales de Costa Rica (Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, 2003).

En los espacios pedagógicos existe un énfasis en el tema de la danza como es el caso de Víctor Hugo Fernández quien escribe "No hay una danza costarricense, sino tendencias y movimientos" (Fernández, 2012, pág. 1), igualmente Marta Ávila que analiza diferentes aspectos de la danza en Costa Rica en múltiples publicaciones como *La obra coreográfica de Mireya Barboza* (Ávila-Aguilar, 1996), *Producción Coreográfica en la década del noventa en Costa Rica (2000)*, *Cuerpos dúctiles ante diversidad coreográfica compañía nacional de danza: 1979-2004 (2004)*, *Imágenes efímeras 10 años bailados en Costa Rica (2008)*, *Bosquejo Histórico de la danza en Costa Rica* (Ávila Aguilar, 2012).

También la historiadora Rina Cáceres realiza un intento desde la ciencia histórica con su compilación de ensayos *Del Olvido a la Memoria* tomos I y II, donde hace referencia a la influencia de los afrodescendientes en las celebraciones y bailes en honor a la virgen de Los Ángeles: "Tres españoles, tres mestizos, y tres mulatos eran los encargados de organizar las festividades del 2 de agosto que se extendían durante 15 días: Juegos de pólvora, toros, disfraces, faroles, cantos en la calle y fandangos, se celebraban en la plaza al lado norte del santuario" (Cáceres Gómez & al., 2008, pág. 64).

Es meritorio destacar el trabajo de varios estudiosos que han aportado a la investigación de la danza tradicional y la identidad nacional en Centroamérica entre ellos Héctor Cárcamo Gálvez que escribe en 1983 *Historia de la música en Honduras y sus símbolos nacionales, reseña histórica de los himnos nacionales de Guatemala, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica* (Cárcamo Gálvez, 1983).

Así mismo, Guiselle Chan con el libro *Nuestra Música y danzas tradicionales* (2003), Marta Elena Casaús Arzú y Teresa García Giráldez en *Las redes intelectuales centroamericanas: Un siglo de imaginarios nacionales (1820-1920)* (2005), Rafael Cuevas *Identidad y Cultura en Centroamérica* (2006) (Ávila Aguilar, *Narrativas coreográficas sin registro*, 2015), Marta Ávila Aguilar quien presenta su ponencia *Narrativas coreográficas sin registro: Acercamiento a la danza escénica centroamericana del siglo XX*, en el Primer Simposio Centroamericano de las Artes Visuales y Escénicas CAC-UNAH en 2013, así como Mario Ardón Mejía con su participación en el Encuentro de Intelectuales Chiapas-Centroamérica en 1992 exponiendo *Grupos humanos y la importancia de su patrimonio cultural popular en Centroamérica*.

Los estudios antes mencionados sobre el tema de la danza, son una muestra, de cómo este tópico está siendo analizado en el campo de la investigación científica abordándose, desde su condición práctica, artística y cultural hasta sus implicaciones religiosas, sociales, políticas y económicas; específicamente en la ciencia histórica, los estudios han permitido identificar la utilización de este arte por los Estados, para la generación de políticas culturales o la construcción de identidades, así como la evolución, causas, variaciones o cambios a través del tiempo, que la sociedad misma le da a la ejecución dancística; igualmente la escritura de su propia historia, es decir, de sus personajes, instituciones y desarrollo en el medio académico.

### **2.1.2 Estado del arte, escritos sobre danza folklórica en Honduras, 1900-1975**

En este balance se pretende mostrar los escritos hondureños sobre danza, folklore, arte, cultura e identidad que representan aportes al tema de investigación sobre la danza folklórica o tradicional y sus implicaciones en la identidad nacional de Honduras, procediendo a mencionar dichos escritos por su temática, por el autor y posteriormente de manera cronológica según sus fechas de edición.



En la historiografía hondureña existen pocos estudios de carácter científico en el área de danza folklórica o tradicional; no obstante, hay algunos aportes significativos, entre ellos se encuentran hallazgos de la antropóloga Anne Chapman, quien realizó importantes estudios, describiendo y analizando las distintas etnias, en cuanto a su forma de vivir y su desarrollo en comunidades (Chapman, 1986).

En materia de manifestaciones populares como la danza, que ha evolucionado en las distintas proyecciones artísticas de estos pueblos, no se encuentra mayor información, a excepción de una descripción detallada del Guancasco de los pueblos Lencas, donde se presenta un claro sincretismo religioso indígena con la religión católica y sus manifestaciones a manera de rituales que hacen alegoría a bailes: como el llamado Baile de Banderas o los Paisanazgos (Chapman, 1986). Acerca de ello también escribió Mario Ardón Mejía *Religiosidad Popular: El Paisanazgo entre Ojojona y Lepaterique (1985)*.

Rafael Manzanares Aguilar es sin duda el exponente más importante en lo que refiere a danza folklórica de Honduras, especialmente en sus publicaciones *El Folklore en Honduras* (Manzanares Aguilar, *El Folklore en Honduras*, 1974) y *Por las Sendas del Folklore* (Manzanares Aguilar, *Por las Sendas del Folklore*, 2008) ambos estudios descriptivos y de recopilación de información sobre folklore y danzas de Honduras. Así mismo una serie de publicaciones de cancioneros con piezas hondureñas de carácter folklórico y costumbrista que fueron producidas y editadas en formatos de audio, los que se encuentran disponibles en la Librería digital del Congreso de los Estados Unidos, debido a que la mayoría de los estudios de Manzanares fueron patrocinados por UNESCO y la OEA (Manzanares Aguilar, *Library of Congress*, 1955). También el cancionero *Canciones de Honduras* que contiene una serie de canciones tradicionales identificando su procedencia sean costumbristas es decir que se conoce su autor o folklóricas en las que se agrega el nombre del informante, en este trabajo

Manzanares realizó las partituras de cada pieza y se destacan las canciones de origen misquito que contienen la traducción al español (Manzanares Aguilar, Canciones de Honduras, 1960). Alma Caballero por medio de la Secretaría de Cultura y Turismo (SECTUR) logra editar el texto *El Baile de Las Tiras* (1979), cuyo contenido muestra la descripción de la danza teatral interpretada por los Garífunas donde se detalla el vestuario, la música y los movimientos propios de una mezcla de influencias europeas, caribeñas y africanas (Caballero, 1979).

Jorge Armando Ferrari investigó las bodas con tradiciones Lencas en el departamento de La Paz, Honduras, a través de la Dirección de Investigación Científica Universitaria (DICU) en 2001, “Las Bodas de Guajiquiro”, es un trabajo que propone la recopilación de información sobre las tradiciones culturales en los compromisos matrimoniales desde el enamoramiento de los novios, la pedida de mano, y la boda con la gran fiesta acompañada de ritmos tradicionales (Ferrari, Folklore: Las Bodas de Guajiquiro, 2001).

David Adolfo Flores bajo la tutela de la antropóloga inglesa Wendy Griffin, figura con un aporte significativo en el área de la danza folklórica con el libro *Evolución histórica de la danza folklórica hondureña* (Flores D. , 2003), en el cual, el autor describe pasos, movimientos, coreografías y bailes de los ritmos hondureños, así como sus recopiladores e investigadores que incorporan estas piezas en el repertorio de danzas folklóricas inscritas en la oficina del folklore nacional. Del mismo modo David Flores ha escrito diversos manuales de danzas folklóricas para los Congresos de Danza a nivel nacional desde los años noventa hasta la actualidad.

Eduard Conzemius, se interesó por el estudio de las tribus de indios Payas, Sumus y Miskitos en Honduras y Nicaragua, su trabajo *Estudio Etnográfico sobre los Indios Miskitos y Sumus de Honduras y Nicaragua* (2004), es una descripción de la forma de vida de estos pueblos; en cuanto al campo

específico de la danza expone brevemente en apenas tres párrafos que estas manifestaciones se limitaban a las fiestas, especialmente bodas que independientemente de las creencias religiosas se realizaban para la época de navidad, el autor menciona que estos ritmos que se tocaban en las festividades, poseían influencia de negros o creoles, lo más valioso de esta descripción es que según Conzemius estos bailes tengan orígenes religiosos (Conzemius, 2004, págs. 206-207).

También se encuentran algunos artículos que hacen referencia al tema como el de Rolando Zelaya y Ferrera “Orígenes de los llamados bailes folklóricos en Honduras” que se acerca a la temática,

...no falta en estos rituales así como tampoco la danza, que como en tiempos antiguos, narra luchas entre el bien y el mal para favorecer a los hombres que confían plenamente en sus dioses, y ahora narra los éxitos de los santos en el mismo enfrentamiento. (Zelaya y Ferrera, 2012, págs. 1-2).

En este artículo Zelaya también asevera que los bailes folklóricos surgen de la separación en clases sociales y de los repartimientos de indios, donde los menos favorecidos copiaban la música y bailes de las grandes fiestas de los españoles y de los criollos.

Los trabajos más recientes y de carácter científico los ostentan Rodolfo Pastor Fasquelle con su artículo “De la contorsión que transforma a un meneo acompañado de la cintura” (Fasquelle, 2015) que comprende un recuento de danzas ancestrales mesoamericanas y Mario Ardón Mejía con el artículo “Las manifestaciones teatrales y bailes populares tradicionales en Honduras” (Ardón Mejía, 2016), en el cual presenta descripciones de danzas tradicionales relacionadas con las fiestas religiosas y populares de los pueblos.

Bajo el nombre de Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, y su dependencia como Dirección General de Cultura Popular se publica *Retratos de Folklorólogos Hondureños* en 2006, como parte de un proyecto educativo nacional, y a pesar de no proporcionar ningún dato sobre el tema específico de la danza folklórica, por tratarse de un compendio de pequeñas biografías sobre personajes hondureños reconocidos por ser folkloristas o folklorólogos, este texto facilita la búsqueda de algunos textos que podría aprovechar para este tema de investigación como es el caso de *Patrios Lares* de Pompilio Ortega que es un extracto de leyendas y tradiciones hondureñas (González Paredes, 2006).

En este compendio también se encuentra *Pequeños Dramas de la Historia Nacional, Páginas de mi tierra (Folklore Triniteco)* de José Dolores González Vallecillo, que entre sus páginas relata pasajes de la vida cotidiana como parte del folklore hondureño. La sinopsis de folkloristas continúa con *El Folklore en la Tierra de Los Pinos, El Folklore en los Tiempos Coloniales, Cane de Ayer a Hoy: Folklore* de Sebastián Martínez Rivera (González Paredes, 2006, págs. 5-7), que por cierto es considerado como el primero en escribir sobre temas folklóricos (Chávez García, 2015), siendo sus textos relatos folklóricos, pero que no describen la danza como parte de estas expresiones folklóricas.

Siguen en esta publicación de la Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, los textos de Rafael Heliodoro Valle, en los que destaca *Tierras de pan llevar*. Sobresalen también los trabajos de Armando Crisanto Meléndez sobre la cultura garífuna; otro gran aporte es el de Fernando P. Cevallos con el texto *Folklore hondureño: tradiciones, leyendas, relatos y cuentos populares de la ciudad de Comayagua (1947)*. Se encuentra también *Tradiciones y Leyendas de Honduras* del Dr. Jesús Aguilar Paz; así como *Apuntes sobre Cultura Popular Hondureña* de la profesora Tania Pinto de Morán una de las pocas personas en Honduras en realizar estudios folklóricos en el extranjero. De Pedro Aplícano Mendieta está *Leyendas Mayas*, que también aporta con otros tres libros de cuentos basados en leyendas populares indígenas. Se puede notar el libro *Cantarranas* de Martín Alvarado Rodríguez que

recopila historias y leyendas de este pueblo, se encuentra el Dr. José Reina Valenzuela con una serie de libros importantes, pero en el campo de folklore destaca solamente *Estampas de Comayagua* (González Paredes, 2006, págs. 8-20).

Otros escritos como *Tradiciones hondureñas: Tradiciones, creencias, costumbres y curiosidades* (1952), de Rubén Ángel Rosa, *Historia de la Cultura Hondureña* (1981) de Rafael Heliodoro Valle, *El mito indígena en la raíz de nuestra cultura* (1985) de Matilde Elena López, *Costumbres y tradiciones de nuestra gente de tierra adentro* (2011) de Carminda Clementina Romero.

Mario Argueta realiza una recopilación muy extensa en su *Diccionario de músicos, compositores, cantantes y conjuntos hondureños* (2004), perteneciente a la colección de letras hondureñas, muestra un vasto listado de personajes y grupos de la musicografía hondureña, lo que proporciona muchas pautas para la búsqueda de personas dedicadas al arte musical e interpretación de música folklórica, tradicional o costumbrista del país.

En materia de folklore como estudio científico, se encuentran los libros de Mario Ardón Mejía con un enfoque antropológico entre ellos *Folklore Lúdico Infantil Hondureño* (1998 2da ed.), *Folklore Literario hondureño* (1997), *Cuentos Folklóricos Hondureños* (2002) y sus múltiples artículos sobre folklore en América y Honduras entre ellos “Moros y Cristiano en Honduras: Texto del Baile drama de David y el Gigante Goliat” de 1986.

El libro *Canasta Folklórica Hondureña* (2007), escrito por el Lic. Eduardo Sandoval, contiene una recopilación de distintos ejemplos de manifestaciones del folklore en Honduras, como los chistes, leyendas, refranes, bombas, toponimias indígenas, canciones, cuentos, etc. (Sandoval, 2007).

Jesús Muñoz Tábora etnomusicólogo y folclorólogo hondureño editó varios textos entre ellos *Folklore en Honduras* (1984), *Testimonios Orales Copanecos*, *Organología del Folklore Hondureño*, *Folklore y Educación* (2007), *Literatura Oral Hondureña*, *Folklore y Turismo* (2002), *Instrumentos Musicales Autóctonos de Honduras*. específicamente en el libro *Folklore y Educación* (2007) se encuentra una breve sección que hace referencia a la danza de manera descriptiva mencionando los historiales de piezas con raíces indígenas, campesinas, de salón, criollas, garífunas, etc. (Muñoz Tábora, 2007) pero no hace mención de su reseña de cómo se llegan a considerar parte del folklore o de la representatividad de la identidad nacional. En su libro *Folklore y Turismo* (2002), no hace mención alguna sobre las danzas, solamente enlista las fiestas que se realizan en algunos poblados del país. En el texto *El Folklore en Honduras* (1984), Tábora trata de manera muy general las distintas manifestaciones del folklore en el país. También destaca su libro *Instrumentos musicales autóctonos de Honduras* que trata de realizar una recopilación de todos los artefactos que los pueblos nativos utilizaban como instrumentos musicales, así como la incursión de los nuevos instrumentos traídos por los conquistadores.

*Arte y literatura de Honduras* (1984), es el título de un compendio que fue patrocinado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y editado en Madrid del 24 de septiembre al 2 de octubre de 1984, el cual recopila información sobre notas biográficas de autores hondureños, libros y escritos sobre literatura, arte y cultura en Honduras (Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984).

Jorge Amaya, quien realiza un aporte historiográfico de los escritos culturales en el país, lo que proporciona las pautas metodológicas para el estudio de lo popular, el arte y la cultura y la identidad nacional hondureña por medio de la ciencia histórica; expone también en su artículo “Los Estudios Culturales en Honduras: La Búsqueda de Algunas Fuentes Culturales para la Reconstrucción del Imaginario Nacional Hondureño”, los trabajos realizados por algunos estudiosos como: Rafael

Heliodoro Valle, Rómulo E. Durón, Atanasio Herranz, Helen Umaña, Marcos Carías, Mario Ardón Mejía, Francisco Salvador, Alma Caballero, Mario Felipe Martínez, Leticia de Oyuela, Mario Argueta, Rafael Manzanares, Jesús Muñoz Tábora, Eduardo Sandoval, David Flores, Mario Posas, Rafael del Cid, Juan Arancibia, Marvin Barahona, Leticia de Oyuela, André Marcel D'ans, Rolando Sierra, Rodolfo Pastor Fasquelle, Dario Euraque y Elizet Payne Iglesias, mencionando que a pesar de sus buenos aportes, la historia de la cultura hondureña sigue siendo fragmentada e incompleta (Amaya, 2005-2006).

El Español Luis Mariñas Otero escribe *Acercamiento a la Cultura de Honduras* (2009), en el que muestra la evolución de las manifestaciones artísticas en Honduras desde un punto de vista homogéneo, recorre desde las épocas coloniales hasta el siglo XX, explicando la integración cultural de Honduras como un proceso sencillo y con grandes rasgos españoles, siguiendo con la formación de la literatura hondureña en la que interpreta los géneros literarios, sus características y sus máximos exponentes, del mismo modo prosigue con las manifestaciones del arte en la pintura y la escultura; otro tema relevante es la religión católica la cual considera parte de la cultura hondureña a pesar de estar en disminución como fe en la población, pero que sus prácticas siguen siendo populares. La música es según Mariñas Otero híbrida en lo que respecta a la clasificación folklórica, y explica su evolución, así como la de sus intérpretes, finaliza con la consideración de los elementos para conformar en las manifestaciones del folklore en Honduras (Mariñas Otero, *Acercamiento a la cultura de Honduras*, 2009).

Los autores antes mencionados han escrito sobre la temática de la danza tradicional o folklórica, el arte y la cultura hondureña de manera descriptiva sobre todo por las recopilaciones de carácter folklórico y antropológico, sin embargo, el fin de este trabajo es analizar la inclusión de la danza folklórica como elemento en la construcción de identidad y cómo esta representación dancística logra

ser parte de la institucionalización del arte y la cultura hondureña; para ello es preciso analizar otros escritos culturales y sobre identidad entre ellos, la tesis de Amaya “Reimaginando la nación en Honduras: de la nación homogénea a la nación pluriétnica. Los negros garífunas de Cristales, Trujillo” del año 2000, brinda la mejor pauta para realizar estudios de las poblaciones y sus tradiciones, costumbres, bailes, que se encuentran en sus vivencias propias y son tomadas para la construcción de identidad nacional (Amaya, Reimaginando la nación en Honduras: de la nación homogénea a la nación pluriétnica. Los negros garífunas de Cristales, Trujillo, 2000).

En 2007 Amaya también publica “Los negros ingleses o creoles de Honduras: etnohistoria, racismo, y discursos nacionalistas excluyentes en Honduras”, trabajo que utiliza la metodología desde la ciencia histórica con la propuesta del análisis de corrientes migratorias, así como los antecedentes de manifestaciones racistas que les excluían de la conformación de una Honduras mestiza (Amaya, Los Negros Ingleses o Creoles de Honduras: etnohistoria, racismo, y discursos nacionalistas excluyentes en Honduras, 2007).

Mario Felipe Castillo escribe *Honduras, cultura e identidad* (1990), en donde analiza las características histórico-culturales de la población, desde la colonia hasta la última década del siglo XX; en este texto Martínez expone que la hegemonía cultural en Honduras no se reflejó en una cultura homogénea, ni en la consolidación de una identidad común; sino, en la estratificación social que significó a su vez una estratificación étnica-económica desde la época colonial y en su tránsito por el periodo de independencia y la posterior época republicana; siendo para el siglo XX una continuidad asimilando el caudillismo y la conservación cultural (Martínez Castillo, 1990).

Marvin Barahona se destaca por el estudio de la conformación de la identidad nacional en Honduras, cuyo texto menciona el involucramiento directo del mestizaje y la homogenización del mismo en la



configuración de una identidad nacional (Barahona, Evolución histórica de la Identidad Nacional, 2002). El estudio de Barahona contribuye a verificar la suposición de la evolución de las danzas desde el punto de partida mestizo, excluyendo muchas de las etnias del territorio hondureño. También ha escrito sobre la construcción de la memoria colectiva y la participación de los pueblos indígenas y en 2009 publica *Pueblos Indígenas, Estado y Memoria Colectiva en Honduras*, en el cual realiza un análisis de la participación de las etnias y del Estado hondureño en la memoria colectiva de la población especialmente (Barahona, Pueblos Indígenas, Estado y Memoria Colectiva en Honduras, 2009), lo que aporta es el uso de fuentes diversas y estudios anteriores, así como el análisis de la relación e intervención del Estado en la memoria colectiva, que inciden en la conformación de identidad nacional.

Dario Euraque también ha trabajado el tema de identidad y mestizaje en su libro *Conversaciones históricas con el mestizaje y su identidad nacional en Honduras* (2004), el texto muestra cómo se construye la identidad nacional de Honduras partiendo de los elementos históricos que marcan las poblaciones mestizas del país (Euraque, Conversaciones históricas con el mestizaje y su identidad nacional en Honduras, 2004). Otro de sus textos es el artículo “Apuntes para una historiografía del mestizaje en Honduras” el cual concluye que en Honduras ha existido desde la época colonial una integración racial armónica, debido a los pocos conflictos raciales y es “hasta el censo de 1930 que la población hondureña se oficializó como predominantemente “mestiza” en su sentido indo-hispano y que su significado merece tomarse en cuenta cuando se analiza la “identidad nacional” (Euraque, 2005).

Jorge Ernesto Martínez escribió un breve artículo “Apuntes y observaciones: Tradición e invisibilidad” en el cual explica la tradición oral en Honduras y cómo los pueblos indígenas de Honduras no tienen muchas nociones de ser parte de la cultura propia del país, y menos aún si conocen que sus

tradiciones son parte de la identidad nacional, no se menciona en lo absoluto la danza como tradición (Martínez, 2012).

En líneas anteriores se menciona la posición del historiador e investigador Jorge Amaya respecto a la historiografía hondureña en el campo del arte especialmente, quien recalca que aún falta mucho por escribir, y como se puede evidenciar en este balance o estado del arte, en el tema de la danza la escritura ha sido solamente de carácter descriptivo de las piezas o bailes, pero ha faltado el análisis del involucramiento de ésta manifestación en el arte y la cultura hondureña, los procesos de institucionalización y la influencia del Estado para posteriormente ser considerada parte de los elementos que conforman la identidad nacional en Honduras. Es por ello que, este estudio pretende comenzar a llenar este vacío en la historia del arte y la cultura hondureña.

## **2.2 Contexto del Estudio**

### **2.2.1 Contexto Internacional 1900-1975**

La temporalidad de estudio abarca un contexto internacional en el cual se desarrollan acontecimientos, sociales, políticos, religiosos, económicos y en los sistemas educativos que influyeron en la evolución de las artes.

Los acontecimientos políticos acaecidos en Latinoamérica en las primeras décadas del siglo XX estuvieron marcados por los gobiernos militares, golpes de Estado y dictaduras, especialmente en Centroamérica donde los gobiernos mantuvieron un control como si el Estado estuviese comprendido por fincas de terratenientes, a pesar de los varios intentos por democratizar, sin dejar a un lado los movimientos izquierdistas que comienzan a surgir (Casaús & Macleod, 2014).

Así mismo los hechos ocurridos en la primera guerra mundial (1914-1918) afectaron las sociedades hispanoamericanas, especialmente en la economía que fue muy fluctuante debido a los eventos sociales y políticos ocurridos en este periodo; se visualizaron muchas transformaciones por ejemplo el incremento de la industria militar (Manero, 2005).

Otro aspecto importante fue la influencia de la Revolución Mexicana (1910-1917), que entre sus elementos adopta el arte y la cultura para establecer los parámetros de la identidad nacional de México, entre ellos el realismo social, indigenismo, el costumbrismo de los pobladores en todas sus actividades cotidianas, llevados al arte donde se destacan el muralismo, la música y los bailes, cuyos avances son promovidos en el discurso del mestizaje de José Vasconcelos (Nercesian & Rostica, 2014, págs. 105-107). La propuesta de la influencia en el arte de Honduras por parte de la cultura mexicana, la realizó Dario Euraque en su texto *Conversaciones históricas con el mestizaje y su identidad nacional en Honduras* (2004), en el cual hace mención de varios elementos de la cultura mexicana y su influencia no solo en Honduras sino en el resto de Latinoamérica (Euraque, *Conversaciones históricas con el mestizaje y su identidad nacional en Honduras*, 2004).

Entre los hechos que marcaron el arte en Latinoamérica se mencionan los cambios en la educación que fueron notorios especialmente en América del Sur a principios de los años 20, como es el caso de la reforma ejecutada por los maestros en Chile cuyo impacto se expandió por Latinoamérica (Mariñas Otero, Honduras, 2008). Además, se registraron muchos intentos por unificar la región centroamericana, el 13 de junio de 1920 se instauró el Congreso Federal pasando la capital del Estado de Honduras a Comayagua, siendo aprobada la Constitución Federal en septiembre de 1921, esta nueva Federación buscó la aprobación de Estados Unidos, pero ocurrió un golpe de Estado en Guatemala en diciembre de 1921 y para enero de 1922 el Congreso Federal debió suspender las sesiones, disolviéndose con ello la posibilidad de la unidad centroamericana (Mariñas Otero, 2008).

A finales de los años 20's y durante la década de los 30's la crisis mundial azotó a casi a todos países del mundo y con la disminución de las rentas públicas se sobreviene una precaria situación económica generalizada en los gobiernos latinoamericanos "América Cuba, Colombia, Perú, Argentina, Chile, Brasil, etc. donde la crisis mundial produce una renovación total de los cuadros de mando, cuando no una genuina revolución." (Mariñas Otero, 2008, pág. 312).

A principios de los años 30, la iglesia católica determinó el comunismo como una gran amenaza para la sociedad (Vilariño, 1932); sin embargo, con la segunda guerra mundial (1939-1945), se despunta la izquierda que se identificaba con las clases bajas y medias, siendo partícipes varios intelectuales y volviéndose popular el afán de libertad económica, política y educativa, que será representado en distintas formas del arte.

En los comienzos de la guerra fría (1947) se protagonizaron los avances tecnológicos en telecomunicaciones, que posteriormente llegarán al mercado mundial, despertando los sentidos de nacionalidad en las poblaciones civiles, intentando construir o reconstruir las identidades nacionales de los países latinoamericanos que se veían influenciados por Norte América (Manero, 2005).

Otro factor importante fueron los nuevos intentos para alcanzar la unión centroamericana, principalmente desde los aspectos económicos, jurídicos y culturales, es entonces que, para 1951 se crea la Organización de Estados Centroamericanos (ODECA) por acuerdo de San Salvador, sus funciones serían como organismo coordinador de los cinco países y una base para la unidad política (Mariñas Otero, 2008).

La Iglesia católica en América Latina fue uno de los principales protagonistas en la construcción de identidades de los países, especialmente con la realización de la Primera Conferencia del Episcopado Latinoamericano en 1955 en la cual se fundó el Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM), de igual

manera, los acuerdos en el Concilio Vaticano II, que integran a la feligresía en actos o ritos que estaban reservados al clero. Sin embargo, las debilidades en el ejercicio de su hegemonía ya desde las primeras décadas del siglo XX con la aparición de iglesias protestantes de gran influencia y la masonería modificó los aspectos más relevantes de las sociedades, como en el sector político, económico y cultural, la iglesia católica intenta mantener su hegemonía dando paso a comunidades eclesiales de base y a la formulación de una teología de la liberación, “cuerpo doctrinal estructurado producido por una élite intelectual estrechamente vinculada a una realidad más amplia que se llamó Iglesia popular.” (de Roux López, 2005, pág. 80).

Entre los años 70's y 80's, muchas de las tecnologías usadas para el espionaje en la guerra fría fueron generando grandes redes de comunicación masivas y económicamente se desata la globalización que a su vez reaviva las identidades locales, en donde muchos Estados intentan establecer características populares, enfocándose en la cultura, el arte para promover el turismo y mejorar las economías regionales (Manero, 2005).

## **2.2.2 Contexto Nacional 1900-1975**

### **Contexto Económico**

La economía de Honduras desde finales del siglo XIX se basaba en las importaciones y exportaciones, siendo Nueva Orleans “el principal puerto que canalizaba las importaciones hondureñas” (Mariñas Otero, Honduras, 2008, pág. 293), las influencias extranjeras se dejan sentir aún más con la unión de varias empresas fruteras en la ciudad de Boston conformando la «United Fruit Company», quienes se asentarán posteriormente en Honduras, también sobresalen las compañías mineras entre ellas la «The New York and Rosario Mining Company» en San Juancito.

En este periodo ocurrieron múltiples huelgas protagonizadas por movimientos obreros de distintos rubros especialmente de los monopolios fruteros y mineros que luchaban por los derechos laborales, durante la dictadura de Carías fueron prohibidos los movimientos sindicales acusándoles de subversivos, convirtiéndose sus luchas por bienestar para los trabajadores en luchas políticas, desde esas fechas hasta el mandato de Julio Lozano Días la economía se concentró en una burguesía industrial, agraria y comercial, acompañada de los terratenientes nacionales y extranjeros sostenidos por la clase obrera (Becerra, 2007).

En 1959 fungía como presidente Ramón Villeda Morales, quien aprobó un nuevo Código del Trabajo, el cual designaba prestaciones obligadas a las empresas privadas, con ello las compañías fruteras lo trasladaron a sus trabajadores amenazando con cerrar sus operaciones, provocando un clima de inestabilidad (Becerra, 2007).

La guerra entre Honduras y El Salvador en 1969 generó grandes conflictos económicos pues ambas fronteras cerraron al paso de mercancías, desintegrando el mercado común centroamericano, posteriormente los gobiernos militares trataron de estabilizar la economía del país impulsando medidas a través de reformas agrarias (Becerra, 2007).

### **Contexto Político/religioso**

El primero de febrero de 1899 llega al poder Terencio Sierra, quien instituyó un gobierno militarista impuso las llamadas “paradas dominicales” (Becerra, 2007, pág. 136), en este gobierno la iglesia católica toma impulso con el traslado de la sede episcopal de Comayagua a Tegucigalpa, en funciones el obispo José María Martínez y Cabañas, en 1902 se celebró la Conferencia de Corinto participando Honduras, Costa Rica, El Salvador y Nicaragua y en la cual se aprobó una Convención de paz y arbitraje obligatorio, en este momento la iglesia católica hondureña experimenta un auge logrando la

independencia de Guatemala, alcanzando la categoría de arzobispado, esto le da fuerza a la iglesia permitiendo que las festividades se celebrarán con mayor entusiasmo (Mariñas Otero, 2008)

Para el año 1903 se declara a Juan Ángel Arias presidente; sin embargo, Manuel Bonilla se juramenta como presidente en Amapala y prepara la guerra civil, logrando derrocar a Arias en abril de 1903, el gobierno de Bonilla canceló el «Diario de Honduras», a la vez, apresó a los diputados opositores limitando con ello la libertad de expresión (Mariñas Otero, 2008). Es en este mandato donde se otorgan las concesiones a las compañías fruteras norteamericanas, también se impulsa la educación, el arte y la cultura con la construcción de escuelas y del Teatro Nacional, es en este momento cuando se inicia un proceso de condensación en el arte hondureño, impulsado por el Estado y con la clara influencia extranjera especialmente en la danza.

Para 1906 vuelven los conflictos bélicos y los exiliados apoyados por tropas nicaragüenses invaden Honduras en diciembre, y el año siguiente se elige presidente a Miguel Dávila, en su mandato se celebran conferencias y tratados de paz; pero, continúan las desavenencias políticas internas. Además, Dávila enferma y solicita la intervención norteamericana, se elige a Francisco Bertrand como presidente provisional, pero en 1912 se realizan las elecciones quedando en el poder una vez más Manuel Bonilla quien obliga a retirarse a los infantes de Marina norteamericanos, pero se otorgan concesiones a la United Fruit. Co., impulsando el arte y la cultura con la construcción del Teatro Nacional Manuel Bonilla que fue inaugurado hasta 1915; a la muerte de Bonilla, nuevamente Bertrand llega a la presidencia y se produce a partir de 1914 una expansión de las compañías fruteras creciendo la influencia norteamericana en la sociedad hondureña y por consiguiente en sus acciones culturales (Mariñas Otero, 2008).

A pesar de tener la categoría de arzobispado, y contar con una organización sólida desde 1909 con el delegado apostólico en Honduras Juan Cagliero que se convierte en nuncio hasta 1919, el auge de las compañías fruteras mantiene a la iglesia en segundo plano, especialmente, por la serie de conflictos internos que se suscitarán en años posteriores (Mariñas Otero, Honduras, 2008). Para Marcos Carías el sentimiento de anticomunismo y la falta de líderes religiosos en los años 20's también fueron agravante para el comienzo de la crisis del clero (Carías M. , 1991).

En el año 1918 se declara la guerra a Alemania y finaliza el periodo de Bertrand con otra guerra civil; para 1919 Alberto Membreño constituye el partido nacional democrático, a la muerte de Membreño se reorganiza el partido bajo la dirección de Tiburcio Carías Andino en 1923 con el nombre de Partido Nacional. Surgen en este periodo inquietudes en los campos artísticos especialmente en la literatura relacionada con los problemas nacionales y el involucramiento de la juventud, comenzando un sentimiento nacionalista, mostrando su esplendor en la Revista Ariel, dirigida por Froylán Turcios, destacan también la escultura y la pintura (Mariñas Otero, Honduras, 2008).

Las guerras civiles continuaron, pero en 1932 llega al gobierno Tiburcio Carías Andino quien se mantiene en el poder hasta 1949, su mandato fue una dictadura represiva pero con algunos elementos positivos, se construyeron muchas edificaciones públicas y se promovió el arte y la cultura; por ejemplo la restauración de las Ruinas de Copán y la edificación del Parque la Concordia que dieron grandes aportes para la mayanización en la cultura hondureña, así como la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la fundación del Museo Nacional, además el involucramiento de cooperaciones internacionales para generar una conciencia cívica y patriótica como el Instituto de Asuntos Interamericanos, el Comité de Coordinación para Honduras y el Instituto de Cultura Interamericana (Mejía, 1945).



Según Marvin Barahona en la época de Carías existió un rechazo hacia la iglesia católica, por parte de la población influenciada por las intervenciones del Estado y la Prensa acrecentando la crisis ideológica y religiosa (Barahona, Honduras en el siglo XX, una síntesis histórica, 2005).

En octubre de 1948, el Partido Liberal no participó en las elecciones; y su postulante Zúñiga Huete se asiló en la Embajada de Cuba, siendo electo como presidente Juan Manuel Gálvez quien fue el ministro de guerra de Carías; Gálvez tomó posesión el 1 de enero de 1949, en su gobierno se emprendió una innovación en el sistema económico del país, pero su mandato terminó antes de tiempo por motivos de salud, quedando en el poder el Vicepresidente Julio Lozano Díaz en 1954, a éste le profirieron un golpe de Estado conformándose una Junta Militar que gobernaría el país, se celebran las elecciones quedando como presidente Ramón Villeda Morales en 1957 (Mariñas Otero, Honduras, 2008).

Al igual que en el gobierno de Carías, Villeda Morales no permitió la libertad en la emisión del pensamiento, también ocurrieron enfrentamientos armados, sin embargo, entre los elementos positivos cuentan el Código de Trabajo y la Ley de Reforma Agraria; poco antes de celebrarse las elecciones las Fuerzas Armadas dieron golpe de Estado a Villeda Morales en 1963; quedando un Gobierno Militar, en 1965 proveniente de las filas militares queda al mando del país Oswaldo López Arellano como presidente constitucional, culminando en 1971 (Becerra, 2007). Durante este periodo de régimen militar se impulsaron muchas actividades cívico-militares en las instituciones del sistema educativo que marcaron las actividades artísticas y en especial la danza folklórica, también se suscitó la guerra entre Honduras y El Salvador en 1969, lo que alteró los vínculos entre ambos países, afectando considerablemente sobre todo por la ruptura de la Integración Centroamericana (Becerra, 2007) siendo hasta 1980 la firma de un tratado de Paz entre El Salvador y Honduras. (Becerra, 2007)

Para mediados del siglo XX el catolicismo continuaba siendo la religión predominante en Honduras, sin embargo, la iglesia católica sufre cambios radicales, especialmente por la escasez de sacerdotes y la incursión de las iglesias evangélicas, según Otero la mayoría del cuerpo clerical eran procedentes del extranjero, entre ellos españoles, canadienses, norteamericanos e italianos, además, esta situación se agravo con la falta de recursos económicos debido a los cambios políticos y la incursión de las iglesias protestantes o evangélicas, que para 1957 contabilizaban 364 capillas y 335 misioneros entre extranjeros y nacionales duplicando la cantidad de miembros del clero (Mariñas Otero, Honduras, 2008) estos sucesos comenzaron a debilitar la ritualidad y las celebraciones de la iglesia católica.

Es hasta la reforma de la iglesia católica del Concilio Vaticano segundo en 1962, que la iglesia comienza a recuperar espacios, especialmente usando como medio las actividades populares o folklóricas así lo expresa Otero:

...existe un gran arraigo del sentimiento católico en la conciencia popular, manifestado en la incorporación de elementos religiosos en su folklore. Los ejemplos son múltiples: las posadas y nacimientos en Navidad. La celebración de las fiestas patronales en los pueblos. La existencia de centros de peregrinación popular, como los santuarios del Señor de Esquipulas, situado en Guatemala, próximo a la frontera con Honduras; el de la Virgen de Suyapa... La más típica y hondureña de estas expresiones religioso-populares es el «Guancasco»... por el cual los habitantes de dos poblaciones antes rivales se visitan y festejan recíprocamente con ocasión de su Patrono respectivo (Mariñas Otero, Honduras, 2008, pág. 127).

Entre 1971 y 1972 se realizó un pacto bipartidista siendo gobernante Ramón Ernesto Cruz, ocurrieron nuevamente enfrentamientos con los movimientos obreros y campesinos; en diciembre de 1972 se ejecuta un nuevo golpe de Estado, la jefatura del Estado fue liderada por Oswaldo López Arellano que,

con pensamiento progresista, comenzó con la reforma agraria, se creó el Instituto de Formación Profesional (INFOP), así como el Plan Nacional de Desarrollo que despertó un sentimiento patriótico, la Corporación Hondureña de Desarrollo Forestal (COHDEFOR); las reformas tuvieron oposiciones generando nuevamente conflictos internos, en septiembre de 1974 el huracán Fifí, dejando al país en peores condiciones, posteriormente en 1975 algunos funcionarios del Estado de Honduras son acusados de aceptar un soborno de la United Brands, por tal acusación el General Oswaldo López es destituido llegando al poder Juan Alberto Melgar Castro, en el cual para agosto de 1975 son derogadas las concesiones de las compañías bananeras, pero continuaron las protestas campesinas y los acontecimientos violentos.

Además del Concilio Vaticano Segundo en 1962, también se realizó la Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano en Medellín, Colombia en 1968, cuyas propuestas apuntan a dinamizar la iglesia (Carías M. , 1991), con ello comenzó una etapa nueva para la iglesia hondureña de inclusión especialmente del campesinado, y también afianzó lo que ya existía desde 1966 con el uso de nuevas metodologías grupales, animación (especialmente cantos), así como, la influencia radiofónica de 1967 y los estudios sociales enfocados en la situación del país. Para 1970 con Caritas Nacional las denominadas pastorales sobresalen como un impulso para la asistencia de mujeres y campesinos (Sierra Fonseca, 1993), dichas actividades fueron acrecentando el fervor religioso de la población, ya que las comunidades se veían apoyados social y espiritualmente.

La temporalidad que abarca este estudio fue presa de muchos conflictos, civiles, políticos, militares, que en su mayoría fueron violentos, del mismo modo se suscitaron eventos de intereses comerciales que influyeron en la economía nacional, además se registraron altos y bajos en la religiosidad popular católica; todos estos acontecimientos marcaron la población hondureña, incidiendo en sus costumbres, sin embargo, se mantuvieron muchas tradiciones especialmente en los rituales y

festividades que se manifestaron en actividades artísticas; en este caso de estudio a través de la danza como forma de expresión de la sociedad.

### **2.3 Marco Conceptual**

Antes de definir los conceptos que se trabajarán en este estudio es preciso aclarar cómo se atiende el desarrollo de la danza. El proceso evolutivo de la danza se ha explicado como un cambio desde los mitos, la ritualidad, lo mágico, el oscurantismo y todo lo que implica la cosmogonía de los pueblos, cuyas manifestaciones fueron reprimidas por la iglesia católica, encaminada dicha evolución a la diversión colectiva especialmente en las zonas rurales lejos de los prejuicios de la iglesia, es en esta etapa donde el pueblo se manifiesta a través del canto a la vida, bailar por la alegría de vivir, se intenta mantener vivo el potencial de la danza ligada a la tierra misma, ello genera danzas que celebran: fertilidad, cosechas, bodas, funerales, nacimientos de niños, estaciones climáticas, dichas celebraciones son de autores anónimos, usando grandes espacios al aire libre; estas piezas dancísticas poseen gran fuerza rítmica, y movimientos enérgicos valiéndose de brincos, vueltas, movimientos de cabeza y hombros, al igual que una combinación de pasos livianos y fuertes, interpretándose mayormente en parejas y según su procedencia la expresión está plagada de besos, abrazos y persecución del hombre hacia la mujer (Hernández, 1985).

De la diversión colectiva, la danza se traslada al entretenimiento o espectáculo, siendo su principal escenario las ferias o festivales andantes, ligada a los espectáculos circenses, la danza permaneció allí por largo tiempo sin ser considerada como arte; es hasta cuando se logra el desarrollo de la música instrumental que el arte dancístico también se ve en la necesidad de organizarse y comienzan a surgir normas precisas o códigos de cómo deberá ejecutarse, surgiendo con ello los bailes de salón y el ballet (Hernández, 1985); llegando así los cánones de la danza a territorio americano. La evolución

dancística en América procede de forma similar a la europea, naciendo en los mitos y rituales, sin embargo, ocurre un sincretismo de las manifestaciones aborígenes con las manifestaciones europeas del campesinado y también de los delegados de la corona española quienes conocías las normas de las danzas de salón, además se sumaron las danzas africanas y del medio oriente (Flores Mejía, 2018)

Los conceptos que se trabajarán en esta disertación teórica son: Identidad Nacional, Arte-danza tradicional o folklórica, Institucionalidad; ligados a los conceptos principales se debe considerar otros conceptos secundarios: Modernidad, Folklore-Cultura Popular y Estado. Abordando y comprendiendo las relaciones entre estos conceptos se puede realizar un análisis metodológico de las fuentes, tomando como punto de partida la interpretación brindada por los teóricos y otros autores especialistas en esta temática.

En un intento de dialogar con los teóricos a través de sus escritos y analizar sus propuestas teóricas se pretende conceptualizar los términos que se utilizan en esta investigación:

Identidad Nacional:

Construcción de los Estados, que integra características y elementos propios de las sociedades de una nación, teniendo como propósito resaltar cualidades de nacionalismo, patriotismo y civismo en el imaginario colectivo.

Arte y danza tradicional o folklórica:

El arte se visualiza como autoconstructiva infinitamente sirviéndose de las estructuras cognoscitivas y operativas de la experiencia artística implicando la reflexión y la crítica (Eco, 1970). Tal y como ocurre con el arte de la danza sus formas expresivas y movimientos serán apreciados según su tipo, en el caso de la danza folklórica como muestra de remanentes de hechos históricos, costumbres y

tradiciones que son captados por los bailarines quienes lo expresan a través de movimientos estéticos y coordinados (Acuña Delgado & Acuña Gómez, 2011).

Institucionalidad:

Adopción de elementos populares, manifestaciones artísticas, gastronomía o grupos artísticos para ser oficializados por los Estados, convirtiéndolos en representativos de la cultura e identidad del pueblo (Szurmuk & McKee Irwin, 2009).

Modernidad:

Discurso que a manera de formación particular y referente obligado a través del cual los pueblos especialmente los latinoamericanos tomaron conciencia de los cambios. Se considera como una narrativa que se configura y reconfigura de acuerdo a la historia de los pueblos (Szurmuk & McKee Irwin, 2009)

Folklore y cultura popular:

El folklore es la ciencia o estudio de los conocimientos de una población en un territorio determinado (Flores-Mejía, 2017), y la cultura popular refiriéndose a los elementos que integran sus expresiones que forman pensamiento y conocimiento, identificados como prácticas sociales que alimentan la cultura del pueblo (Szurmuk & McKee Irwin, 2009).

Estado:

Se refiere al sistema de gobierno o administración de un territorio y su población que conforman una nación o país.

## 2.4 Teorías que sustentan el Estudio

El estudio sobre la danza folklórica desde la perspectiva de la historia cultural abarca muchos aspectos teóricos que se triangulan para lograr esclarecer el panorama de esta investigación, a través de la cual se intenta contribuir a los estudios culturales en Honduras. Para lograr este cometido se trabaja un marco referencial de teóricos a manera de discutir la conformación o construcción de identidad en Latinoamérica, siguiendo el curso de la modernidad y la institucionalidad en la que se sumen las expresiones artísticas y culturales, de igual manera el papel fundamental del Estado en este proceso.

Dado que la propuesta teórica de este trabajo se respalda mediante la historia cultural es preciso exponer quienes han sido los primeros teóricos en disertar acerca de los estudios culturales. Se comenzará con Peter Burke quien se enfoca en “El Descubrimiento del Pueblo” (Burke, 2006, pág. 32), aportando al estudio de lo popular y su transición al arte, Burke expone la idea de que la cultura popular y el arte tienen como protagonistas a los intelectuales de clase media de Alemania, quienes encuentran en las canciones, cuentos, bailes, rituales, artes y oficios populares, un tema de estudio, a pesar de este descubrimiento esta temática se releva a cargo de anticuarios, folclorista y antropólogos; siendo retomada por los historiadores en la década de 1960 (Burke, 2006), esto puede explicar el caso de Honduras donde los precursores de los estudios sobre danza folklórica nacen en el empirismo del pueblo pero es recopilada por los intelectuales que están involucrados en definir los elementos tradicionales, costumbristas y culturales que forjarán la identidad nacional.

Según Burke la historia cultural no está exenta de los problemas, debido en gran manera a la atención de ver solamente la innovación dentro del propio campo de estudio y no en los demás, que también están innovando teorías, creando un conflicto entre las distintas corrientes que afectarán a la reciente historia cultural. Esta situación genera un regreso a los clásicos, una serie de debates

marxistas, el estudio de las paradojas de la tradición, los cuestionamientos sobre la cultura popular, finalizando con la problemática del término cultura, en contraposición con el término popular (Burke, 2006). Esta problemática podría afectar esta investigación respecto a determinar si la danza folklórica forma parte de acciones culturales actuales que corresponden al campo de la antropología o son hechos históricos que se representan artísticamente, sin embargo, el estudio de los hechos, comportamientos y acciones de los seres humanos en el pasado corresponden a la ciencia histórica, por lo cual se determinará que la danza folklórica es un hecho del pasado que se retrata en el presente a través del arte escénico.

Edward Thompson, propone los estudios de carácter cotidiano, refiriéndose al folklore como parte de las manifestaciones de los espacios populares y que han sido tomados para enriquecer los valores culturales de los pueblos especialmente en Europa, forjando identidades que se basan en las costumbres y tradiciones de las comunidades o etnias. Thompson explica que la historia desde abajo se convierte en una interpretación mutua por medio de la cual el historiador encuentra en los escritos de sociología contemporánea problemas nuevos o modos nuevos de mirar los problemas viejos, debiendo mostrar una actitud fecundada por conceptos sociológicos. Así como la similitud con las investigaciones antropológicas en el estudio de los cambios y comportamiento de las comunidades (Thompson, 2000, págs. 554-555).

Según Román González para Eric Hobsbawm la historia desde abajo implica el estudio de los agentes históricos colectivos populares, “la forma en la que Hobsbawm entendió el análisis de los movimientos populares rebeldes y revolucionarios” (González, 2013, pág. 5), expresaba su simpatía al estudio del trabajo colectivo y a la “integración plena y constructiva en una tradición científico-social dinámica, crítica y altamente dialéctica como es el materialismo histórico.” (González, 2013, pág. 6). De este modo los estudios folklóricos son parte de las historias desde abajo, pues históricamente muchas



costumbres son consideradas y practicadas por los que se encuentran en los estratos sociales bajos e intermedios; sugiriendo que los estudios de este tipo están colmados de historias de vida que no han sido contadas, mismas que están plagadas de dolor, sufrimiento, alegrías, hambre, muerte, en fin todos los sentimientos que experimentan los seres humanos y deben ser contadas y escritas desde la perspectiva de sus protagonistas. Con ello se pretende explicar el proceso de la danza folklórica como un elemento popular desde abajo y su transición al campo del arte y las prácticas culturales de Honduras.

En Latinoamérica uno de los teóricos que abordan la temática de los estudios folklóricos es Néstor García Canclini, quién ha escrito diversos textos sobre el arte y la cultura popular entre ellos *Arte popular y sociedad en América Latina*, donde manifiesta cómo el arte se convierte en un bien de la sociedad que puede ser comercializado y lo mismo ocurre con la cultura popular que se extiende hasta el ámbito artístico, haciendo un recuento histórico del arte en Latinoamérica (García Canclini, *Arte Popular y Sociedad en América Latina*, 1977). Así mismo un breve ensayo denominado “Ni folklórico ni masivo, ¿Qué es lo popular?” donde intenta explicar que el estudio de la cultura popular debe ser transdisciplinario (García Canclini, *Ni Folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?*, 1987), es decir que deben utilizarse varias metodologías para abordar los temas del arte y la cultura popular, como es el caso de la danza folklórica.

En el texto *Culturas híbridas*, Canclini expone cómo se han fundamentado y modernizado los grupos culturales frente al patrimonio histórico, el autor encuentra el papel del sentido histórico en la cimentación de identidades modernas; este papel está ligado a la incorporación de bienes populares “folclor”, en el cual se mantienen las relaciones de la modernidad con el pasado, una forma de ritual cultural, donde «ser culto» significa adquirir conocimientos mayoritariamente icónicos sobre la propia historia, y participar de los espectáculos de la sociedad, es decir de la organización del sentido social

a través de la circulación de ideas (García Canclini, *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad.*, 2001, págs. 149-176).

Otro aspecto relevante que presenta García Canclini es la interpretación no sólo de ver al patrimonio como un repertorio de tradiciones y objetos de museo, sino de incluir el concepto cambiante de la cultura y ver el aporte al nacionalismo, que forma parte de la construcción de identidad y que a su vez está conformada por: la ocupación de un territorio y la formación de colecciones. En este sentido la identidad pone en escena las fiestas, las dramatizaciones de los rituales cotidianos, los ritos no son representados como conflictos sino más bien neutralizan la heterogeneidad, solamente se cumple sin discusión, sirviendo para generar productos en las clases populares representativos de la historia local, a pesar de esto muchas políticas culturales son excluyentes. (García Canclini, *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad.*, 2001, págs. 177-190).

García Canclini, propone que lo popular es lo excluido, todo aquello que no tiene un patrimonio reconocido, como el caso de los artesanos que no llegan a ser artistas. Aquí se presentan las oposiciones y contradicciones de la modernidad: «moderno = culto = hegemónico» opuesto a «Tradicional = popular = subalterno». Estas contraposiciones se ven más afectadas en América Latina por las divisiones interdisciplinarias de las ciencias sociales que enfrentan la tradición y la modernidad (folcloristas, antropólogos, comunicólogos, sociólogos y políticos).

García Canclini presenta la idea del folclor como una invención melancólica de las tradiciones, que lastimosamente carece de una teoría sólida en los estudios latinoamericanos, pues se han preocupado por conocer las costumbres populares, tal y como sucedió en Europa, después de la fundación en 1878 de la primera sociedad de Folclor denominando que esta disciplina se especializa en el saber y las expresiones subalternas; y no han logrado una justificación contextualizada, referentes a las

producciones y las relaciones sociales se originan de estas costumbres. “El pueblo es rescatado, pero no conocido.” (García Canclini, *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad.*, 2001, pág. 196).

Según García Canclini existen dos obstáculos que impiden apropiarse de una teoría sólida (producción científica sobre lo popular) en el campo de los estudios folclóricos: el primero es el hecho, de su propio objeto de estudio, pues el folclor es visto como un grupo de indígenas o campesinos aislados, e interesan más sus leyendas, objetos, música, danzas, rituales, es decir todas las actividades de ellos mismos como productores y generadores. En segundo lugar, los estudios folclóricos nacen de la necesidad de arraigar en las nuevas naciones una identidad apoyada en el pasado y también con el fin de rescatar los sentimientos populares frente al iluminismo y el cosmopolitismo liberal. El folclor se convirtió en parte de una ideología de política cultural de América, respaldada por organismos internacionales como la OEA que aprobó en 1970 la Carta del Folclor Americano, donde se detallan aspectos como:

- El folclor esta constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables. Los cambios son atribuidos a agentes externos, por lo cual se recomienda aleccionar a los funcionarios y los especialistas para que no desvirtúen el folclor... constituye lo esencial de la identidad y el patrimonio cultural de cada país. (OEA, citado en García Canclini, 2001, pág. 199).

Con estas sugerencias se descalifican algunas cosas del folclor y se difunden las que se consideran rescatadas en los estudios folclóricos, en muchos casos se promueven en los museos, los festivales, concursos y en todos los lugares públicos donde se puedan exponer, sin embargo, se corre el riesgo de difundir “un falso folclor”. A pesar de ello, la difusión de la cultura popular condujo a la denominación

de culturas prósperas, es decir a la proyección del turismo, venta de artesanías, montaje de espectáculos basados en las tradiciones y costumbres de los pueblos, lo que genera ingresos en las comunidades, volviendo a entrelazarse lo tradicional con lo moderno, por ejemplo en la fabricación de artesanías cuando se utilizan otras temáticas pero con técnicas artesanales, o al contrario técnicas más modernas que optimizan la producción pero con diseños tradicionales.

Existe también una transición de lo hegemónico a lo popular, en esa lucha entre el arte y las artesanías, los primeros minoritarios y los segundos masivos y en los que se inmiscuyen nuevamente los estudios separados en las distintas disciplinas de las ciencias sociales (García Canclini, *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad.*, 2001, págs. 200-235).

Los teóricos estudiados aclaran la propuesta del estudio del folklore a través de la ciencia histórica la cual puede ser confusa si no se conocen ciertos conceptos entre ellos el principal es, el significado de la palabra folklore, que fue creada por el escritor inglés Willian John Thoms conocido también por su seudónimo Ambrose Merton, quien lo utilizó en una carta enviada a la revista *Athenaeum* de Inglaterra en 1846 (*Folklore y Genealogía*, s.f.), etimológicamente la palabra folklore proviene del inglés antiguo «folk» es pueblo y «lore» que significa sabiduría «la sabiduría del pueblo» (Muñoz Tábor, 2007).

En 1978 la Sociedad Folklórica, describe este vocablo como la ciencia que estudia las tradiciones y costumbres de los pueblos. Los antropólogos culturales, entre ellos el brasileño Paulo de Carvalho Neto, fue uno de los precursores en el estudio de esta disciplina, exponen que se debe estudiar como anónima, ya que se encuentra implícita en ella misma, la manera de conceptualizar un hecho o fenómeno denominado folklórico, es decir que su estudio comprende la eventualidad, lo antiguo, lo funcional, lo pre-lógico, lo cotidiano, con el fin de descubrir las leyes de su formación, su organización y su transformación en el provecho del hombre (Díaz, 1985).

Aclarado el término que utilizan los antropólogos se puede establecer la diferencia de los estudios antropológicos y los históricos en referencia a la cultura popular la cual radica en la génesis de las tradiciones y costumbres analizadas por la antropología con una visión perpetuada en las acciones cotidianas de los seres humanos cómo se desarrollan y siguen siendo parte funcional, es decir que se encuentran en plena actividad; su contraparte la ciencia histórica, realiza este análisis con una perspectiva cronológica de los hechos y explicando cada proceso cultural o social efectuado en el pasado que ayudan a comprender las acciones del presente.

Explicada la diferencia entre los estudios históricos y los estudios folklóricos, se continúa con las disertaciones teóricas sobre la identidad, cuya construcción se refleja desde los proyectos culturales de los Estados, los cuales están enmarcados en los planteamientos de la modernidad y encaminados a forjar sentimientos y relaciones identitarias en la población, así lo expone Francois-Xavier Guerra refiriéndose a las raíces de las definiciones y redefiniciones de nación ligados a la enunciación de identidad (Guerra, 1992).

Christophe Belaubre explica que los intentos por construir la nación parten del concepto de identidad nacional el cual tiene sus raíces desde el ocaso de la colonia y los primeros años posteriores a la independencia; posteriormente comienza la época de conformación del Estado Nacional (Belaubre, 2005). Benedict Anderson, al igual que Belaubre, detalla que los Estados surgen en un periodo de búsqueda de características propias, sin embargo, es con la influencia de la modernidad donde inician las propuestas para definir la nación imaginada y colectiva dándole paso a la construcción de la identidad nacional visto como un sistema cultural generalizado.

Los razonamientos acerca del Estado y la Institucionalidad están entrelazados con la construcción de identidad y ésta a su vez no se puede separar de lo étnico y la cultura sumándose el papel de la

historia en dicha construcción en el caso de los países centroamericanos (Belaubre, 2005, págs. 87-119).

Según Mónica Quijada el Estado se convierte en un bienhechor y administrador de la nación consolidando los nuevos significados de modernismo en torno a las instauraciones institucionales sean centrales o autónomas, lo que conforma el organismo jurídico y cultural, y con ello se constituye una relación estrecha entre el imaginario colectivo con lo histórico-social y un espacio físico delimitado (Quijada, 2002, pág. 375), así como los reglamentos, símbolos y héroes nacionales incluyendo el arte y la cultura. Igualmente, Marvin Barahona propone que el proceso de construcción de identidad nacional se inicia desde el Estado, pues éste instituye las relaciones históricas, ideológicas, simbólico-culturales y territoriales ligadas a la nación que posee un pasado común construido desde nuevos valores definidos por la modernidad y que se conservara por generaciones enmarcadas por esa identidad. (Barahona, Evolución histórica de la Identidad Nacional, 2002, págs. 19-33).

Continuando con la reflexión teórica se exponen otros autores que han incursionado en el estudio de lo cotidiano, entre ellos Jesús Martín Barbero, quien presenta el estudio de lo popular desde una visión que interpela la colectividad es decir desde la masividad y se traslada a la economía, que a su vez está ligada a lo cotidiano, conformando la puesta en escena de la vida del pueblo:

...lo popular sólo puede hacerse hoy desde una de dos posiciones. O desde la de los folkloristas, cuya misión es de preservar lo auténtico... o desde una concepción de la dominación social que no puede pensar lo que producen las clases populares más que en términos de reacción a lo que induce la clase dominante... (Martín-Barbero, 1991, pág. 247).

La primera posición refleja la visión de tradicionalidad con una visión del pasado que intenta mantener las costumbres y enviarlo directamente al espectáculo y al entretenimiento, la segunda posición

expone una dinámica contestataria que promueve una visión histórica particularizada, donde las clases dominadas tienen un protagonismo minoritario como agentes históricos; para reivindicar la posición de estos actores en la historia es preciso que los nuevos estudios de lo cotidiano analicen las transformaciones y procesos de la cultura de las sociedades o pueblos que se investigan.

Desde la contradicción como enfoque teórico-metodológico Florencia Garramuño, intenta explicar los procesos de nacionalización de ritmos y bailes como Samba y Tango, asumiendo las modernidades primitivas que vuelven lo homogéneo en heterogéneo, la autora formula que la modernidad tiene distintos procesos globalizantes pero cada país tiene procesos característicos de modernización, así mismo corrobora lo que expone Martín Barbero que la industria cultural está íntimamente relacionada con la cultura de masas (Garramuño, 2007).

Ashis Nandy, expone en su libro *Imágenes del Estado. Cultura, violencia y desarrollo* una crítica a la teoría del desarrollo y su relación con la cultura y lo popular, analizando la cultura como recurso precisando separar la cultura de la vida cotidiana, pues el mundo urbano e industrial ha convertido la cultura en un producto de consumo avalado por el Estado Moderno (Nandy, 2011, págs. 65-92), por lo que es concluyente que los rasgos en la danza tradicional o folklórica son utilizados por el Estado para institucionalizar estas representaciones e indicar que forman parte de la cultura del país desvirtuándola para poder politizarla o comercializarla al convertirse en un espectáculo exótico.

El texto de Ashis Nandy, ayuda a crear un contexto teórico sobre la forma de interpretar la cultura y cómo se ha manifestado en Honduras siendo parte de los llamados países subdesarrollados; el arte en este caso se convierte en parte de los momentos de ocio, llegando a la profesionalidad, pero solo a través de la etnomusicología, la etnomuseología o el dominio de las artes étnicas y su impresión en la sociedad se basa en la construcción de una conciencia crítica que parte de la modernidad.

Según Nandy, para poder analizar la cultura como recurso es preciso separar la cultura de la vida cotidiana, pues el mundo urbano e industrial la ha convertido en un producto de consumo avalado por el Estado Moderno, este fenómeno ocurre claramente con las etnias que venden su cultura a través de la gastronomía, artesanías o representaciones dancísticas. Al considerar la cultura como estilo o forma de vida, refiriéndose a las tradiciones que se transmiten por generaciones de cara a la escena global, lo cual deja ver los rasgos característicos de cada sociedad que le identifican del resto, siendo precisamente parte esencial de esta investigación la búsqueda de esos rasgos en la danza tradicional o folklórica y cómo el Estado los utiliza para institucionalizar los bailes considerados nacionales.

Ashis Nandy presenta a la cultura como resistencia en sí misma, resistencia expresada en mantener las tradiciones culturales que se oponen a la occidentalización y a la vez se propone la cultura como víctima y voz encasillada en la supervivencia ante la globalización, considerándola como la lucha contra los ricos y poderosos lo que despierta un interés de activistas sociales y políticos, en Honduras esto se refleja en el uso de lo “típico”<sup>2</sup> por algunos grupos sociales para capturar la atención y legitimar la dominación; por lo cual se entrelazan el desarrollo, la ciencia y el colonialismo que intentan definir un área común de conciencia como una nueva visión civilizadora; esto ha provocado que el desarrollismo refleje una ideología que no ha sido tan justa, pues los sectores más débiles pagan más por el desarrollo en vez de buscar un desarrollo alternativo amigable con la ecología y las culturas. Puesto que el desarrollo es una condición, debe ser también un estado mental y será considerado como explotador y autodestructivo de cultura, ya que una vez que se institucionaliza no se puede eliminar fácilmente.

---

<sup>2</sup> Considerando la palabra típico como aquello que es característico o propio de una comunidad o sociedad específica.



Lo interesante de los teóricos hasta ahora estudiados es la consideración del arte para la construcción de identidades nacionales especialmente en Latinoamérica, sin embargo, muchos historiadores del arte no consideran que la danza sea una manifestación artística que merezca estar entre estos elementos. Umberto Eco realiza una propuesta sobre la definición del arte partiendo de «la muerte del arte» y refiere que el arte es un término que resulta complejo y difícil de explicar, es casi “imposible inmovilizar la naturaleza del arte en una definición teórica tal como se propone en numerosas estéticas filosóficas, del tipo de «el arte es Belleza», «el arte es Forma», «el arte es Comunicación» y así sucesivamente.” (Eco, 1970, pág. 132).

La propuesta de Eco sobrepasa estas definiciones que se relacionan con valores culturales y plantea una actitud filosófica y dialéctica, donde el arte se visualiza como autoconstructiva infinitamente sirviéndose de las estructuras cognoscitivas y operativas de la experiencia artística implicando la reflexión y la crítica (Eco, 1970), para lograr una definición Eco se formula una interrogante “¿Qué significa esto si no es plantear una definición categorial del arte que puede resumirse como la actividad por la cual las experiencias del mundo sensible percibidas por el artista según las modalidades del plano estético se incorporan a una materia y son llamadas a constituirse en el plano artístico?” (Eco, 1970, pág. 149) y se responde con la transición del plano estético a la decisión ética enfrascada en el libre devenir de las cosas y las decisiones individuales.

Según Eco la noción de «obra de arte» lleva consigo dos aspectos: “a) el autor da comienzo a un objeto determinado y definido, con una intención concreta, aspirando a un deleite que la reinterprete tal como el autor la ha pensado y querido; b) sin embargo el objeto es gustado por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevará al acto del gustar sus propias características psicológicas y fisiológicas, su propia formación ambiental y cultural” (Eco, 1970, pág. 158) dando a entender, que la sensibilidad artística enmarca la situación histórica, además el deleite de una obra,

“será inevitablemente personal” (Eco, 1970, pág. 158), tal y como ocurre con el arte de la danza sus formas expresivas y movimientos serán apreciados según su tipo, en el caso de la danza folklórica como muestra de remanentes de hechos históricos, costumbres y tradiciones que son captados por los bailarines quienes lo expresan a través de movimientos estéticos y coordinados.

Danza es, según Jorge Luis Armas “una serie de movimientos corporales rítmicos que siguen un patrón, acompañados generalmente con música y que sirve además como una forma de comunicación o expresión.” (Armas Iparraguirre, 2010, pág. 1), esta expresión cultural es sin duda parte de las vivencias y relaciones de los seres humanos, tal y como lo explican Ángel Acuña Delgado y Elena Acuña Gómez, “la danza constituye un fenómeno universal que se ha dado en todos los tiempos y en todos los pueblos, el cual cuenta como principal valor histórico haber contribuido al conocimiento del hombre de otros tiempos, por su importancia psico y sociosomática.” (Acuña Delgado & Acuña Gómez, 2011, págs. 1-2), por lo tanto la danza es una acción social unificadora de la humanidad.

Como se expuso anteriormente el folklore es la sabiduría del pueblo, y la danza es una acción social unificadora que sirve como expresión y comunicación, se deduce entonces que la danza folklórica se conforma por una serie de movimientos y pasos al ritmo de música que expresan el sentir y el pensar del pueblo, así lo aseveran Ángel Acuña y Elena Acuña “Las danzas folclóricas están compuestas por todas aquellas manifestaciones ritmicocinéticas que forman parte del saber popular, de la tradición viva, dentro de las cuales se podrían distinguir un amplio espectro de formas y significados.” (Acuña Delgado & Acuña Gómez, 2011, págs. 3-4).

Según los teóricos estudiados el arte fue un elemento clave para la modernización y por consiguiente para la construcción de identidad basándose en la hibridación cultural, es así como las propuestas analizadas proporcionan la pauta para explicar cómo surge la construcción de identidad en Honduras

enmarcada en la modernidad durante el siglo XX, donde se imprime el deseo de caracterizar la nación por sus costumbres y tradiciones, que en este caso se estudiarán desde las representaciones dancísticas y su proceso de institucionalización a manera de espectáculo cultural, siendo parte de los proyectos gubernamentales que siguen vigentes en la actualidad.

### **Capítulo III: Diseño Metodológico de la Investigación**

#### **3.1 Tipo y definición de la Investigación**

El estudio se desarrolló con el enfoque cualitativo debido al carácter de la investigación, ya que el interés es profundizar en la perspectiva de la danza folklórica, su evolución y transformación, explicando su entorno e institucionalización. Este enfoque permite realizar procesos deductivos y recurrentes, así como, analizar las realidades subjetivas sin recurrir a una secuencia lineal; del mismo modo se puede alcanzar una gran riqueza explicativa que se mueve entre los hechos y la interpretación para lograr contextualizar el tema en estudio (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, Metodología de la Investigación, 2010, pág. 7).

De igual manera esta perspectiva metodológica facilita un análisis de contenido apoyado en las técnicas documentales, tanto en el análisis de documentos, libros, revistas, informes, entrevistas como en el análisis iconográfico en fotografías e imágenes (López, 2002), accediendo a la narración histórica de los hechos con el fin explicativo como alcance de la investigación.

#### **3.2 Contexto de la Investigación**

Los teóricos expuestos en el apartado anterior brindan las teorías y conceptos orientados al estudio de lo cotidiano, lo popular y lo artístico, en sus escritos también se encuentran pistas para la utilización de métodos, técnicas y herramientas que facilitan el proceso de investigación. Para este cometido se

toma en cuenta que la nueva historia la cual se vale de los elementos y métodos de otras ciencias sociales como la sociología y la antropología para estudiar las fuentes, que pueden ser hemerográficas, literarias, artísticas en las diferentes manifestaciones, folclóricas o populares, o cualquier actividad cotidiana documentada, basándose en la aplicación de una estrategia metodológica, tal es el caso de Hobsbawm quien muestra la riqueza analítica que contenía la naciente Historia social debido a su clara vocación crítica e interdisciplinar según lo explica Román Gonzáles (Gonzáles, 2013, pág. 6).

Entre las metodologías que se pueden utilizar en este tipo de investigación respecto a la evolución de las manifestaciones artísticas, en especial de la danza, se encuentran la etnohistoria y la antropología histórica (Ibarra Rojas, 1989, págs. 97-115), la historia oral (Acuña, 1989, págs. 227-259), también se puede estudiar esta temática a través de la historia cultural (Burke, 2006, págs. 19-95) que admite el estudio de lo cotidiano, es decir de las actividades que los seres humanos realizan a diario y en las cuales no se necesita ser un gran personaje para que sean transmitidas de generación en generación.

De igual modo la historia desde abajo encaminada por Edward Thompson, y en la cual se enrolan varios historiadores como G. Rudé, Le Febvre, Christopher Hill, Eric Hobsbawm, Rafael Samuel, R. Hilton, quienes proponen que la historia se convierte en una interpretación mutua por medio de la cual el historiador encuentra en los estudios antropológicos que tienen como objeto la investigación de los cambios y comportamiento de las comunidades un método para la historia de la cultura popular, que va de los estudios históricos a los literarios y se enfoca también en el estudio de la prensa y las lecturas populares, dando énfasis a una nueva valoración del folclore y la poesía popular (Thompson, 2000).

Estas propuestas de métodos investigativos son óptimas para el estudio de la historia de la cultura y el arte sobre todo en el área de la danza, logrando comprender la evolución de la danza y su

implicación en la institucionalización del arte y la cultura hondureña, así como en la construcción de la identidad nacional.

El estudio de los hechos corrientes, o vidas comunes metodológicamente se convierte en una combinación de técnicas tomadas de las ciencias sociales como el caso de la entrevista, cuyos resultados se enfrentan a las fuentes escritas permitiendo narrar la historia de la danza y su participación en la construcción de la identidad nacional.

### **3.3 Fuentes de Investigación**

La utilización y clasificación de fuentes para construir y escribir la historia ha sido determinada por los teóricos e investigadores, ampliando cada vez más las distintas posibilidades o soportes de la información. (Alía Miranda, 2008, págs. 69-101) En concordancia con el proceso investigativo de la historia de la danza folklórica se hará uso de varios tipos de fuentes documentales, fotográficas, videográficas, hemerográficas, orales y bibliográficas.

Se consideraron diferentes tipos de fondos para encontrar las fuentes correspondientes al tema sobre danza folklórica en Honduras en el periodo de estudio (1900-1975), de carácter público y privado, archivos digitales y físico-documentales valorando la importancia de cada fondo consultado y de las fuentes encontradas, igualmente se exponen los parámetros utilizados para organizar la información recopilada.

#### **3.3.1 Fondos documentales públicos y privados**

- Archivo fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti
- Archivo fotográfico del Cuadro de Danzas Folklóricas del Departamento de ARTE-UNAH
- Archivo fotográfico del Dasónomo Francisco Javier Herrera

- Archivo Nacional de Honduras Antonio Ramón Vallejo
- Biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras
- Biblioteca Nacional de Honduras
- Biblioteca personal de la Msc. Yesenia Martínez
- Biblioteca personal del PhD. Jorge Amaya
- Centro de Documentación Departamento de Historia UNAH
- Centro de Recursos Audiovisuales CRA-UNAH
- Cinemateca UNAH
- Fondo fotográfico del PhD. Jorge Amaya
- Fototeca UNAH

### 3.3.2 Fondos digitales y páginas Web

- ABC <http://www.abc.com>
- Bellas Artes México [www.sgeia.bellasartes.gob.mx](http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx)
- Biblioteca virtual del Congreso de Estados Unidos. Library of Congress, <https://www.loc.gov>
- Biblioteca Virtual Pedagógica El Salvador <https://issuu.com/bibliotecapedagogica>
- Blog Cultura y más <http://www.culturamas.es>
- Blog de Erick Blandón <http://erickblandon.blogspot.com/p/publicaciones.html>
- Blog de Jorge Armas Isaparraguirre <http://jorgearmasiparraguirre.blogspot.com>
- Blog de Marina Eduso <https://marinaeduso.wordpress.com>
- Blog Historia de la Danza <http://historiadeladanza.blogspot.com>
- Blog Poetas del Grado Cero <http://poetasdelgradocero.blogspot.com>
- Blog Revista Folclórica mexicana en línea <http://f5onlinerevista.blogspot.com>

- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón  
<https://cenididanza.inba.gob.mx>
- Cultura Colectiva <http://culturacolectiva.com>
- Dialnet <https://dialnet.unirioja.es>
- Diálogos Revista Electrónica de Historia <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/dialogos.htm>
- Espéculo Revista de Estudios Literarios <http://www.biblioteca.org.ar>
- Folklore y Genealogía <http://www.genbriand.com>.
- Fondo de la Revista de Folklore <http://www.funjdiaz.net/folklore>
- <http://hdl.handle.net/10481/18522>
- Investigación en la danza <https://investigadanza.blogspot.com>
- Iriarte y Asociados <http://www.iriartelaw.com>
- La Tribuna HN <http://www.latribuna.hn>
- Organización Ciudad Nueva <http://www.ciudadnueva.org.ar>
- Página web Danzas Folklóricas Arte-UNAH <https://danzasfolkloricasunah.jimdo.com>
- Página web Discográfica <https://www.discogs.com>
- Página web Sistema Nacional de Cultura <http://www.oei.es>
- Redalyc <http://www.redalyc.org>
- Repositorio Documental de la UNAH - Tz'ibal Naah [www.tzibalnaah.unah.edu.hn](http://www.tzibalnaah.unah.edu.hn)
- Repositorio Universidad Colombia <https://repositorio.uptc.edu.co>
- Repositorio Universidad de Costa Rica [www.repositorio.cicla.ucr.ac.cr](http://www.repositorio.cicla.ucr.ac.cr)
- Repositorio Universidad Ecuador <http://repositorio.uasb.edu.ec>
- Repositorio Universidad Libre de Colombia <https://repository.unilibre.edu.co>
- Revista d'Innovació Docent Universitària <http://revistes.ub.edu>

- Revista de folklore Guy Deboire- sociedad Fundación Díaz <http://www.funjdiaz.net>
- Revista digital Contracultura <http://www.contracultura.com>.
- Revista Gazeta de Antropología <http://www.gazeta-antropologia.es>
- Revista Nexos <http://www.nexos.com.mx>
- Revista Suplemento Cultural Universidad Nacional (Costa Rica) <http://www.icat.una.ac.cr>
- RTV Televisión hondureña [www.rtv.hn](http://www.rtv.hn).
- Scielo [www.scielo.org](http://www.scielo.org)
- UNESCO <https://ich.unesco.org>
- Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco [www.uam.mx](http://www.uam.mx)
- Universidad de Chile <http://www.uchilefau.academia.edu>
- Universidad Nacional Autónoma de México <https://www.ses.unam.mx>

### 3.3.3 Valoración de fondos

- El Archivo Nacional de Honduras es uno de los fondos más completos en fuentes primarias y hemerográficas para este proceso de investigación; en referencia al espacio y temporalidad (1900-1975) se encontraron:
  - Memorias de la Secretaría de Educación
  - Memorias de Instrucción Pública
  - Actas municipales
  - Informes de Alcaldías
  - Documentos varios (cartas, correos, telegramas),
  - Hemerográficas: El Cronista diario independiente siendo editor Manuel M. Calderón y director Alfonso Guillén Zelaya. El Día diario libre, doctrinario, informativo fundado por Julián López Pineda.



- En la biblioteca de la UNAH: en la sección de hemeroteca: se encontraron los diarios, La Época, El Sol, El Cronista y El Día. Así como distintos libros utilizados como fuentes secundarias.
- En la página web del Repositorio Documental de la UNAH Tz'ibal Naah se encontraron varias fuentes hemerográficas digitalizadas de distintas ediciones y correspondientes a la temporalidad de estudio (1900-1975): La Gaceta diario oficial de la República de Honduras. La Revista Ariel quincenario antológico de letras, artes, ciencias y misceláneas, dirigida por Medardo Mejía. El Germinal revista semanal ilustrada cuyo director literario fue Francisco Lagos Cházaro y su director artístico Carlos Z. Figueroa. Revista Cultura del Instituto Normal Central de Varones, fue dirigida por Vicente Cáceres. Esfinge revista de altas letras la dirigió Froylán Turcios. El Pacífico semanario independiente al servicio de la verdad y de los pueblos sureños, teniendo como redactor a Estanislao Osejo.
- En la fototeca de la UNAH se encuentran archivos fotográficos, los que en su mayoría se encuentran sin clasificar, por lo cual la búsqueda se convierte en un proceso lento. Aún no se ha podido encontrar ninguna fuente importante.
- En el archivo fotográfico del Cuadro de Danzas Folkloricas se encuentran fotografías desde 1981 hasta las fechas actuales, que a pesar de no ser de la temporalidad de estudio sirven como referencia para hacer una resumida biografía de uno de los personajes pupilos de Rafael Manzanares Aguilar folklorista y folklorólogo de Honduras.
- El Dasónomo Francisco Javier Herrera, posee un archivo fotográfico muy rico para la temporalidad de estudio y en referencia al tema específico de la danza folklórica, del cual se obtuvieron varias imágenes importantes de representaciones hechas en la Escuela República de Costa Rica de Tegucigalpa.

- El fondo fotográfico del Dr. Amaya contiene imágenes valiosas sobre el arte, la cultura y específicamente sobre danza folklórica.
- Respecto a las bibliotecas consultadas física y virtualmente (La Biblioteca Nacional de Honduras, La Biblioteca de la UNAH, el Centro de Documentación Departamento de Historia UNAH, La Biblioteca personal de la Msc. Yesenia Martínez y la Biblioteca personal del Dr. Jorge Amaya, Biblioteca Virtual Pedagógica El Salvador, Fondo de la Revista de Folklore) aportaron las fuentes hemerográficas secundarias y la bibliografía para elaborar el marco teórico, el marco metodológico y el estado del arte. Igualmente se encontraron Constituciones dentro del periodo en estudio, Decretos de ley y Decretos constitucionales.
- Las páginas web, proporcionaron diversos artículos sobre el tema, así como la posibilidad de descargar algunos libros que sirven como fuente secundaria para el contexto, la teoría y la metodología.
- Los fondos RTV la nueva imagen [www.rtv.hn](http://www.rtv.hn), Cinemateca UNAH, Centro de Recursos Audiovisuales CRA-UNAH, Grabaciones de audio, Biblioteca del Congreso de Estados Unidos Library of Congress, Song and dances of Honduras 1955, <https://www.loc.gov/audio/?fa=language%3Aspanish%7Clocation%3Ahonduras&c=50&all=true&st=list>. Proporcionaron fuentes audio visuales correspondientes a fotografías, audios y videos sobre la danza folklórica en la temporalidad de estudio.

### **3.3.4 Fuentes Primarias**

- Actas municipales
- Canciones y danzas folklóricas de Honduras, escritas o partituras
- Constituciones dentro del periodo en estudio
- Decretos constitucionales

- Decretos de ley
- Documentos Eclesiásticos
- Documentos varios
- Informes de Alcaldías
- Informes de la Secretaría de Finanzas
- Notas de Peticiones u oficios

### **3.3.5 Fuentes Hemerográficas**

- Gaceta de Honduras
- Diarios y Semanarios publicados en Honduras
- Revistas culturales y/o misceláneas
- Revistas electrónicas de Honduras y Centro América
- Otras Revistas de carácter histórico

### **3.3.6 Fuentes Fotográficas**

- Fotografías de presentaciones artísticas de cuadros de danza folklórica correspondientes a la temporalidad en estudio.
- Fotografías de eventos en instituciones educativas, oficiales o religiosas

### **3.3.7 Fuentes Videográficas y de audio**

- Videos sobre danzas folklóricas
- Grabaciones de audio en distintos formatos

### **3.3.8 Fuentes Bibliográficas**

- Sobre las teorías

- Sobre el contexto (temporalidad)
- Sobre arte y la cultura
- Sobre la identidad nacional
- Sobre la institucionalización del arte y la cultura

### **3.3.9 Otras fuentes**

Entrevistas:

- M.A. Norma Zambrana docente departamento de Arte de la UNAH en el área de danza.
- Lic. Carlos Gómez Genizzotti, bailarín de la primera generación del Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas de Honduras y exdirector del mismo, director del Cuadro de danzas folklóricas Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán.
- Lic. Jorge Armando Ferrari, bailarín de la primera generación del Cuadro de Nacional de Danzas Folklóricas de Honduras, fundador del Cuadro de Danzas Folklóricas ARTE-UNAH
- Lic. Edgar Cerdas Rojas, Investigador y recopilador de folklore, director de la Asociación de Cultura Popular Costarricense Güüpipía.
- Dasónomo Francisco Javier Herrera, bailarín del Cuadro de Danzas de la Escuela República de Costa Rica entre 1965 y 1970.

Memorias:

- Congresos de Historia
- Conferencias
- Conversatorios

En referencia a otras fuentes consultadas como es el caso de las entrevistas proporcionan información relevante brindando un aporte valioso como fuente oral, así mismo los entrevistados conducen a próximas entrevistas con otros informantes y también aportaron algunas fotografías que enriquecen el estudio. Las memorias de congresos, conferencias y conversatorios tanto nacionales como internacionales, proporcionaron la apertura a discusiones y exposiciones de las distintas opiniones sobre el tema de la danza folklórica y su relación con la identidad nacional.

### **3.4 Instrumentos de Investigación**

La particularidad de las investigaciones cualitativas permite realizar distintas propuestas para recopilar información que abarcan ciertos métodos, técnicas y herramientas para organizar, analizar e interpretar la información obtenida. El tratamiento de las fuentes se realiza a través de:

#### **3.4.1 Transcripción de fuentes**

- Fichas de contenido: En las cuales se describen citas textuales y descripciones, ya sea de fuentes primarias o secundarias.
- Fichas de resumen: En estas fichas se realiza un resumen de los libros, informes, leyes, etc.
- Fichas bibliográficas: Contienen todas las referencias bibliográficas utilizadas o consultadas en libros, revistas, periódicos y páginas web.
- Fichas de fuentes iconográficas descriptivas: Se enlistan las fuentes fotográficas y videos para describirlos sistemáticamente.

### 3.4.2 Elaboración de Instrumento: Entrevistas semiestructuradas y grabación de entrevistas.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA  
MAESTRÍA EN HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL

ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

Datos Generales:

Nombre del Entrevistado:

Edad:

Profesión u oficio:

Lugar donde trabaja:

Cargo que desempeña:

Observaciones:

Preguntas:

¿En qué año comenzó a bailar danza folklórica y cómo se inició?

¿Cómo se llamaba el grupo dónde bailaba?

¿Quién le enseñó a bailar, cómo se llamaba su instructor o director?

¿Realizó algún tipo de estudios en folklore y danzas dentro o fuera del país?

- ¿Recuerda el nombre de las danzas que bailaban?
- ¿Conoció a Rafael Manzanares? ¿Qué recuerda de él?
- ¿Realizó investigaciones de danzas y canciones folklóricas o costumbristas? ¿Dónde?
- ¿Cómo fueron sus experiencias en la investigación de danzas y canciones?
- ¿Qué danzas investigaron, cómo se llaman?
- ¿Recuerda quiénes fueron sus compañeros de baile y de investigación?
- ¿Viajó a otros departamentos o fuera del país a realizar presentaciones, o a impartir cursos o talleres?
- ¿Fue director o instructor de grupos de danza folklórica? ¿Cuáles fueron esos grupos?
- ¿Usted cree que existió apoyo del Estado para incentivar la danza folklórica?
- ¿En qué tipo de instituciones se practicaba más la danza folklórica?
- ¿Usted cree que la danza folklórica aporta a la sociedad y por qué?
- ¿Usted cree que la danza folklórica es realmente parte de la Identidad Nacional?
- ¿Usted cree que debería existir algún tipo de profesionalización para la enseñanza de la danza folklórica en Honduras?

2

### **3.5 Plan de Análisis**

Para comenzar la recopilación de información debe mantener una relación con la conceptualización de los términos a desarrollar, para cumplir con los objetivos propuestos y encontrar las respuestas a las preguntas planteadas, al igual que el análisis mismo de la información. Amanda Coffey (2003) explica que el análisis de la información no es simplificar sino más bien abrir las recopilaciones para

extraer mucho más que datos y poder interrogarles generando dimensiones de análisis conceptuales que ayudarán a esclarecer las conjeturas de la investigación. (Coffey & Atkinson, 2003, pág. 35)

Siguiendo la sugerencia de Coffey se puede decir, que las fuentes este para este tema Primarias y secundarias, hemerográficas, orales, fotográficas, audio y audiovisuales deben ser analizadas desde la conceptualización planteada en el marco teórico y el marco metodológico, las fuentes encontradas hasta el momento son valiosas, sin embargo, se observa que la mayoría de fuentes que se consideran primarias son emitidas por instituciones gubernamentales, en el caso de las fuentes hemerográficas se han encontrado en su mayoría anuncios, avisos y pequeñas notas respecto al tema, las fuentes audiovisuales se considerarán fuentes primarias pues reflejan realidades económicas y políticas, representaciones míticas y rituales, tradiciones y costumbres a través de la música y la danza.

Las fuentes bibliográficas y secundarias contribuyen significativamente para construir el contexto social, político, económico y religioso del tema en estudio, así como los aspectos más importantes de la temática de la danza tanto para encontrar la diferencia de este tipo de estudios entre la antropología y la historia.

### **3.5.1 Organización de las fuentes**

Cronología de las fuentes primarias, Cronología de fuentes secundarias, Cronología de fuentes hemerográficas, Cronología general de todas las fuentes.

- Cronología de las fuentes primarias: El ordenamiento de todas las fuentes clasificadas como primarias se organizan en tablas elaboradas en Microsoft Excel.
- Cronología de fuentes secundarias: El ordenamiento de todas las fuentes clasificadas como secundarias se organizan en tablas elaboradas en Microsoft Excel.



- Cronología de fuentes hemerográficas: El ordenamiento de todas las fuentes clasificadas como hemerográficas se organizan en tablas elaboradas en Microsoft Excel.
- Cronología general de todas las fuentes: El ordenamiento de todas las fuentes se organiza en tablas elaboradas en Microsoft Excel.

### **3.5.2 Análisis de contenido, Análisis iconográfico, Interpretación y Descripción**

- Análisis de contenido: Se analizan las fuentes por su procedencia, temporalidad, contenido textual o discurso.
- Análisis iconográfico: Se analizan las imágenes fotográficas y videos.
- Interpretación de información: Se interpretan los datos e información recopilada para emitir opiniones y conclusiones.
- Descripción de fuentes: Las fuentes se describirán para construir la secuencia cronológica de los hechos históricos referentes a la danza folklórica en Honduras enmarcados en la temporalidad de estudio.

## **3.6 Categorías de Análisis**

Identidad Nacional, Arte-danza tradicional o folklórica, Institucionalidad

### **3.6.1 Subcategorías de Análisis**

Modernidad, Folklore-Cultura Popular y Estado

### **3.6.2 Otros conceptos desarrollados**

Conceptos que se desarrollarán en el transcurso de la investigación: Folklore, Costumbrismo, Música tradicional, Música Folklórica, Música Aborigen, Música Popular, Música Internacional, Música

Inspirada en el Folklore o Costumbrista, Danza, Danza Folklórica, Baile, Pasos, Tiempos, Ritmo, Identidad, Nación, Aculturación, Patria. Estos conceptos serán estudiados con su significación en los contextos del siglo XIX y siglo XX.

### **3.7 Matriz Metodológica**

La elaboración de un cuadro o matriz de concordancia permite identificar claramente las categorías de análisis, los conceptos, las preguntas, los objetivos, las hipótesis, los posibles capítulos, el tipo de fuentes a explorar, la metodología, métodos, instrumentos y técnicas, que servirán para construir un fondo personal sobre la temática de estudio, logrando el mayor aprovechamiento de las fuentes (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, Metodología de la Investigación, 2010).

Matriz: “De los mitos, a los ritos y de los ritos a las danzas: la danza folklórica en la construcción de Identidad Nacional de Honduras 1900-1975.”

Objetivo General: Analizar la participación de la danza folklórica hondureña, como manifestación artística en la construcción de la identidad nacional de Honduras, y su importancia en la institucionalización del arte y la cultura hondureña como proyecto del Estado entre 1900 y 1975.

Categorías	Conceptos	Sub-categorías	Fuentes	Instrumentos	Plan de Análisis
Identidad Nacional	-Se refiere la identificación de rasgos propios de una comunidad o un pueblo, incluidas en esta identificación el imaginario colectivo, es decir, las conciencias, saberes, costumbres y tradiciones de dicho pueblo, incluyendo los elementos que el Estado incorpora como parte de la institucionalización del arte y la cultura.	-Identidad Nacional en Honduras: su construcción liderada por el Estado a través de la creación de instituciones para recopilar costumbres, creencias, tradiciones, bailes, artesanías, y la incorporación de las costumbres de algunas etnias y manifestaciones artísticas, utilizando las propuestas de la modernidad, pero llegando a su culmen hasta la creación de la Secretaría de Cultura, Turismo e Información. -Elementos de la identidad nacional en Honduras: Creencias religiosas, mentales y espirituales, mitos ancestrales, hechos políticos, costumbres étnicas, tradiciones culinarias, juegos tradicionales, formas de hablar y manifestaciones artísticas como bailes, representaciones teatrales, alfarería artesanal, música y canciones que incluyen situaciones de la vida cotidiana.	-Libros teóricos y sobre el periodo de estudio	-Fichas de contenido -Fichas de resumen -Fichas bibliográficas -Cronología de fuentes secundarias	-Transcripción de fuentes -Análisis de contenido -Descripción de fuentes
Danza tradicional o folklórica	-Está compuesta por todas aquellas manifestaciones ritmicocinéticas (movimientos físicos en relación al ritmo de la música) que integran los saberes populares, tradiciones, costumbres, vivencias cotidianas y creencias cosmogónicas; siendo representadas con movimientos corporales (pasos, desplazamientos en secuencia con la música) y la utilización de un espacio escénico.	-Antecedentes sobre Danza tradicional o folklórica -Contexto: Conformación de la danza en los contextos sociales, religiosos, políticos y económicos (periodización) -Construcción del Imaginario Nacional de la danza tradicional o folklórica	-Libros sobre el periodo -Actas municipales -Documentos Eclesiásticos -Petitionen -Informes de Alcaldías -Memorias de la secretaria de Educación -Documentos varios (cartas, correos, telegramas) -Hemerográficas (revistas, diarios, semanarios, boletines, publicaciones periódicas) -Fuentes Fotográficas -Audio y video -Informantes clave	-Fichas de contenido -Fichas de resumen -Fichas bibliográficas -Entrevistas semiestructuradas -Guías de observación iconográfica -Cronología de fuentes secundarias -Cronología de las fuentes primarias -Cronología de fuentes hemerográficas -Cronología general de todas las fuentes	-Transcripción de fuentes -Análisis de contenido -Análisis iconográfico -Descripción de fuentes

<p>Institucionalización de la danza tradicional o folklórica</p>	<p>-Creación de Instituciones públicas para recopilar, recrear y diseminar la oficialización del arte y la cultura.</p>	<p>-Institucionalización de la danza tradicional o folklórica: participación del Estado en la institucionalización de la danza tradicional y oficialización del arte y la cultura hondureña, a través del seguimiento de normativas tanto administrativas como educativas, siendo estas la guía para la ejecución y representación en este caso de la danza folklórica a nivel nacional. -Simbolismo Social y auge de la danza tradicional o folklórica como manifestación artística.</p>	<p>-Constituciones dentro del periodo en estudio -Decretos de ley -Decretos constitucionales -Libros sobre el periodo -Actas municipales -Documentos Eclesiásticos -Peticiones -Informes de Alcaldías -Memorias de la secretaría de Educación -Documentos varios (cartas, correos, telegramas) -Hemerográficas (revistas, diarios, semanarios, boletines, publicaciones periódicas) -Fuentes Fotográficas -Audio y video -Informantes clave</p>	<p>-Fichas de contenido -Fichas de resumen -Fichas bibliográficas -Entrevistas semiestructuradas -Guías de observación iconográfica -Cronología de fuentes secundarias -Cronología de las fuentes primarias -Cronología de fuentes hemerográficas -Cronología general de todas las fuentes</p>	<p>-Transcripción de fuentes -Análisis de contenido -Análisis iconográfico -Descripción de fuentes</p>
--	---	---	---	--	--

#### **Capítulo IV: Análisis y discusión de los hallazgos de la Investigación**

El análisis realizado en el Marco Teórico de la presente investigación sobre los aportes de Thompson, quien diserta acerca de la importancia de los estudios históricos sobre el folklore (Thompson, 2000); contribuye en el caso particular de Honduras, ya que los acontecimientos y comportamientos de las sociedades están ligados a su vida cotidiana por lo que, sus implicaciones afectan en la vida social y cultural de los pueblos; y como se ha sugerido en apartados anteriores en el tema de la danza folklórica o tradicional falta mucho por escribir.

Siguiendo los lineamientos del proceso de modernidad en Latinoamérica expuestos por García Canclini, quien interpela a lo popular y masivo como parte de la inclusión de elementos indígenas, mestizos o de reminiscencias coloniales, para ser incluidos en la construcción de identidades colectivas o nacionales, así mismo, los modelos de Garramuño quien visualiza los procesos de nacionalización de ritmos y bailes, los cuales se asumen como modernidades primitivas y que vuelven lo homogéneo en heterogéneo y consecuentemente los teóricos estudiados brindan las pautas para analizar las fuentes en el caso de Honduras.

En este capítulo se concentran los aportes esenciales del estudio sobre la danza folklórica y su implicación en la construcción de Identidad Nacional en Honduras, en el periodo de 1900 a 1975; considerando para ello explicar la relación de la danza folklórica con las tradiciones y costumbres de las comunidades indígenas y su permanencia en la cultura del pueblo, permitiendo la transformación de este elemento cultural dancístico en un arte escénico, acogiendo un espacio en la historia del arte en Honduras.

#### **4.1 Transformación de la danza folklórica y su espacio en la historia del arte y la cultura hondureña: desde el mito al rito, y del rito a la danza tradicional 1900-1950**

En este apartado se intentará analizar la transformación de la danza hondureña desde sus orígenes míticos, su paso por prácticas rituales y posteriormente su representación dancística, para ello es necesario exponer el aporte que brindaron las etnias hondureñas y las culturas extranjeras, al igual otros elementos que influyeron en este proceso como el ámbito social, político, económico y religioso del país. Se pretende explicar la relación de la danza folklórica con las tradiciones y costumbres de las comunidades indígenas y su permanencia en la cultura del pueblo, permitiendo la transformación de este elemento cultural dancístico en un arte escénico, acogiendo un espacio en la historia del arte en Honduras.

Para alcanzar el propósito de este apartado se ha dividido en tres segmentos, siendo el primero entre la descripción de algunos ejemplos sobre mitos y rituales de las etnias hondureñas, que fueron practicados por generaciones y a la vez valorando su aporte en las danzas folklóricas o tradicionales. En el segundo apartado se intenta establecer la relación entre las denominadas danzas tradicionales o folklóricas en Honduras y el contexto en el que fueron recopiladas, determinando la influencia que ejerció el marco social, político, económico y religioso del país entre 1900 y 1975, identificando las características de la danza. La tercera sección expone cómo la danza folklórica o tradicional fue conformando el Imaginario Social y Cultural a través de las vivencias cotidianas y posterior manifestación artística y cultural. El análisis de estos tres permitirá determinar las características de la danza folklórica en Honduras.

Cabe destacar antes de iniciar esta caracterización que Rafael Manzanares determinó el ritmo del Xique, Xixique, Sique o Zique como el baile o ritmo nacional de Honduras, es una palabra que se

deriva de la voz onomatopéyica xique, producto que con sus caites hacen los bailarines al rozar con el piso. Su compás es ternario, un tiempo fuerte y dos débiles, parecido a la Jota Española, este ritmo fue recopilado junto a la mayoría de las piezas que recopiló, sobre todo en la zona sur del país, en el departamento de Choluteca.; La real Academia Española expone a través del Diccionario de La Lengua Española: “Sique. (voz indígena). m. Ritmo y baile folclórico nacional de Honduras que se acompaña con guitarra y marimba y se baila en pareja.” (Real Academia Española, 2003, pág. 1407).

#### **4.1.1 Orígenes de algunos mitos representativos de Honduras y su transformación en rituales:**

##### **Aporte de las distintas etnias hondureñas a la danza folklórica, 1900-1950**

En esta sección se explicarán algunos ejemplos sobre mitos y rituales de las etnias hondureñas, que fueron practicados por generaciones y a la vez valorando su aporte en las llamadas danzas folklóricas que en su mayoría son mestizas (Flores, 2003). Se expone también la exclusión de de ciertas étnias en las manifestaciones dancísticas, tal y como se expresaba en las disertaciones de García Canclini (García Canclini, 2001), las cuales encajan con la idea de configurar o construir la identidad nacional en Honduras, a pesar de ello, en el caso hondureño no se lograron incluir todos los aspectos característicos de las culturas que debieron intervenir en el proceso, especialmente en la danza folklórica como es el caso de algunas etnias de Honduras.

Las etnias del país mantuvieron vigente su cosmogonía por muchos años después de la llegada de los europeos, sin embargo, con el paso del tiempo su población disminuyó al igual que su mitología fue mezclándose con las creencias europeas, africanas, del medio oriente y orientales, alcanzando lo que se conoce como sincretismo religioso y cultural; a pesar de esta situación entre 1900 y 1950 aún se conocían ciertos mitos representativos al igual que algunos rituales (Chapman, 1986), brindando una contribución pluriétnica para la conformación de las danzas folklóricas.

Fueron muchas las causas que disminuyeron las poblaciones indígenas en Honduras durante el siglo XIX, mismas que también influyeron en su exclusión del orden republicano, tal y como ocurría en el orden colonial. Dicha exclusión promovió la separación entre los criollos pertenecientes a la élite y los grupos populares donde se encontraban los indígenas, ello permitió que la excepción de los indígenas se extendiera en el proceso de construcción del Estado dado con la Reforma Liberal, que a su vez generó la idea de Identidad Nacional homogeneizante (Barahona, Pueblos Indígenas, Estado y Memoria Colectiva en Honduras, 2009).

A pesar de estas claras manifestaciones de prescindir de los indígenas en los elementos estatales, las poblaciones y comunidades mantuvieron muchas de sus tradiciones y costumbres entre ellas mitos y rituales que permanecieron vigentes en sus prácticas cotidianas, así como, en las celebraciones populares, en las que no faltan las fiestas donde se interpretaban distintos bailes y en las festividades religiosas donde se recreaban mitos y rituales a través de las llamadas danzas o bailes tradicionales. Estos elementos culturales fueron utilizados posteriormente en la época de la modernidad, donde el Estado aborda con entusiasmo la idea de construir la Identidad Nacional en Honduras, intentando incluir algunas de las tradiciones y costumbres de los pueblos indígenas.

Los antiguos pueblos y también los fundados más recientemente actualizaron sus mecanismos orales y visuales para recordar el pasado, adquirieron algunas técnicas europeas para registrar los hechos históricos y también inventaron nuevas formas de conmemorar sus tradiciones y heredarlas a sus descendientes (Florescano, 1998), los mitos, rituales y danzas son ejemplo de ello.

Florescano analiza las aseveraciones de G.S. Kirk, sobre los mitos expresando que son, relatos bien contados y a la vez son portadores de mensajes importantes acerca de la vida de los pueblos, y además los rituales aunque modificados por el sincretismo cultural son utilizados como mecanismos



para transmitir información del pasado, así mismo las danzas tradicionales siendo reinterpretadas por generaciones y expresando la vida cotidiana, los apegos religiosos, las actuaciones sociales colectivas, las situaciones económicas y políticas; en fin estas manifestaciones son parte de la memoria colectiva de un pueblo.

Amanda Ponce y Claudia Sánchez escritoras hondureñas, explican que:

La tradición oral latinoamericana, desde su pasado milenario, tuvo innumerables exponentes, que no escribían de la forma en que conocemos ahora la escritura o simplemente no podían leer ni escribir, pero que transmitieron las fábulas, cuentos, leyendas, rituales a otras generaciones, tal y como sus antepasados se las transmitieron a ellos y que se han perpetuado en la memoria colectiva. (Ponce & Sánchez, 2014, pág. 4).

Los mitos y rituales que se han interpretado a través de la danza tradicional o folklórica hondureña son muchos debido a su origen pluriétnico, sin embargo, se pueden tomar algunos ejemplos que exponen no solo la transformación de los mitos en rituales y posteriormente en danzas, sino que enmarcan el sincretismo cultural que vivieron los pueblos indígenas, y afrodescendientes cómo éstos continúan realizándose.

## **Lencas**

Entre las manifestaciones de raíces indígenas que se incluyeron en el repertorio del folklore nacional y que cuentan con mayor representación en la danza folklórica, se encuentran las tradiciones de los pueblos Lencas, ubicados en las zonas occidente, centro y sur del país, enmarcando 10 de los 18 departamentos de Honduras: Ocotepeque, Copán, Santa Bárbara, Intibucá, Lempira, La Paz, Comayagua, Francisco Morazán, Valle y Choluteca, según William Davison existen algunas evidencias de que los Lencas también poblaron algunas partes de Olancho (Davison, 2009); lo que

explica ciertas similitudes en las características culturales de los Lencas y las tradiciones de las poblaciones mestizas de este departamento.

En la zona occidental la etnia Lenca, organizó sus comunidades acomodándose a las disposiciones sobre territorio para las comunidades indígenas que se encontraban adscritas a las alcaldías, logrando con ello salvaguardar sus costumbres y tradiciones ancestrales, aunque mezcladas en gran medida con otras extranjeras.

La imagen No.1 tomada por Rubén Ruíz, quien fue miembro del equipo de investigadores de danzas y tradiciones culturales, guiado por Rafael Manzanares Aguilar, muestra la organización de los pueblos de origen Lenca en el occidente del país, ligadas a las municipalidades o alcaldías.



Imagen No.1 Fotografía de Rubén Ruíz. (San Andrés, Lempira. 1972). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

Los mitos y rituales de origen Lenca fueron los más afectados con la hibridación cultural, a pesar de esta afectación el mestizaje contribuyó a extender su realización incluso hasta la actualidad; para ejemplificar la transformación de los mitos y rituales en danzas se expondrán algunos casos entre ellos uno de los más representativos es el Guancasco ya mencionado por Jesús Aguilar Paz como una fiesta profana de gran derroche propia de las tribus indígenas, menciona los lugares donde se practicaba el Guancasco entre ellos Petoa, Chinda, Ilima y Gualala del viejo partido de Tencoa (Aguilar Paz, 1989), en dicha celebración del Guancasco se realizaban diversos bailes al ritmo de la Chirimía o Chira y los tambores tradicionales indígenas, entre las danzas representadas La Partesana en la meseta de Intibucá, conocido ahora como un intercambio de la Vara Alta y posteriormente el baile de banderas.

El Guancasco, que se realiza en muchas poblaciones del país, actualmente se han registrado 22 Guancascos desde Santa Bárbara hasta Choluteca (SCAD, 2006), en Yamaranguila por ejemplo este ritual consistía en una especie de pacto mitológico que realizaban dos o más pueblos, disfrazándose con máscaras y acompañados con música de pitos de carrizo<sup>3</sup> y tambores (Cariás, Leiva, Martínez Miralda, Ordóñez, & Travieso, 2004), el ritual era representado por los sacerdotes o chamanes, y los dioses les investían de poderes para entrar en extasis y realizar el pacto; también se cree que era una fiesta de encuentro y pacto de paz entre pueblos (Rivas, 2000) y debía realizarse año con año, pues surgían constantes guerras entre comunidades de la misma etnia, y si este pacto no se realizaba se reanudaría la guerra entre ellos.

Con la llegada de los europeos y la cristianización este ritual se convirtió en una peregrinación, como es el caso de Lepaterique donde se realiza la peregrinación culminando con un encuentro

---

<sup>3</sup> Especie de flauta artesanal.

acompañado de imágenes religiosas,<sup>4</sup> en esta festividad los músicos interpretan al son de los tambores o cajas, diferentes “sones o tocadas” para acompañar la peregrinación. Luego en un punto de encuentro los mayordomos de los santos interpretan el denominado baile de las banderas, cada mayordomo representa su comunidad y realizan una especie de danza al son de los cajeros y ondeando las banderas simbolizando un saludo de paz;<sup>5</sup> mientras lo hacen, rezan el rosario, tras ellos toda la feligresía acercándose hasta realizar un baile con las imágenes de los santos, posteriormente se intercambian las autoridades indígenas intercambian la Vara Alta.<sup>6</sup> Al finalizar el baile de banderas, se realiza una misa y seguidamente otro baile llamado El Paisanazgo donde se utilizan máscaras y atuendos adornados de colores y capas. (Umanzor, Flores Mejía, Gómez, Kafaty, & Barahona, 2018).

A pesar de todos los cambios que sufrió el Guancasco, desde su origen mitológico patrocinado por los dioses Lencas, e interpretado ritualmente por los chamanes hasta su forma sincrética con el cristianismo católico, ha mantenido su base rítmica, instrumentos musicales y formas de hacer los pasos y movimientos para el encuentro, estos pasos son tomados por los primeros investigadores de danzas folklóricas y utilizados para realizar coreografías y movimientos estéticos, y luego los cuadros de danzas reinterpretan el llamado Baile de Banderas y el Paisanazgo.

Empero los cambios de las representaciones de música, bailes o danzas de los grupos lencas, según las investigaciones del primer grupo de recopiladores, se utilizaban algunos instrumentos musicales tradicionales como el pito de carrizo<sup>7</sup> para interpretar los ritmos monótonos del Xique, que marcan los pasos de las danzas tradicionales interpretadas por muchos pueblos de tradición Lenca entre ellos los habitantes de Santa Elena en el departamento de La Paz, prueba de ello la imagen No.2, donde

---

<sup>4</sup> Los Guancascos fueron prohibidos por varios sacerdotes, sin embargo, la tradición no desapareció y se realiza en varios poblados de tradición Lenca.

<sup>5</sup> Movimiento similar al de los caballeros en el tiempo de las cruzadas.

<sup>6</sup> Símbolo del cacicazgo Lenca.

<sup>7</sup> Instrumento tradicional parecido a la flauta.

aparece Don Cecilio Vásques ejecutante del pito de carrizo uno de los instrumentos utilizados para musicalizar las festividades de la Feria Patronal del municipio de Santa Elena en el departamento de La Paz, donde se realizan varias interpretaciones dancísticas, como El Guancasco y El Baile de Los Negritos, este último muy parecido al Paisanazgo; junto a Don Cecilio se encuentra Rubén Ruiz y su asistente grabando los sonidos del pito de carrizo.



Imagen No.2 Fotografía de Carlos Gómez. (Santa Elena, La Paz.1972). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

Se puede observar en la fotografía siguiente (imagen No.3) a Don Cecilio acompañado de su esposa, ambos visten atuendos característicos de los indígenas campesinos de la zona, él un pañuelo que le cubre la cabeza y sobre el pañuelo un sombrero de junco para cubrirse del sol, su ropa de manta blanca como se usaba en la época de la colonia; ella también usa un pañuelo en la cabeza pero más largo y amarrado de forma triangular, su ropa también de manta blanca cubierta por un delantal hecho

de retazos de distintos tipos de tela; a sus espaldas se puede ver la cocina de su vivienda hecha de bahareque y techo de manaca.



Imagen No.3 Fotografía de Rubén Ruíz. (Santa Elena, La Paz.1972). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

Otra de las interpretaciones sincréticas de los Lencas que ejemplifica la transformación mítica-ritual-danza, es el Baile de Los Negritos, donde los ejecutantes utilizan máscaras y banderas para realizar el baile. Los expertos como Patricia Henríquez exponen que el uso de las máscaras en un baile-drama tenía el propósito de establecer comuniones espirituales entre el actor o bailarín y lo que representaba (elementos naturales como animales, plantas o personajes terrestres o bien elementos sobrenaturales como los dioses o los espíritus) (Henríquez Puentes, 2001).

En las siguientes imágenes No.4 y No.5 tomadas en Santa Elena, La Paz, aparecen los intérpretes del Baile de los negritos, quienes se encuentran listos para comenzar, utilizan las máscaras representativas y las banderas que servirán para ejecutar el baile, sin embargo, se aprecia que ya no portan toda la indumentaria completa, sobre todo en sus ropajes, los cuales no son de aspecto

tradicional. En la primera fotografía se puede a ver los bailarines, quienes se encuentran listos para interpretar los pasos ancestrales del baile de los Negritos.



Imagen No.4 Fotografía de Rubén Ruíz. (Santa Elena, La Paz.1972). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

En la imagen No.5 se puede observar la forma circular del ritual que conecta a los ejecutantes con los dioses, sin embargo, el pueblo de Santa Elena de raíces Lencas ya no visualiza esta acción como un acto ritual, sino como una celebración del Santo o Santa venerados en la zona.



Imagen No.5 Fotografía de Rubén Ruíz. (Santa Elena, La Paz.1972). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

Moros y Cristianos es la representación española entre la guerra del bien y el mal, que ya la practicaban los nativos antes de la colonización; es básicamente una reconstrucción de sus experiencias ancestrales pero adaptadas a la religiosidad popular católica; a continuación, la imagen No.6 muestra el atuendo mestizo para interpretar Moros y Cristianos, en Antigua Ocotepeque, se observa, que el bailarín lleva un sombrero alto decorado una máscara de tez blanca representando a los cristianos, una capa símbolo de poder, por dentro una camisola, su traje completamente blanco, como los usaban los indígenas, lleva un cinto ancho en las caderas y viste zapatos negros.



Imagen No.6 Fotografía de Rubén Ruíz. (Antigua Ocotepeque, Ocotepeque.1973). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

Uno de los mitos más relevante y que posee una gran transformación es el personaje del «Diablo», en los cuentos indígenas, existen diferentes espíritus que se dedican a hacer el mal, y que eran representados en la mitología como animales deformes, personajes fantásticos o elementos de la



naturaleza, se realizaban rituales y sacrificios para calmar la furia de estos personajes; con la incursión de la religión cristiana se mezclan estas creencias de la cosmogonía Lenca con los dogmas de la iglesia católica y el llamado «Demonio» es reconstruido y representado en los bailes tradicionales ya no ofreciéndole sacrificios, sino, siendo derrotado por las fuerzas del bien, guiadas por Jesucristo. Mario Ardón, realizó varias recopilaciones de cuentos folklóricos en Lempira, en los que no podía faltar este personaje (Ardón Mejía, Cuentos Folklóricos Hondureños, 2002).

En la imagen No.7, fotografía tomada por Rubén Ruíz en Comayagua en abril de 1974, se puede ver un bailarín listo para interpretar el Baile de los Diablitos, disfrazado de un demonio, representado como se haría en el cristianismo, la máscara con cara de ser humano y rasgos exagerados, cachos como de Toro, vestido completamente de rojo y con una capa haciendo referencia al rey de los infiernos.



Imagen No.7 Fotografía de Rubén Ruíz. (Comayagua.1974). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

La extensión territorial que abarcaba el pueblo Lenca en el occidente-centro y parte del sur de Honduras permitió que muchas de sus costumbres, tradiciones y danzas fueran adoptadas por los recopiladores especialmente por Manzanares para ser incluidas en el repertorio de danzas folklóricas del país.

### **Chortís**

Las festividades de este pueblo fueron y son muy parecidas a las prácticas de los pueblos mesoamericanos como los Lencas, debido a su cercanía geográfica y su raíz étnica. Estas celebraciones en su mayoría dedicadas a la diosa de la tierra para intentar asegurar buenas cosechas, para ello realizaban varios rituales con quema de copal y sacrificios de animales, vertiendo la sangre de los sacrificios en los terrenos destinados a la agricultura, especialmente para la siembra de maíz y frijoles, muy parecido a la compostura Lenca, este ritual de sacrificios, con el tiempo se redujo a la quema de copal y el encendido de velas de cera para la Virgen María quien fue relacionada o asimilada como la diosa de la tierra o madre tierra.

Ejemplo de este sincretismo es la recopilación de danzas y vestuario de tradición maya pero que se realizan a manera de desfiles para la Virgen María, tal es el caso de las danzas y juegos ejecutados en las ferias patronales después de la procesión con la imagen de la Virgen, donde con “Actos de dramatización religiosa acompañados de incienso, copal resina de pino y de hule...” (Flores, 2003, pág. 32) y conducidos por el alcohol se representan los rituales míticos trasladados a la comunidad por generaciones.

A pesar de las escasas investigaciones por estudiosos hondureños sobre el pueblo Chortí en Honduras, sus tradiciones y costumbres especialmente las basadas en la religión antigua que poseía muchas similitudes con el catolicismo, logrando una derivación sincrética que han tomado los

recopiladores de danzas especialmente en la época conocida como mayanización en Honduras, así se refleja en los datos proporcionados por Ramón D. Rivas (2000), aseverando la procedencia de esta etnia en su línea lingüística como descendientes directos de los mayas-quiché de Guatemala (Rivas, 2000).

### **Misquitos**

Respecto a los Misquitos, las escasas referencias de su origen (Conzemius, 2004), generan una complicación para explicar la relación de las danzas mitológicas, y las danzas integradas en el folklore nacional de Honduras por los recopiladores, las representaciones culturales de este pueblo son en su mayoría de carácter mítico, ritual-religioso, sin embargo, la inclusión del cristianismo a través de la religión Morava (Rivas, 2000), modificó muchos de estas manifestaciones en representaciones festivas, juegos y actos burlescos, mencionando algunos ejemplos El Tap-Sap que originalmente es un juego cantado que describe a una mujer muy bondadosa, y a los regalos de la naturaleza, no se interpreta en pareja, pero en la recopilación hecha por Carlos Gómez de esta pieza para incorporarla en el folklore nacional se refiere a quedarse quietos como una tabla y se baila en pareja (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2018).

Manzanares Aguilar logró entrevistar en 1959 a un jovencito de 22 años Clutario Ronas, perteneciente a la etnia misquita, analfabeto y de la comunidad de Cruta en el Departamento de Gracias a Dios; él le informó de varias danzas y canciones de su comunidad entre ellas «Pura Payaska» o Brisa del Norte, «Papanulan» o Papanola, «Trankalina» o Tranquilina, «Lunico» o Bonito, las que se publicaron en el libro *Canciones de Honduras (1960)* patrocinado por la Unión Panamericana de la Secretaría General de la OEA. Las piezas fueron escritas en misquito y traducidas al español, así como escritas en partituras con lenguaje musical. La letra de piezas relata momentos de la vida cotidiana del pueblo

misquito, las añoranzas amorosas, la muerte y la espera de la pesca (Manzanares Aguilar, Canciones de Honduras, 1960, págs. 34-44).

También se encuentra la representación dancística de la mujer Sirena que encantaba a los pescadores y les hacía perder el conocimiento en sus faenas marinas, pero eran salvados por el Sukia,<sup>8</sup> sin embargo, la antropóloga Danira Miralda Bulnes explica que el canto que los buceadores pesqueros escuchan en las profundidades es realmente la descompensación física que sufren al descender al fondo del mar en busca de langostas (Miralda Bulnes, 2012).

Marvin Barahona (2009) expone que la reorganización territorial y la aplicación de la ideología de la civilización, sometió en gran medida a los misquitos a su exclusión, ello provocó que la hegemonía de la identidad nacional retomara solo algunas de las tradiciones y costumbres de este pueblo, encaminadas en las políticas culturales del Estado llamadas por Barahona una subordinación disfrazada, especialmente en el caso misquito (Barahona, Pueblos Indígenas, Estado y Memoria Colectiva en Honduras, 2009).

La etnia Misquita se agrega en la estructura de la danza gracias a la Secretaría de Educación y sus programas de Misión Escolar en la Mosquitia en 1914 (Mariñas Otero, Acercamiento a la cultura de Honduras, 2009), siendo uno de los lugares que visitó Rafael Manzanares Aguilar y su equipo de investigadores. Sin embargo, su inclusión en el repertorio folklórico hondureño se basó en su exótica cultura (tradiciones, costumbres religiosas, vestimenta, lengua), especialmente su sencillez y naturalidad provocando en Manzanares una fascinación que logró proponerlos como parte de la conformación de identidad nacional a través de sus danzas y canciones que cuentan su vida cotidiana.

---

<sup>8</sup> Brujo o Chaman en la etnia misquita

## Garífunas

El culto a los ancestros es la motivación principal de los rituales dancísticos de los garífunas, según sus creencias no se puede ejecutar el tambor o algún canto sin el permiso de los espíritus ancestrales (AFRO-UNAH, 2015); este ejemplo en sus creencias confirma que los garífunas mantienen sus tradiciones y costumbres muy arraigadas a su vida cotidiana, especialmente en la danza, la música y los instrumentos musicales (Barahona Salgado, 2018) a pesar de ello, desde los años 40's han adoptado muchas formas de los bailes tradicionales o folklóricos, impulsados por el Estado en el sistema educativo nacional; así se muestra en la siguiente fotografía de la "Marimba La Ceibeñita", donde se ve claramente el uso de la marimba instrumento musical que no pertenece a los ejecutados tradicionalmente por los garífunas.



Imagen No.8 (La Ceiba. Década de 1940). Archivo personal del PhD. Jorge Alberto Amaya

Jesús Aguilar Paz, describe también las tradicionales fiestas afrodescendientes de los garífunas y los negros de habla inglesa residentes en Roatán; la fiesta de Cupita y Mafia en la cual se realiza «La

Danza de los Difuntos» para evitar la pena de los espíritus de los muertos, también se realiza el baile Guanchay con los gritos melancólicos evocando la mitología de África (Aguilar Paz, 1989, págs. 165-168).

Con el apoyo de Rafael Manzanares Aguilar en 1975 se incluyen las representaciones folklóricas de la etnia garífuna en el repertorio de manifestaciones artísticas hondureñas, siendo promovidos por la Oficina del Folklore Nacional y SECTUR, así comienzan las presentaciones de los garífunas en la ciudad capital (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017), en la siguiente imagen se logra ver al representativo garífuna en una de sus presentaciones artísticas para la embajada de Costa Rica, se observa en la imagen los vestuarios sencillos y que muestran su vestimenta de la vida cotidiana, faldas blancas a la rodilla blusas de estampados coloridos al igual que sus pañuelos en la cabeza y los varones con pantalones claros y camisas de colores, sólo uno de ellos viste todo de blanco, todos los bailarines están descalzos. En la parte posterior se pueden ver los ejecutantes de los tambores tradicionales.



Imagen No.9 Grupo Garífuna. (Tegucigalpa.1975). Fototeca UNAH.

Los garífunas lograron gran aceptación de parte de la población en general, como se muestra a continuación en las fotografías del archivo de Extensión Universitaria resguardadas actualmente por la Fototeca de la UNAH, en las cuales se exhiben las primeras presentaciones de grupos garífunas en los predios de la Ciudad Universitaria en Tegucigalpa en los años 70's. En la imagen No.10 se muestran los integrantes de espalda interpretando canciones en garífuna considerados como un espectáculo exótico, las mujeres con trajes de falda y camisa muy coloridos pero recatados, sus pañuelos o turbantes amarrados en la cabeza y descalzas interpretando sus cantos y bailes; los hombres sin camisa con los pantalones blancos y adornando sus pechos descubiertos con collares de semillas, con cintas en la cintura y en sus cabezas y al igual que las mujeres ellos están descalzos.



Imagen No.10 Grupo Garífuna. (Tegucigalpa.1974-1978). Fototeca UNAH.

Los estudiantes de Ciudad Universitaria pudieron estar en contacto con las tradiciones y costumbres de la etnia garífuna a través de las presentaciones artísticas de cantos, así se puede ver en las imágenes No.11 y No.12, fotografías en las cuales aparecen los integrantes del grupo garífuna captados de frente, pero en distintos ángulos; apreciándose en ambas fotografías a un cantante descalzo y vestido con un ajuar oscuro compuesto de camisa y pantalón, muy diferente a los músicos

quienes visten pantalones blancos algunos se muestran desnudos en el tronco mientras ejecutan tambores y maracas, mientras otros visten camisetas blancas y camisas a rallas brillantes.



Imagen No.11 Grupo Garífuna.  
(Tegucigalpa.1974-1978). Fototeca UNAH



Imagen No.12 Grupo Garífuna.  
(Tegucigalpa.1974-1978). Fototeca UNAH

La imagen No.13 muestra otra presentación del grupo garífuna en Ciudad Universitaria, pero utilizando otro vestuario, en esta ocasión las mujeres visten todo su atuendo de blanco y en sus cabezas solamente un listón blanco, los hombres sin camisa, pero con pantalones blancos recogidos a la rodilla y cintas de colores en su cabeza, en este vestuario se observan una adición de sonajas (elaboradas con caracoles, semillas, latas) atadas en las pantorrillas, en la imagen se aprecia el baile que realizan probablemente una ronda.



Imagen No.13 Fotografía de Extensión Universitaria. (Tegucigalpa.1974-1978). Fototeca UNAH



El pueblo Garífuna es incorporado en la Oficina del Folklore Nacional en 1975, avalada por el Estado de Honduras tomando la danza y la música como elementos fundamentales para la promoción y proyección debido a su exotismo (Manzanares Aguilar, Por las Sendas del Folklore, 2008) y a la migración interna de algunos garífunas que se movilizaron a Tegucigalpa para trabajar o hacer estudios de secundaria y universidad (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2018).

Como se ha demostrado a partir de 1900 y hasta 1950 aproximadamente se conformaron los aportes de algunas etnias hondureñas como los Lencas, Chortís, Misquitos y Garífunas, los cuales fueron significativos para la construcción de las características de las llamadas danzas folklóricas o tradicionales; estos pueblos indígenas y afrodescendientes cuyas tradiciones fueron incluidas en el repertorio de las danzas folklóricas hondureñas, pues según las fuentes expuestas sus manifestaciones siguieron replicándose en años posteriores, llegando hasta 1975 como los referentes de Identidad Nacional y que continúan en vigencia hasta la actualidad. Respecto a los demás pueblos étnicos que se encuentran en el territorio hondureño fueron excluidos del proceso de recopilación de características o elementos de la danza, ya sea por su condición de poblaciones minoritarias, por su ubicación territorial, o por los difíciles accesos y permisos para entrar en las comunidades como es el caso de los Tolupanes, Pech, Tawahkas, Negros de Habla Inglesa en Islas de la Bahía.

#### **4.1.2 Conformación de las denominadas danzas tradicionales o folklóricas en Honduras, en el marco social, económico, político y religioso, 1900-1950**

No solo los mitos y rituales influyeron en la conformación de lo que se conoce como danzas folklóricas, sino también, las influencias de otros países, los aportes de la colectividad popular con sus costumbres o actuaciones cotidianas, así como el contexto social, político, económico y religioso del país. Por ello

es preciso explicar los acontecimientos más relevantes que plasmaron su influjo en la danza folklórica hondureña.

Las reminiscencias coloniales de carácter europeo son una base en la conformación de las danzas folklóricas en casi todo Latinoamérica, por ejemplo, las formas estilizadas y los largos vestidos de las mujeres a usanza de esa época, y se siguieron replicando hasta principios del siglo XX. En un breve artículo de Dimitry Merejkowsky en la Revista Ariel, se describe uno de estos bailes italianos de 1497 que se replicaron en el continente americano: “Danzas Antiguas. Las damas y sus caballeros se aproximaban y se alejaban con gravedad, cambiando graciosos saludos, suspiros profundos y sonrisas. Todo el mundo danzaba, todo el mundo se divertía y todo el mundo se alegraba.” (Merejkowsky, 1939, pág. 881).

La Influencia de otros países fue también parte de la conformación de las danzas folklóricas o tradicionales de Honduras, el caso más relevante es México como ya se apuntaba en el Marco Teórico respecto a la Revolución Mexicana y a sus postreros avances en la modernidad y mestizaje; ya desde primeros años se despierta este influjo como se ve en la Revista Germinal de 1917 donde expresan que recibirán el escrito «Lo que es el Folklore» desde México de José de J. Núñez y Domínguez: “Estamos seguros que «Lo que es el Folklore»... gustarán a los lectores.” (Germinal, 2017, pág. 224). Además de los textos, la primera generación de recopiladores de danzas en Honduras fue encabezada por Rafael Manzanares Aguilar cuyos estudios sobre folklore en el exterior entre ellos México, lo cual marcó bastamente la conformación de la música y la danza tradicionales o folklóricas hondureñas.

Destacó también la influencia del cine y la radio en Honduras y especialmente desde México el cual, recrea lo cotidiano, el heroísmo de la Revolución Mexicana en la música y la danza, se ve reflejada en los ritmos y movimientos que se perciben en las danzas y canciones hondureñas, como claramente

se observa en el repertorio de piezas recopiladas por Manzanares e informadas por lugareños de aldeas y caseríos que dejan ver esa marcada influencia mexicana pero sin dejar de lado las características que memoran situaciones de la cotidianidad mestiza hondureña, por ejemplo «El corrido a Honduras» y «Conozco a Honduras» ambas canciones costumbristas con influencia de los corridos mexicanos, de igual manera los Guapangos de origen Chorotega con gran influencia de la música nor-oriental mexicana, también figura la pieza El Jarabe Yoreño con afectación de los jarabes en la costa atlántica mexicana.

Del mismo modo la influencia norteamericana con la llegada de las compañías fruteras, cuyos personeros comenzaron a formar parte de la sociedad hondureña; así se muestra en el siguiente anuncio del diario La Época del 21 de mayo de 1936: “Fiesta Danzante. Hoy será obsequiada con un cocktail danzante en el Club Internacional la distinguida dama norteamericana Mrs. Raleigh A. Gibson...” (La Época, Fiesta Danzante, 1936).

### **Características populares de la sociedad hondureña y su influencia en la danza folklórica 1900-1950**

Las características sociales que permearon las danzas folklóricas son muchas y se exponen desde la época colonial, atravesando la época independentista y la época republicana, de ello puede dar cuenta Mary Lester una inglesa que realizó un viaje a Centro América en el siglo XIX, en su paso por Honduras en 1881 describe y realiza bocetos de elementos de la vida cotidiana de las personas, sus tradiciones, costumbres, gastronomía incluso hasta su forma de vestir, entre estos elementos narra algunos bailes o danzas tradicionales que se realizaban en las fiestas más populares de los pueblos del país.

Además, Lester describe una corrida de toros muy singular pues también se baila en esta corrida, llamada novillada por los vecinos de Goascorán; siendo probablemente «El Torito Pinto» que fue

recopilada por Manzanares Aguilar muchos años después. A continuación, la invitación que le hacen los pobladores para que vaya a la referida fiesta a disfrutar del baile:

Nuestra empleada va por la noche al baile general, y los mozos se han ido todos a ver la corrida... Es bonito espectáculo, porque mientras la corrida tiene lugar, los otros hombres bailan con los muchachos al compás de una buena banda. Quiero que vea lo bien que organizamos nuestras fiestas en las montañas. (Lester, 1982, pág. 108).

La impresión de Lester fue de gran interés y no solo describe la extraña corrida, sino que algotros bailes representados que se mezclaban entre sí, recopilados posteriormente de manera separada por Manzanares entre ellos las rondas, zapateados, macheteado y valeses “El primer baile fue la graciosa ronda de los muleros. Se llama ronda porque los bailarines están rodeados por sus mulas, ataviadas con sus más alegres arreos...” (Lester, 1982, pág. 108). Continúa sus descripciones con gran asombro:

...fue muy interesante observar los movimientos cadenciosos de esta graciosa danza y la precisión infalible con que los hombres y las mujeres se deslizaban por entre el laberinto de cuadrúpedos, valsaban hacia atrás, formaban una ronda en el centro, y terminaban todos con el jefe de muleros levantando su machete, mientras parado solo en el medio de la ronda gritaba, “Evviva [sic] la ronda de los muleros!” Después vinieron muy buenos vals, con los giros dados con esmero... (Lester, 1982, pág. 110).

La descripción de Lester encaja con la recopilación de Manzanares, quien investigó esta pieza entre La Esperanza en el departamento de Intibucá llegando hasta Alianza en el departamento de Valle y que se replicó por varias regiones; en la siguiente nota del periódico El Sol del lunes 15 de diciembre

de 1930 se relaciona el carnaval, las mojigangas, la elección de la Reina y las toreadas, culminando en un ameno baile al son de la marimba:

Ayer fue un día muy alegre en Comayagüela. Elementos de las distintas clases sociales de ambas poblaciones capitalinas se dieron cita en el Jardín La Libertad y sus alrededores para participar de la alegría de la fiesta. Sobre la elección de la Reina, coronación y agasajos,... Todo ello contribuyó, naturalmente, a hacer un domingo animadísimo... La Tarde de carnaval... Garabito, disfrazado por miles garabatos,... Terminada la corrida, aún se desarrollaba en el Parque el concierto de Marimba,... (El Sol, La gran tarde de carnaval y la corrida de toros, ayer domingo, 1930).

Entre otras piezas que describe Mary Lester, están probablemente los zapateados, pereques y la contradanza de laceros, llamada por los lugareños de Comayagua como La Lanza, conocidas actualmente como piezas de salón o de raíces coloniales, mantiene un zapateado continuo y al ritmo de la música, o bien con movimientos cordiales y pasos marchados, que serán recopilados por los primeros investigadores liderados por Manzanares en las primeras cinco décadas del siglo XX. La viajera describe los bailes de la siguiente manera:

La Lanza, me dijeron, es un antiguo baile nacional, y siempre es lo primero del programa. Los caballeros eligen a sus compañeras... En los viejos tiempos mencionados, los caballeros portaban lanzas cortas; cuando las cruzaban, en alguna vuelta del baile, las damas pasaban bajo ellas... Se avanza y se retrocede en rueda, y en cadena y sale; en esos laberintos cada uno pierde a su compañera a propósito. Un movimiento, que no pretendo describir, la trae de nuevo y todo termina con el gracioso vals. (Lester, 1982, pág. 212)

Lester continúa relatando los bailes, pero agrega las características peculiares con que los hondureños interpretan dichas piezas:

... la forma en que lo baila esta gente, lo hace gracioso y hasta majestuoso. Se presta estricta atención a la ejecución del paso, y el tiempo lo marca frecuentemente el caballero con un rápido y agudo taconeo en el piso. Las figuras de ambos bailarines ondulan con el movimiento de los pies. Por cierto, la seriedad con que se hace todo, indica que – en los misterios de la danza por lo menos – los hondureños están de acuerdo en que lo que vale la pena hacer, vale la pena hacerlo bien. Los caballeros bailan tan persistentemente como las damas, y la manera en que solicitan un baile a su compañera es siempre altamente respetuosa. (Lester, 1982, pág. 213)

Los elementos populares de la sociedad hondureña que influyeron en la danza folklórica están marcados por las fiestas familiares, por ejemplo, las celebraciones de bodas, cumpleaños, día del santo, aniversarios, bautizos, ferias en honor a santos patronos y también por celebraciones en días festivos a nivel nacional como el día de la madre, así mismo los actos filantrópicos que requerían espectáculos musicales, teatrales o bailables para recaudar fondos; incluso en actos de graduación o lecturas o defensas de tesis que requerían como cierre un gran baile al ritmo popular de las marimbas.

Las pruebas de las veladas filantrópicas realizadas en el Teatro Nacional Manuel Bonilla se encuentran en los avisos de los periódicos que circulaban en la ciudad capital, destacando varios aspectos: el rol de la mujer de élite y su trascendencia en la vida artística y deportiva de la capital, la utilización de estos eventos no solo para recaudar fondos y educar y/o entretener a los que atiendan el llamado, sino que, también sirve para promover a los artistas dentro del círculo político clientelar de la localidad, únicos, en ese entonces, de conseguirles fondos con el gobierno, para futuros estudios en el

extranjero. En el siguiente anuncio publicado en el diario El Sol de 1930, se precisa la invitación para el miércoles 20 de agosto del mismo año:

Una gran velada artística. Tendrá lugar pronto en el Teatro Nacional... La organiza la Sra. Mercedes de Pineda... con el fin de recaudar fondos para la Semana Deportiva... tomarán parte un núcleo de pequeñas bailarinas, alumnas de las Escuelas Normal y Técnico-Práctica, el niño César Monterroso B., Paco García y otros valiosos elementos más... La velada será un gran suceso artístico además de que con ello se ofrece al público una oportunidad de contribuir a fomentar la cultura física, tarea ésta de verdadero patriotismo que ocupa lugar preferente en todos los países civilizados del mundo. (El Sol, Una Gran Velada Artística, 1930, pág. 1).

En otra edición del mismo periódico y en el mismo mes de agosto se especifica la actividad dancística popular: "Además de los números de variedad que estaban ya preparados, últimamente se ha agregado otro punto al programa, consignándose un baile de varias parejas..." (El Sol, La Velada próxima en T. Nacional, 1930, pág. 1).

Cualquier ocasión era pretexto para los bailes populares, el lunes 17 de noviembre de 1930 después de la lectura de tesis del estudiante José R. Castro que en ese momento fungía como oficial mayor en la Secretaría de Instrucción Pública, se hace notar que al concluir dicha actividad se sostendría una celebración con toque de marimba y bailes. "...se inició el baile a los acordes de una marimba." (El Sol, Leyó su tesis el poeta Castro, 1930, pág. 4).

Las celebraciones de cumpleaños eran y siguen siendo porqués para las fiestas con bailes populares en el diario La Época de 1936 del día 7 de mayo, se notifica de un gran baile que se hará el sábado 9

de mayo, para conmemorar el aniversario de vida de José María Zepeda en la ciudad de Tela, con su respectiva comisión de recibimiento y su tarjeta de invitación (La Época, Gran Baile, 1936, pág. 4).

La solicitud hecha al Congreso Nacional por parte de un grupo de rotarios de Tegucigalpa en 1944, en la cual pidieron se hiciera posible determinar el día de la amistad, fue un factor importante que contribuyó a conformar la figura de la danza folklórica, es así que se encaminó la iniciativa y mediante el decreto N.º 59 aprobado en 1945 donde se declaraba el 23 de febrero como el día de la amistad, generando múltiples actividades para celebrarse, sin faltar las fiestas en los salones más concurridos de la capital, actividad que se replicó en varios departamentos (La Tribuna, 2019).

En todas las culturas el amor es un tema representado bastamente en las manifestaciones artísticas, en el caso específico de la danza folklórica hondureña también se tomó en cuenta, pues es parte de la vida cotidiana de las personas: son muchas las piezas que enfrentan esta temática, sin embargo, se debe aclarar que para los indígenas el tema era la fertilidad como ritual ancestral, pero con el sincretismo y el paso el tiempo se convirtió solamente en un enamoramiento entre las parejas que danzan.

Sobre esta característica Manzanares recopiló en los años 50's en la localidad de Cantarranas la danza «La Tusa», en la cual el varón regala una Tusa<sup>9</sup> que servía para envolver regalos (dulces, jabón, huevos, etc.), el problema es que la tusa se encuentra vacía, a lo cual, la mujer se molesta y la tira; el varón para poder agradar y convencer a la mujer le regala una flor de maíz o espiga y ella la recibe con alegría (Flores-Mejía, 2012); este contexto es el ritual de fertilidad, después de la flor viene el fruto, fruto que representa la vida misma, pues según los antepasados mesoamericanos los dioses hicieron a los humanos de maíz. En la siguiente imagen se muestra a una pareja del Cuadro Nacional de

---

<sup>9</sup> Hoja que envuelve la mazorca maíz.



Danzas Folklórica al final de la danza de La Tusa, donde la mujer termina sentándose en la pierna de su pareja de baile.



Imagen No.14 (Tegucigalpa, Francisco Morazán.1971). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

Como se mencionó, los actos sociales y comunitarios estaban presentes en los referentes de los bailes como es el caso de Las Bodas de Guajiquiro en el departamento de La Paz, trabajo que propone la recopilación de información sobre las tradiciones culturales en los compromisos matrimoniales desde el enamoramiento de los novios, la pedida de mano, y la boda con la gran fiesta acompañada de ritmos tradicionales (Ferrari, 2001), llevados al escenario por su recopilador el maestro Jorge Armando Ferrari.

En las dos imágenes siguientes tomadas por Rubén Ruíz, se ven dos conjuntos listos para emprender el viaje a una aldea vecina para amenizar celebraciones populares; como explicaba Carlos Gómez éstos músicos eran personas que trabajaban toda la semana en el campo, con sus vacas y sus cultivos

de maíz, y los fines de semana les gustaba ir a tocar a las fiestas donde casi nunca cobraban en efectivo sino, que les pagaban con alcohol (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2018).

En la primera fotografía (Imagen No.15) tomada en la aldea de Cacautare, municipio de Pespire en el departamento de Choluteca, aparecen posando cuatro intérpretes de música de cuerda, dos guitarristas y dos violinistas, su vestimenta a la usanza campesina, con camisas manga larga pero recogidas hasta el codo y sombreros de junco o palma; listos para amenizar una fiesta de cumpleaños.



Imagen No.15 Fotografía de Rubén Ruíz. (Cacautare, Pespire, Choluteca.1975). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

En la segunda fotografía (Imagen No.16) se captó en el departamento de Olancho a otro conjunto de músicos en esta ocasión no solamente de cuerda, sino que se incluye el acordeón, también se encuentran listos para viajar y entretener a los bailarines en una fiesta comunal de un pueblo vecino,

la persona que aparece sin instrumento musical es el encargado de ir a traerlos, es el guía o edecán quien les llevaría hasta el lugar de la fiesta.



Imagen No.16 Fotografía de Rubén Ruíz. (Olancho, 1975). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

Como se ha podido confirmar muchas características del folklore social hondureño son propias de la convivencia entre las personas, sus actividades cotidianas, sus relaciones sentimentales y su forma de pensar, mismas que fueron representadas a través de las danzas o bailes.

### **Características económicas que contribuyeron a establecer algunos elementos de la danza folklórica en Honduras, 1900-1950**

La economía de Honduras desde finales del siglo XIX se basaba en las importaciones de abarroterías y productos prefabricados, y en el caso de las exportaciones especialmente eran de materia prima y

frutos cítricos y bananos. El otorgamiento de concesiones a las empresas fruteras norteamericanas impulsó el trabajo de obreros en estas compañías que se vieron obligadas a promover la educación, el arte y la cultura con la construcción de escuelas especialmente en el gobierno de Manuel Bonilla quien comienza la construcción del Teatro Nacional (Mariñas Otero, Honduras, 2008).

Las elecciones de 1912 otorgan el poder nuevamente a Manuel Bonilla quien fungió un breve gobierno debido a su fallecimiento en 1913, pero en dicho estadio por la presidencia otorgó a Samuel Zemurray, el traspaso de la «United Fruit Co.», comenzando sus operaciones en Honduras (Mariñas Otero, Honduras, 2008). Siendo esta acción, primordial para el establecimiento de norteamericanos, que, con su forma de hablar, sus costumbres culinarias, y la forma de establecer las comunidades de trabajadores y sus capataces, cambiaron muchas de las tradiciones de los hondureños que migraron desde distintas zonas del país hacia la Costa Norte para trabajar en las compañías fruteras (Barahona, Honduras en el siglo XX, una síntesis histórica, 2005).

En apartados anteriores se mencionó sobre la influencia económica de las compañías norteamericanas y sus funcionarios, cuyos influjos se manifestaron también en las costumbres de la población hondureña, así se puede corroborar con los bailes ofrecidos por la Legación Norteamericana, las cuales comienzan como fiestas bailables al estilo norteamericano pero que se mezclaron con las tradiciones de la sociedad hondureña. “De nuevo se bailó alegremente anoche en la Legación Norteamericana. Las personas que asistieron dicen que reinó la cordialidad y la alegría.” (El Cronista, Baile, 1914, pág. 2).

La Cámara de Comercio también patrocinaba grandes fiestas, las que se ofrecían a personajes de la sociedad hondureña y a los miembros del grupo de empresarios capitalinos de la ya mencionada Cámara de Comercio: “Se nos informa que estuvo muy alegre el baile que se dió en los salones de la

Cámara de Comercio. Que la concurrencia fué numerosa y distinguida, y que todos han quedado con el deseo de otra fiesta.” (El Cronista, Buen baile, 1914, pág. 3).

El diario La Época del sábado 15 de mayo de 1937, publicó una nota resaltando que, en San Pedro de Tutule, departamento de La Paz, se celebró la fundación de esta localidad, en la nota periodística, se expresa que, no solo los hondureños desconocen su geografía económica sino, que todo Centroamérica, la feria celebrada según la Alcaldía Municipal tenía como finalidad impulsar el comercio de la zona, además de los paisajes turísticos y de la hospitalidad de su gente, sin dejar a un lado las actividades artísticas:

...Desgraciadamente desconocemos la parte principal de nuestra Geografía Económica, sin lo cual toda pretensión a progresar, es nula, «Centroamérica, es un mendigo sentado en un banco de oro», dijo Humbolt,... Gracias pues, a la actividad manifiesta del Alcalde Municipal,... Los puntos más atractivos del programa fueron... velada lírico-gramática, bailes, conciertos por la marimba... y al compás de las notas melodiosas que dejaba oír el instrumento indio, se echaron 30 parejas en brazos de Terpsícore. (La Época, 1937, pág. 3).

En 1950 Francisco J. Blanco escribió un artículo publicado en la Revista Tegucigalpa y replicado en el Semanario El Pacífico en el cual detalla las limitantes del pueblo en cuanto a la pobreza económica lo que impedía el desarrollo de la población y solicita el apoyo de las empresas extranjeras y nacionales para promover la educación y la cultura:

...sumado a sus grandes cualidades de gente emprendedora y activa «han amasado grandes fortunas capaces de fomentar de una manera amplia y afectiva a nuestro talento pobre»; sugerimos pues, que los capitales extranjeros que trabajan en el país, formen un FONDO DESTINADO A LA CULTURA... (Blanco, 1950, pág. 7).

En el vídeo o documental promocional realizado en 1950, se describen muchas de las características de la cotidianidad del pueblo hondureño y que hoy conforman los rasgos principales en la construcción de identidad nacional entre ellos, se destaca la producción de café, granos básicos, la llegada de indígenas a la ciudad de Tegucigalpa para vender sus productos, como: huevos, flores, quesos, dulces, granos, vegetales, hortalizas, etc. del mismo modo, se acentúan las prácticas culturales relacionadas con la economía, entre ellas las fiestas después de las jornadas de trabajo, como recompensa de su ardua labor ya sea en los campos o en los comercios de la ciudad; en estos bailes se representaban los hechos del día a través de las canciones y expresiones en los movimientos dancísticos (Vídeo Honduras, 1950).

La canción costumbrista escrita y musicalizada por Lidia Handal, El Bananero relata las vivencias de los cortadores de bananos en la costa norte hondureña, y expresa esas nuevas características en la vida cotidiana de las personas en las plantaciones que fueron adoptadas para la construcción de identidad. Esta pieza musical fue grabada por el Trío Opalaca en formato LP (long play) por ELIA producciones en 1975 bajo la dirección de la Oficina del Folklore Nacional (Handal, 1975).

Los elementos de la economía nacional e internacional también formaron parte de la conformación de las denominadas danzas tradicionales del mismo modo en que se transformaron todas las manifestaciones artísticas, esta aseveración se comprueba en la Revista Ariel en una de sus ediciones editoriales de agosto de 1966 se hace mención a la influencia de las transformaciones económicas a nivel mundial que surgen a su vez de las condiciones sociales de los pueblos, y afectaron he influyeron en las manifestaciones artísticas: “Raíz material, económica tienen la literatura y el arte y así lo reconocen los más ilustres críticos de la hora. El Capitalismo en su desarrollo...” (Mejía M. , 1966, pág. 2)

El arte se convirtió en un artículo de consumo inclinándose a ser disfrutado por las élites económicas y de poder (Choza, 2003), en el caso de Honduras la danza folklórica no fue la excepción a pesar de sus inicios en la popularidad del pueblo con escasos recursos económicos, transformándose desde el momento en que esta popularidad trasciende a los escenarios a principios de la década de 1950, es entonces que Rafael Manzanares Aguilar comienza los primeros a instruir a los primeros grupos de danzas folklóricas conformándose en instituciones educativas privadas como la Escuela Americana y el Instituto San Miguel, cuyos jóvenes tenían los recursos económicos para tener sus implementos, accesorios e incluso para pagarse algunos viajes dentro o fuera del país (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017).

### **Acontecimientos políticos que marcaron las interpretaciones en la danza folklórica hondureña, 1900-1950**

En el periodo en estudio los acontecimientos políticos que afectaron interna y externamente el país marcaron eventos cívico-artísticos en un contexto de poder y clases dominantes.

Según Enrique Carretero la cultura popular no acepta la dominación, ya que es libre y se expresa por sí misma (Carretero, s.f.), siendo este factor primordial para las expresiones culturales que se manifiestan en el folklore y por lo tanto en la danza tradicional o folklórica, por medio de la emulación de ciertos hechos o actividades fueron siendo representadas y musicalizadas, convirtiéndose en recreación para los pobladores, desde este momento el imaginario colectivo comenzó a ver en las danzas una forma de expresión popular sin ningún tipo de recriminación.

Así ocurrió con las constantes guerras civiles y los gobiernos militares en el país que se hicieron notar en las manifestaciones dancísticas, por ejemplo en la danza La Polca Corrida recopilada por Tania Pinto de Morán en Choluteca, en la que se muestra a manera de baile, las alineaciones de avance de

las facciones militares o civiles que se disponían a marchar a la batalla, en la pieza se incluyen a las mujeres que intentan enamorar a los hombres, pero ellos en todo tiempo están serios porque aseguran serán reprendidos por sus generales o capitanes, quienes organizaban amenas fiestas los días domingos para entretener a sus militantes (Flores-Mejía, 2012).

Los militares también ofrecían fiestas en sus residencias donde se invitaban a subalternos y personas de la alta sociedad de la capital, así se comprueba en la siguiente nota del diario el Cronista del 2 de febrero de 1916: “Baile. El que se dió anoche en casa del Coronel P. Roque resultó magnífico. Todo bueno y bello, música y mujeres hermosas. Se bailó hasta tarde de la noche.” (El Cronista, Baile, 1916, pág. 3). En estas fiestas la influencia militar estaba marcada en la forma de bailar, siguiendo movimientos estilizados, ordenados y rígidos, como se ven en las marchas de contingentes militares.

La aseveración de Carretero, da paso a la explicación del caso particular de la danza mixta<sup>10</sup> El Zopilote recopilada por Manzanares Aguilar e informada por un personaje que vivió en la época de la dictadura de Tiburcio Carías entre los años 30’s y 40’s; esta pieza hace referencia al ave carroñera que deambula sobre los basureros en las ciudades como Tegucigalpa o donde se encuentran los restos de animales en descomposición, cuyo entorno se compara con las vivencias del pueblo haciendo relaciones con los gobiernos o los liderazgos políticos, la letra de la canción recopilada se refiere a un contexto de corrupción protagonizado por funcionarios públicos y/o dictaduras, expresando que sólo en el estatus del gobierno se puede encontrar a un zopilote que llega a ejercer como un respetable juez de paz, y además se ha muerto de tanto «comer» dejándole a los más débiles del pueblo muchas cosas de poca utilidad:

---

<sup>10</sup> Pieza musical que se canta y se baila.



Deonde venís zopilote con ese andado al compás... vengo de abrir el juzgado me han hecho juez de paz... Te lo dije zopilote que no fueras a robar. No tengo quien me mantenga y de qué voy a vivir... Ya el zopilote murió de una comida de queso y para ustedes dejó las arrugas del pescuezo... (Manzanares Aguilar, Por las Sendas del Folklore, 2008, pág. 106).

A pesar del rigor político y social en el mandato de Tiburcio Carías, las artes tuvieron un apogeo, sin quedarse atrás la danza popular, se encontraron en el diario La Época numerosas actividades de bailes que giraban en torno al contexto político del momento. La primera nota es tomada del 10 de marzo de 1936, con el titular “Baile en San Pedro Sula en Honor al Gral. Carías” (La Época, Baile en San Pedro Sula en honor del Gral. Carías, 1936, pág. 1). La invitación realizada desde el 10 de marzo para que los invitados pudiesen confirmar su asistencia el próximo sábado 14 de marzo, donde la concurrencia será selecta y la tarjeta personal e intransmisible, habiendo una comisión de recibimiento y un bastonero asignado (La Época, Baile en San Pedro Sula en honor del Gral. Carías, 1936, pág. 4).

El mismo año de 1936, se publica el lunes 16 de marzo, otra nota conteniendo los múltiples acontecimientos celebrados en ocasión del cumpleaños del gobernante hondureño, recalcando las alegres fiestas, conciertos, actos casi cívicos con la izada de la bandera nacional y la inauguración de obras públicas, incluso con mención de declarar este día como fiesta nacional:

Con Bailes y Conciertos se Conmemoró el Natalicio del Sr. Presidente, Gral. Carías. El 15 de los corrientes constituyó un fausto suceso para nuestra Patria... Amapala... Danlí... Yoro... Santa Rosa de Copán... Progreso... en el amplio salón del Teatro Royal de esta ciudad, habiéndose reunido cien parejas que rebosaban de placer al hacer una manifestación más de cariño a su Presidente... Santa Rosa, Copán... recepción de innumerables amigos en la

Comandancia de Armas y gran concierto de marimba en el jardín central... Sulaco... Día que promulgase nueva Constitución debiera declararse de fiesta nacional... San Pedro Sula... Cabañas, La Paz... izóse el Pabellón Nacional... Santa Elena, La Paz... Yarula... Con motivo del natalicio del señor Presidente... fue izado el Pabellón Nacional... San Juancito... fue enarbolado ayer con estruendosas salvas el pabellón nacional... Santa María... ayer flameó... el pabellón nacional en señal de cariño, y con motivo del natalicio del ilustre Presidente... (La Época, Con Bailes y Conciertos se Conmemoró el Natalicio del Sr. Presidente, Gral. Carías, 1936, pág. 1 y 4).

El viernes 27 de marzo de 1936 se publica en el diario La Época una de las últimas festividades bailables en honor al General Carías, misma de carácter oficial, ofrecida por la Corporación Municipal en el Salón Azul del Cabildo Municipal de Comayagüela, (La Época, Gran Baile en el Salón Azul del Cabildo Municipal de Comayagüela, 1936), en la imagen siguiente las personas que asistieron al evento,



Imagen No.17 Fotografía de diario La Época. (Salón Azul, Comayagüela. 27 marzo, 1936).  
Hemeroteca, Biblioteca Central UNAH.

Los eventos políticos en Honduras fueron muchos en el periodo en estudio y causaron la modificación en la interpretación o ejecución de canciones y bailes, que en un momento se realizaban tradicionalmente, pero posteriormente se visualizan como una reacción ante los acontecimientos políticos del país, cambiando o se transformándose en su significado tanto en la letra de las canciones como en la forma de bailar.

### **Religiosidad popular y danza folklórica 1900-1950**

En América Latina el sincretismo religioso que logran los rituales y las míticas danzas ancestrales nativas, con los ritmos ibéricos se convierte en lo que se conoce como danza folklórica, que expresa las vivencias de los pueblos a las que pertenecen, y que con el tiempo se particularizaron en cada región o país, llegando a tal grado de popularidad que fueron tomadas en cuenta para formar parte del proceso de la construcción de la identidad nacional en los países recién emancipados del imperio español.

En la temporalidad de estudio la Iglesia Católica hondureña aún mantenía cierto poder e influencia en la población, a pesar de haber salido del campo político; como se había mencionado anteriormente en 1902 siendo presidente Terencio Sierra se traslada la Sede Episcopal desde Comayagua a Tegucigalpa, fungiendo como obispo José María Martínez y Cabañas, ese mismo año se realizó la Conferencia de Corinto participando Honduras, Costa Rica, El Salvador y Nicaragua, y en la cual se aprobó la Convención de paz y arbitraje obligatorio; con estos hechos la Iglesia toma fuerza especialmente en las celebraciones de fechas especiales, incluyendo en este gobierno la implementación de las paradas dominicales, que referían días familiares y culturales (Becerra, 2007).

La religión católica también, ha jugado un papel fundamental en la conformación de las llamadas danzas folklóricas de Honduras, ya se ha explicado en apartados anteriores como las tradiciones y

costumbres de los pueblos indígenas y afrodescendientes cambiaron considerablemente con el cristianismo y especialmente con las celebraciones de ferias, santos del día, navidad, pascua, día de reyes, bautizos, entre otras actividades festivas que realiza la iglesia. El mestizaje o hibridación cultural provocó que los mitos y rituales se combinaran con las tradiciones del catolicismo y generaron muchas de las conocidas danzas tradicionales o folklóricas prueba de ello los múltiples avisos y anuncios que aparecían en los distintos diarios editados en el país.

En las ciudades como Tegucigalpa y Comayagüela en ocasión de las solemnidades de la Iglesia fueron pretexto para las festividades sociales, como la celebración de la Pascua, la cual era motivo para asistir a portentosos bailes, estas fiestas eran publicadas en los diarios de la ciudad como grandes eventos sociales, donde se vestía de manera elegante y se bailaban las antiguas cuadrillas de los bailes de salón, así se refleja en el diario El Cronista de las primeras décadas del siglo XX:

Alegría pascual. Hoy es el último día de la Pascua; y se nos informa que se bailará en los salones del Consulado Alemán, de la Cámara de Comercio, del Club Tegucigalpa, del Club Unión, del Club Navidad y... vaya Ud. á contar los otros que son muchos. (El Cronista, Alegría pascual, 1914, pág. 2).

También se anuncian las fiestas del día de Reyes Magos: “Esta noche, con motivo de ser el día de Reyes, se bailará muy alegre en muchas partes.” (El Cronista, Bailes, 1914, pág. 2).

Como se mencionó la festividad de la Pascua era un impulso de muchos y grandes bailes, un par de años después se siguen realizando las celebraciones así se lee en el diario El Cronista del 4 enero de 1916 donde se hace referencia a las amenas conmemoraciones en las casas de las prestigiadas mujeres que organizan dichos eventos, “Bailes ya empezaron a animarse un poco las últimas noches

de la Pascua. Se baila en casa de doña Francisca v. de Ariza, en la de doña Fidelia v. de Zñniga y en varias de Comayagüela”. (El Cronista, Bailes, 1916, pág. 2).

Una vez publicadas las invitaciones, en el diario El Cronista, se permanecía al pendiente de cómo estaría la tan afamada fiesta, procediendo a notificar los resultados, que en la mayoría de los casos era una agradable velada, que debía repetirse, “Anoche se bailó con todo entusiasmo en casa de la familia Ariza. Y parece que se prepara una alegre fiesta para mañana, despidiendo la pascua”. (El Cronista, De pascua, 1916, pág. 2).

EL festejo del día de Reyes continuó generando magnos bailes, como se manifiesta el 5 de enero 1916 en el diario El Cronista que invita a las festividades de este día en conmemoración de la visita de los Magos al niño Jesús,

Qué se prepara para el 6 de enero? Bailes y serenatas, paseadores y jolgorios. Es el último día de pascua. Con la llegada de los Reyes Magos al establo de Belén, ¿Qué nos dejan estas noches agradables? Sueño – nos dice Arturo – cajista de esta imprenta – Mi oboe está ya cansado y también con sueño. La vida del músico, en estas fechas, es peligrosa. Los enamorados quieren música para sus amadas y las amigas también. Y el joven cajista y filarmónico... (El Cronista, 1916, pág. 2).

Las vivencias del pueblo hondureño están marcadas de un sentimiento identitario respecto a estas piezas musicales bailables, fue solamente regional, es decir que, no todas las piezas eran reconocidas en la generalidad del territorio hondureño, del mismo modo que cada etnia tenía sus propios mitos y rituales por los cuales se identificaban del resto de la población.

La música y el baile son elementos primordiales en las festividades de los pueblos, la fama de las fiestas se comunica de boca en boca llevándoles a la popularidad, este es el componente que adopta el arte para transformarlas y poner en escena dichas manifestaciones; pero ¿cómo se dan cuenta los artistas y/o promotores del arte de la popularidad de una pieza o una festividad en específico?, justamente a través de los medios de comunicación (Martín-Barbero, 1991), en el caso de Honduras la radio y los medios impresos jugaron un papel muy importante para el reconocimiento de ciertas manifestaciones populares, que serán contadas en el repertorio de características particulares que identifican a los pueblos.

Se puede ver entonces que las tradiciones y costumbres de los pueblos serán representadas en muchas manifestaciones artísticas como las fiestas y promocionadas por los medios de comunicación, como es el caso de los periódicos que mostraban anuncios de las celebraciones relacionadas con solemnidades eclesiales y que eran patrocinadas casi siempre por las mismas familias, en el diario El Cronista del 11 de febrero de 1930 se describe la celebración del hallazgo de un niño que fue robado, tradición que consiste en tomar la imagen del niño Dios de un nacimiento esconderla por un tiempo y posteriormente al ser devuelta se realiza una fiesta.

Un baile alegre. Muy animado estuvo el baile que se dio en la noche del sábado anterior en la casa de don Jacinto Flores, en Comayagüela, en celebración del hallazgo de un niño pascual. Hubo numerosa concurrencia de correctos jóvenes y simpáticas señoritas. (El Cronista, 1930, pág. 6).

Las fiestas de la ciudad de Comayagüela patrocinadas por la municipalidad se consideraban muy amenas y de carácter tradicional en honor a la Virgen Inmaculada Concepción, así se muestra en El periódico La Época de diciembre de 1936:

El primer baile solemnizador de las fiestas de Comayagüela. El primer baile conmemorativo de la Inmaculada Virgen de Concepción de Comayagüela, se efectuó anoche... en el hermoso salón del Ayuntamiento Municipal... Como cien damitas y más de cien caballeros llenaron el salón, por lo que las primeras estuvieron disputadas en el cumplimiento del compromiso para con los caballeros, anhelosos por la danza... el baile, así, animoso avanzó hasta la madrugada de hoy... (La Época, El Primer Baile Solemnizador de las Fiestas de Comayagüela, 1936, págs. 1 y 4).

Las leyendas y creencias también suscitaron representaciones que formaron parte de las características de las danzas como la muy conocida Sigua o Sucia, relato que conocen todos los hondureños y que fue objeto de artículos en los diarios, por ejemplo, en 1952 en el diario El Día del 28 de agosto se encuentra un apartado escrito por el doctor Rafael González Sol donde se narra el origen de este personaje, a quién le parece solo producto de la imaginación y la mala investigación de los que aseguran haberla escuchado en las riveras de los ríos lavando, según el autor de este artículo, el origen real de estos ruidos son los mapachines que lavan los cangrejos capturados antes de comerlos.

Sobre Folklore Hondureño. – El origen de la “Sigua” o “Sucia”... seres sobrenaturales que quizá han quedado como últimos rezagos dispersos y derivados de la Teogonía popular indígena,... del Nahuatl “Zisuati” que significa “mujer” que en El Salvador le llaman Siguanabana.... encaminamos nuestras investigaciones, durante noches de luna... provistos de un reflector potente de batería... se oye el ruido casi igual al producido por una persona que restriega y golpea ropa mojada sobre una piedra. Al oír esto, nos acercamos... lanzamos hacia allí el haz de luz... vimos con sorpresa que quien producía tal ruido, era un “mapachín”... lava sus alimentos antes de comerlos, siendo su alimento preferido los cangrejos. (González Sol, 1952).

Según Aguilar Paz, los Guancascos o Guancos además de realizarse como símbolo de hermandad y concordia entre las comunidades de Honduras, también se celebraban por el cambio de ubicación geográfica de los pueblos, ya que los Santos patronos influían para que se cambiaran de lugar las poblaciones, pues a ellos no les gustaba donde se encontraban y abandonaban misteriosamente sus altares para trasladarse al lugar donde querían que se edificara el nuevo poblado; mencionando algunos ejemplos:

En Joconguera, hoy Candelaria, pueblo importante de Lempira, su patrón San Francisco, se dice se venía por las noches al lugar que hoy ocupa Candelaria, abandonando su altar en Azacualpa, que por último quedó desolado. (Aguilar Paz, 1989, pág. 160).

Menciona también el ejemplo de los gustos de localidad de la Virgen María en sus distintas advocaciones y patrona de varios pueblos:

Tambla de Lempira, estuvo antes ubicado en el sitio hoy llamado Pueblo Viejo, pero acontecía que la virgen abandonaba este paraje, para ocupar el que hoy tiene Tambla, cerca de Tomalá, en una hermosa planada; los moradores empecinados le cortaron los pies, sacrilegio que fue castigado por la misma Virgen, contándose que muy luego murieron sus actores. (Aguilar Paz, 1989, págs. 160-161).

Las romerías, procesiones y otras actividades que forman parte de las tradiciones y costumbres de muchos poblados, por ser de carácter religioso son comunes en gran parte del territorio hondureño y son representadas en las danzas, especialmente en honor a la Virgen María.

Esta veneración a la Virgen María se ha mencionado como un sincretismo entre los pueblos indígenas que adoraban a la madre tierra generadora de vida, con la nueva representación de esta madre



plasmada en la virgen portadora de la nueva vida en su hijo Jesús; esta unión de tradiciones, costumbres y creencias religiosas se ve manifestada popularmente en la población a través de las manifestaciones dancísticas, así se observa en la Imagen No.20, fotografía tomada en 1966 probablemente el 8 de diciembre día en que se celebra La Concepción de María, aparecen dos niños Omar Rafael y David Giovanni posando frente a la Iglesia Inmaculada Concepción de Comayagüela vestidos como indígenas con atuendos de manta, sombreros campesinos, caites,<sup>11</sup> pintados en sus rostros los bigotes a imitación de adultos y un collar de rosquillas emulando la usanza de varios indígenas de llevar ofrendas a los santos en las romerías y peregrinaciones, ambos niños junto a otros interpretaron una danza para venerar a la Virgen, después de haber asistido a la misa.



Imagen No.20 (Comayagüela, Celebración Inmaculada Concepción.11 diciembre ,1966). Archivo Fotográfico del Dasónomo Francisco Javier Herrera.

---

<sup>11</sup> Sandalias de cuero que utilizaban los indígenas.

Al reverso de la fotografía anterior (Imagen No.20), se corrobora la celebración de la Inmaculada Concepción, pues aparece la dedicatoria que ofrecen los niños a su tía María Teresa, datada el 11 de diciembre de 1966 fecha en que se entregó la fotografía como recuerdo de la visita y baile en honor a la Virgen, identificándose tres días después de la fecha exacta de la celebración.

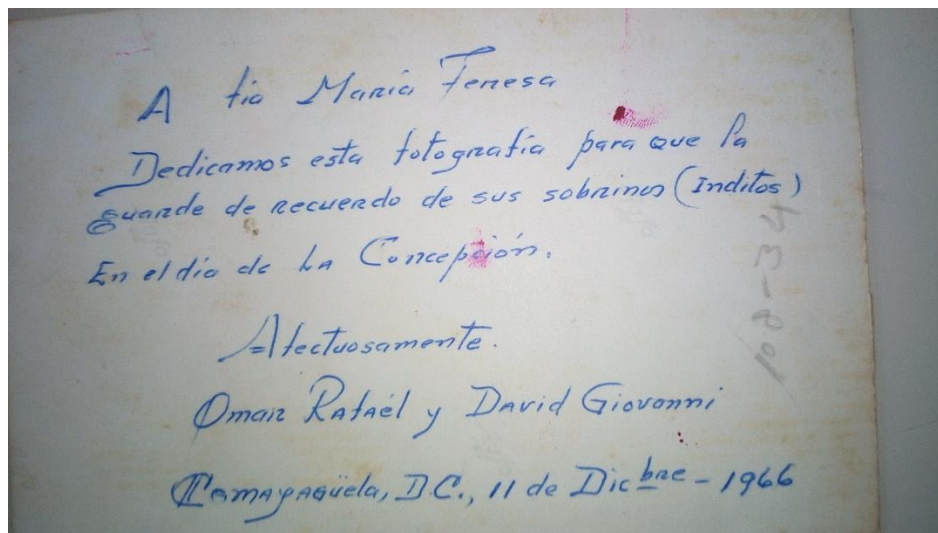


Imagen No.21 (Comayagüela, Dedicatoria familiar en la Celebración Inmaculada Concepción. 11 diciembre, 1966). Archivo Fotográfico del Dasónomo Francisco Javier Herrera.

La virgen María de Suyapa fue declarada patrona de Honduras en 1925, su simbolismo se ha incluido como parte de la conformación de identidad nacional, sin embargo, en el campo de la danza folklórica se ha representado solamente en canciones costumbristas como El Corrido a Honduras escrito y musicalizado por Manzanares.

En la Revista Ariel de diciembre de 1966 también se resaltan las celebraciones de la navidad en Tegucigalpa con música y danzas:

En el corazón de la Villa se concertaban los violines. Más allá una banda de pocos instrumentos tocaba marchas. En los hogares humildes sonaban los acordeones... Los pequeños

enardecidos soplaban sus pitos. Y en todas partes se invitaba al baile y a la alegría por ser noche del Niño... Siempre hacía frío. Pero la danza quitaba el "hielo"... (Mejía M. , Pascuas en Tegucigalpa, 1966, pág. 1).

Como se ha expuesto muchas de las piezas dancísticas tienen sus orígenes en la religiosidad popular, la Iglesia Católica formó muchos grupos después del Concilio Vaticano Segundo entre ellos los celebradores de la palabra cuya música de alabanzas influyó en la musicalización de algunas danzas, en la imagen No.22 se aprecia en la aldea de Támara, Francisco Morazán el grupo de celebradores de la palabra del año 1970, después de interpretar algunas canciones al aire libre. Se observa en la imagen que hay dos varones que visten sombrero campesino, las mujeres y niñas con vestimentas blancas en su mayoría, con chalinas y chales pues debían entrar con la cabeza cubierta al templo sobre todo si eran mayordomas de algún santo, estas tradiciones se reflejan en algunas danzas representativas de las mayordomías como es el caso de la danza de Las Escobas que se realizaba en Concepción de María del departamento de La Paz, donde las y los mayordomos de la virgen de la Concepción decoraban sus escobas para ir a barrer al templo y agradecerle a la virgen, así mismo, usaban chalinas y llevaban diferentes ofrendas (Flores D. , 2003).



Imagen No.22 (Támara, Francisco Morazán, Celebradores de la palabra. 1970). Archivo Fotográfico del Dasónomo Francisco Javier Herrera.

Las ferias patronales son sin duda los eventos religiosos donde afloran las manifestaciones dancísticas que repercuten directamente en las llamadas danzas folklóricas como es el caso de la comuna tegucigalpense que organizaba sus festividades patronales. En la siguiente fotografía (imagen No.23), se aprecia al Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas, interpretando la Danza de Los Machetes frente a la iglesia de Comayagua en las celebraciones de San Miguel Arcángel, cuya imagen porta una espada y pisotea al demonio, esta representación muestra la valentía de los hombres para defender a los suyos tal y como lo haría el Arcángel Miguel, desterrando al diablo a los infiernos (Flores-Mejía, 2012).



Imagen No.23 (Comayagua.1971). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti

Las ferias se celebraban con grandes bailes en todos los pueblos del país, en la siguiente fotografía tomada por Rubén Ruíz en 1972 en la feria patronal de Santa Elena en el departamento de La Paz, se aprecia la procesión con imagen colocada en una especie de carroza, junto a los músicos quienes amenizan el evento, para culminar con bailes representativos como el de Los Negritos y los de imitación como El Garrobo y Los Caballitos.



Imagen No.24 Fotografía de Rubén Ruíz. (Santa Elena, La Paz.1972). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

En párrafos anteriores se describía la tradición del robo del niño Jesús y de su entrega, publicada por el diario *El cronista* en 1930; 46 años después en el diario *El Día*, se notifica que habrá un baile en ocasión de entregar un niño robado, en la misma casa, lo que indica que la tradición seguía viva.

Una fiesta. Esta noche en casa de don Jacinto Flores, en Comayagüela, varios jóvenes darán un baile con motivo de la entrega de un niño robado de un nacimiento. Se han hecho numerosas invitaciones y hay esperanzas de que el sarao sea un éxito social. (*El Día*, 1976, pág. 5).

De manera concluyente la integración de distintos elementos identitarios de las etnias hondureñas, las características económicas, sociales, religiosas y políticas plasmadas en las festividades, fueron tomadas poco a poco, para construir el repertorio de lo que se conoce como danza folklórica o tradicional de Honduras.

Los elementos de la identidad de los pueblos se ponen en escena convirtiéndose en arte a través de las fiestas y las dramatizaciones de los rituales cotidianos; los ritos no son representados como conflictos sino más bien neutralizan la heterogeneidad, solamente se cumple sin discusión, sirviendo para generar productos en las clases populares representativos de la historia local (García Canclini, 2001).

Partiendo de la explicación de García Canclini, se encuentran notas relevantes sobre todos estos elementos tanto religiosos como cotidianos que contribuyeron para conformar las características de la danza tradicional o se plasman en las descripciones sostenidas sobre las celebraciones en la capital hondureña y sus bailes populares, así se deja ver en la siguiente publicación del diario El Sol del martes 6 de enero de 1931, que combina varios de estos elementos (religión, elementos de la vida cotidiana, economía, clases sociales, etc.).

Tegucigalpa, fiel a la tradición, abre sus puertas a la alegría y por doquiera se organizan bailes y veladas en el dulce regazo familiar... se conmemora, organizándose bailes simpatiquísimos, la dulce historia de los Reyes Magos. La tradición continúa con todo su sabroso colorido y las velaciones no pueden omitirse en los hogares donde el cristianismo reina. El Casino Hondureño y el Club Internacional cerraron sus puertas por motivo de duelo que experimentó la sociedad metropolitana al fallecer la honorable matrona doña Irene v. de Lardizábal; pero el luto de rigor ha pasado ya, y mañana aquellos centros sociales darán fiestas suntuosas por

el santo Día de los Reyes. LOS BAILES DE LA PASCUA. Bailes populares se han organizado muchos y muy animados desde el 24, día en que comenzó la Pascua. Y parrandas callejeras también se han sucedido con entusiasmo. En Comayagüela se han organizado dos en estos últimos días,... Era un animado grupo de parejas dispuestas a abrir el corazón a la alegría y al amor. (El Sol, Esta Noche es Fiesta por todas partes, 1931, pág. 1 y 4).

Como se observó en este segmento muchos acontecimientos o hechos de 1900 a 1950 marcaron la conformación de las danzas folklóricas, mismas que según las fuentes expuestas continuaron replicándose hasta su institucionalización.

En el siguiente apartado se expondrá, cómo la integración de elementos formarán parte del imaginario social y cultural de la población hondureña y sus referentes se suscriben en la danza para llegar al arte escénico.



#### **4.1.3 El Imaginario Social y Cultural: la danza folklórica o tradicional como parte de las vivencias cotidianas y su espacio en la historia del arte y cultura hondureña 1900-1950**

En el transcurso de este trabajo se ha comprobado que el imaginario colectivo del pueblo hondureño se conforma de tradiciones, costumbres, vivencias cotidianas, formas de hablar, leyendas, mitos, rituales, etc. todos estos elementos son traducidos en el contexto de la identidad colectiva que toma los aspectos comunes a la mayor parte del territorio nacional, estos aspectos son el reflejo de la hibridación cultural arrastrada desde la época colonial según lo explica García Canclini, las actividades cotidianas convertidas en características peculiares para identificar un país (García Canclini, 2001).

En Honduras a pesar de que se excluyó en gran parte a muchos de los pueblos indígenas de este repertorio que componen lo que hoy se conoce como danzas folklóricas, si se integraron aspectos sociales, económicos, políticos y religiosos que transformaron la danza tradicional en arte escénico y en parte de la identidad nacional, aunque no tan arraigada como en otros países latinoamericanos como el caso de México.

La danza al igual que todas las manifestaciones artísticas, ha evolucionado después de las incursiones de los colonizadores, dicha evolución se realiza a través del paso del tiempo y los hechos históricos que marcan las sociedades, como se ha explicado en otros apartados, se involucran muchos aspectos sociales, políticos, económicos y en gran medida por el sincretismo, tanto religioso como rítmico, surgiendo movimientos y pasos característicos de los pobladores del territorio hondureño.

Para comprender los cambios en la danza folklórica, sean éstos míticos, rituales o por diversión, se parte de la «etnomotricidad», es decir, la “construcción social y cultural del cuerpo en movimiento”, (Acuña Delgado, La Danza como modelo analítico de interpretación sociocultural. Un estudio de caso, 2002), esto indica los pueblos indígenas construyeron sus propios imaginarios identitarios, en este

caso relacionados con expresiones corporales y movimientos dancísticos los cuales fueron modificándose hasta estructurarse como arte escénico; este proceso fue impulsado por algunas entidades independientes, privadas y posteriormente por el Estado.

Las piezas bailables se continuaron replicando hasta principios del siglo XX, casi sin perder, los movimientos y pasos originales, siendo tomados para las llamadas danzas folklóricas por los recopiladores. Las fiestas encantadoras de las descripciones de Lester se anuncian en los periódicos locales, como es el caso del diario El Cronista que en noviembre de 1917 anuncia una amena fiesta en los salones de una escuela capitalina: “Baile... se dará un baile en los salones de la Escuela de La Plazuela...” (El Cronista, Baile, 1917, pág. 2)

En Honduras la creación de varias instituciones dedicadas al arte y la cultura promovieron el desarrollo y evolución de la danza tradicional o folklórica para ser vista como arte escénico en el país, entre estas instituciones se encuentran: La Sociedad Cultura Femenina de 1926, Sociedad de Amigos del Arte de los años 30's; El Instituto Hondureño de Cultura Interamericana que comenzó sus funciones el 12 de febrero de 1939; en julio de 1952 se crea el Instituto de Antropología e Historia pero es hasta 1968 cuando en realidad comienza a funcionar con la emisión de su Ley Orgánica; igualmente en 1975 se crea la Secretaría de Cultura, Turismo e Información (SECTIN), estas instituciones se dedicaron al fomento de la cultura en todos sus ámbitos.

En la siguiente nota del diario El Sol del 23 de octubre de 1930, se muestra la celebración del cuarto aniversario de la Sociedad Cultura Femenina: “La Sociedad “Cultura Femenina” cumple mañana cuatro años de vida, y para conmemorar la fecha ha dispuesto celebrar una sesión solemne... en el local de la escuela de adultas “María Guadalupe Reyes de Carías” (El Sol, Cuatro años de vida de la sociedad Cultura Femenina , 1930), en cuyo programa no podía faltar la música y la danza.

Los recibimientos de personajes distinguidos también eran caso para la integración de la danza popular en los quehaceres artísticos:

La Sociedad Amigos del Arte y Academia Santa Cecilia recibieron anoche con un artístico concierto a la distinguida dama doña Ruby Inestroza, miembro de la Estación Radiodifusora de La Ceiba... Después del concierto los artistas se dieron a la danza. (La Época, El Concierto de Anoche, 1936, pág. 4).

De igual modo los distintos convenios internacionales permitieron que las manifestaciones populares dieran un salto al escenario como es el caso específico de la danza folklórica, entre estos se encuentran los tratados entre 1913 y 1947 expuestos en el cuadro No.2:

Cuadro No.2 Cronología de los Convenios Internacionales en pro de la Cultura popular 1913-1947

Nombre del Convenio o Tratado	País donde se realizó el convenio	Fecha		
		Suscripción	Ratificación	Publicación
Convención sobre Propiedad Literaria y Artística.	Argentina	11 de agosto de 1910	30 de enero de 1913	1913
La Convención para el Fomento de las Relaciones Culturales Interamericanas	Argentina	23 de diciembre de 1936	23 de diciembre de 1937	5 de agosto de 1938
Instituto Indigenista Interamericano	México	29 de noviembre de 1940	8 de febrero de 1941	1 de abril de 1941
Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor de Obras Literarias, Científicas, Artísticas.	Estados Unidos	22 de junio de 1946	24 de abril de 1947	1947

Datos obtenidos del (Sistema Nacional de Cultura, s.f.). Cuadro elaborado por Carmen Elisa Flores, noviembre 2018.

A través de estos convenios y tratados internacionales los primeros investigadores y grupos de danzas folklóricas tuvieron la oportunidad de viajar y hacer intercambios culturales, en el caso particular de Rafael Manzanares Aguilar quien fue el único en esa época en realizar estudios sobre folklore fuera del país.

La transformación de la danza en arte escénico fue más notoria en las ciudades, pues los grupos de danzas se presentaban en El Teatro Nacional Manuel Bonilla, Restaurantes, Hoteles Clubes y plazas públicas, como se corrobora en el documental Honduras de 1950, que es una especie de promocional del país, en la sección que refiere a Tegucigalpa se menciona al Country Club, donde se recalca el mestizaje interpretado a través de la danza folklórica, así lo expresa el narrador del vídeo:

...pero este pueblo no puede, ni quiere olvidar, que su verdadera herencia es india y española en las primorosas viviendas que rodean a la capital, las viejas danzas son muy populares, esta es la danza del Xique cuyo origen se remonta al siglo XVI (Vídeo Honduras, 1950).

Acompañando la narración las imágenes dejan ver un grupo de bailarines interpretando la danza «Sos un Ángel» recopilada por Rafael Manzanares, el espacio es al aire libre a la sombra de los árboles, en los jardines con piso de tierra de una casa pintoresca de techo de tejas y de color blanco. Las danzarinas visten sus atuendos de faldas largas y de colores decoradas con cintas y encajes, sus camisas estilo campesinas blancas y de grandes vuelos en la pechera y un fajón de color en su cintura y grandes aretes en sus orejas, sus cabellos sueltos decorados con flores. Los varones visten también al estilo campesino, camisas blancas de mangas largas con un pañuelo al cuello y pantalones de tela oscuros, y en sus cabezas sombreros de junco. A los danzantes les acompañan los músicos quienes interpretan la danza solamente al son de las guitarras. El narrador continúa describiendo el arte danzario de Honduras que aún se practicaba en los pueblos al interior del país:

Lejos de la capital en las sierras y en medio del pueblo que constituye la columna vertebral de la nación, las viejas danzas predominan, este baile «El Zapateado», tiene su origen en la vieja España, los novios lo aprovechaban para pasarse billetitos secretos... (Vídeo Honduras, 1950).

En las imágenes mientras el narrador relata en qué consiste la pieza que interpretan los bailarines, se aprecia un gran grupo de danzantes en un espacio al aire libre de piso de tierra y rodeados de varias personas que les observan, así como, de los músicos que tocan la danza «La Correa» donde se realiza el paso del «zapateado» que menciona el narrador. Las mujeres visten atuendos de colores, decorados con cintas; algunas de ellas con blusa y falda del mismo color, y otras damas, al contrario, falda de un color y blusa de un color distinto. Las blusas en ambos casos son de mangas largas con una gola en la pechera, y a diferencia del estilo campesino, los cuellos de sus camisas son altos; ciertas mujeres llevan sus cabellos sueltos y otras trenzadas decorando sus cabezas con tocados de flores. Respecto a los varones, algunos visten trajes completamente blancos, mientras otros usan pantalón oscuro y camisa blanca, en ambos casos de mangas largas, siempre sus pañuelos al cuello y sus sombreros de junco en la cabeza visten también zapatos para poder ejecutar el zapateado (Honduras, 1950).

La creación del Instituto Hondureño de Turismo en 1953 es otro importante aporte para promover la danza folklórica a nivel nacional (Manzanares Aguilar, *Por las Sendas del Folklore*, 2008), ya que se estimulaba la investigación y se trabajaba en conjunto con instrucción pública, para 1963 “la dirección artística del Instituto estaba a cargo de Arturo López Rodezno y él gestionó varios viajes para investigar y para que se presentara el Cuadro de Danzas, y mi primer viaje largo fue a Copán Ruinas” (Gómez Genizzotti, *Entrevista*, 2017).

Como se ha visto en las fuentes expuestas los bailes se convirtieron en representaciones populares que también fueron utilizados para los eventos para acopios de fondos en beneficio de fundaciones, asociaciones o cualquiera que lo necesitara:

Baile, Desfile de Modas y otros puntos está preparando la FAFH para la semana antituberculosa... la Federación ya tiene listo su programa de acción, que abarca aspectos culturales y sociales. El programa al efecto... a) Gran baile en los salones del Hotel Prado. b) Desfile de Modas... (El Día, Baile, Desfile de Modas y otros puntos está preparando la FAFH para la semana antituberculosa, 1956, pág. 1).

Los conflictos internacionales entre ellos la guerra con El Salvador acaecida en 1969 donde se manifestaron eventos particulares, mismos que fueron representados por la cultura de masas, convirtiéndose en eventos populares.

Dichos eventos provocaron cambios en los actos cívicos que se realizaban en las instituciones educativas de Honduras, los programas contenían actos oficiales y también interpretaciones artísticas en las cuales se obviaban las representaciones salvadoreñas, especialmente para las fiestas en conmemoración de la independencia.

Prueba de ello la imagen No.18 se puede apreciar claramente un ejemplo de este contexto político y su recreación artística, en la escuela República de Costa Rica de Tegucigalpa, donde se realizó la representación de las cinco repúblicas centroamericanas en las celebraciones de la independencia; se pueden ver cuatro niñas vestidas con atuendos distintivos de cada país, agregándoles una banda identificando la bandera de Nicaragua, Guatemala, Costa Rica y Honduras, sin embargo, se visualiza un niño que representa a la República de El Salvador cubierto con una capucha negra y una banda

con la palabra «Traidor», la fotografía pertenece a septiembre de 1970 a un año de la guerra entre Honduras y El Salvador.



Imagen No.18 (Tegucigalpa, Escuela República de Costa Rica.1970). Archivo Fotográfico del Dasónomo Francisco Javier Herrera.

Para el año de 1975, el gobierno militar dirigido por Melgar Castro acogió la idea de conformar y reavivar la identidad nacional acompañándose de las expresiones culturales más populares de la población hondureña, para ello se crea la SECTIN, institución que velaría por el fortalecimiento del arte y la cultura hondureña, mediante el apoyo económico para la realización de diversas actividades. A continuación, se muestra la creación de esta secretaría plasmada en la imagen No.19 en la cual aparecen los integrantes del Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas, algunos miembros de la SECTIN,

miembros de la junta militar y Juan Alberto Melgar Castro, en una recepción organizada para celebrar la fundación de esta nueva secretaría.



Imagen No.19 (Tegucigalpa,1975). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

Según Carlos Gómez a pesar de las represiones en el periodo de los gobiernos militares, éstos contribuyeron al auge que experimentaría el arte en el país, dando cumplimiento al discurso de Melgar Castro quien había prometido gran apoyo a todos los grupos artísticos especialmente al Cuadro Nacional de Danzas y al Grupo Garífuna (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2018), estos datos se corroboran en los informes de la SECTIN, que muestran los muchos cursos dirigidos a docentes, para promover la danza folklórica y la cultura identitaria del país, así como múltiples eventos artísticos y culturales dentro y fuera del país en los que se participó, no solo artísticamente sino, brindando talleres y conferencias sobre folklore y danza en Honduras (SECTIN, 1977).



Otro aporte fundamental para la conformación de un imaginario social, seguido de la construcción de identidad nacional en la población hondureña fueron los medios de comunicación impresos y televisados, pues las presentaciones artísticas de los grupos de danzas folklóricas eran publicadas en los diarios que se editaban en el país como es el caso del diario El Cronista del 30 de mayo de 1970, la siguiente imagen muestra la invitación para asistir al O'Henry Bar del Gran Hotel Lincoln a presenciar al Conjunto Nacional de Folklore (El Cronista, Conjunto nacional de folklore en el Lincoln, 1970).



Imagen No.25 El Cronista. (Tegucigalpa,1970). Hemeroteca, Biblioteca Central UNAH.

Las empresas privadas también contribuyeron a diseminar la cultura a través de la danza folklórica, en este caso fue la Cervecería Hondureña, quien promovió la edición de afiches del Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas a finales de 1975 y fueron publicados en 1976 (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017).



Imagen No.26 Fotografía de Oscar Asfura. (Parque La Concordia, Tegucigalpa.1976). Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti.

La consideración de las danzas tradicionales o folklóricas en el arte escénico y la cultura hondureña se propagó gracias a la publicidad de eventos artístico-culturales promovidos por el gobierno y la empresa privada, formando un imaginario colectivo que contribuyó como elemento en la construcción de identidad nacional; desde sus inicios en el proceso de recopilación guiados por Rafael Manzanares hasta su institucionalización u oficialización que se expondrán en los siguientes apartados.

## **4.2 La utilización de la danza folklórica por el Estado como elemento en la construcción de la identidad nacional hondureña, 1951-1975**

La razón primordial de esta sección es dar una mirada a la importancia de la danza tradicional o folklórica como elemento que se incluyó en los proyectos para conformar una identidad nacional, y que así, como los símbolos patrios, los héroes y los próceres, se instituyera un ritmo, baile o danza tradicional o folklórica que representara las características peculiares del país, llevando a través del baile, los trajes y accesorios un sentimiento de apropiación del pueblo por su territorio, tradiciones, costumbres, regionalismos lingüísticos, simbolismos, por lo tanto, de una identidad nacional. Estos proyectos de inclusión de las manifestaciones culturales de los países surgen con la modernidad y con miras a la construcción de identidades propias.

### **4.2.1 Construyendo la identidad nacional de Honduras: el papel del Estado en el proceso de Modernización y la inclusión de la danza Folklórica como manifestación artística y cultural, 1951-1975**

Desde tiempos antiguos los Estados han hecho uso de los imaginarios colectivos para llegar al poder o mantenerse en él, así lo expone un breve artículo en la Revista Ariel del 15 de marzo de 1938:

La Imaginación Popular. Todos los grandes hombres de Estado de todas las edades y de todos los países, incluso los déspotas más absolutos, han considerado la imaginación, como la base de su poder, y nunca han intentado gobernar contra ella. (Le Bon, 1938).

Según Le Bon, el poder estatal debe manifestarse en todos los ámbitos del país sustentado por la imaginación popular; como se explicó en el apartado teórico la modernidad funge como precursora de las tendencias en cuanto a rescatar lo tradicional y llevarlo a formar parte de la construcción de identidades en las sociedades, en el cual el Estado es uno de los actores principales creando las

instituciones y promulgando leyes en pro de construir la identidad nacional. Es entonces que, la construcción de la trama del modernismo y sus relaciones entre dos espacios culturales la alta cultura y la cultura de las masas se transforma en la expresión de los pueblos, identificando los aspectos negativos y positivos de las manifestaciones capturando la esencia para conformar elementos en un ideal nacionalista-populista (Jameson, 1989, págs. 167-226).

Es decir, que, a través de la utilización de representaciones, obras artísticas y los hechos populares se dan los inicios de la construcción de identidades; en el caso particular de Honduras este proceso conlleva propuestas de rescate cultural, exponiendo que el arte no se limita a los cánones establecidos sino también a las manifestaciones populares de los pueblos. La gestación en el Estado de estas propuestas acarrea la futura institucionalización provocando nuevas normativas que enmarcarán la difusión y promoción de la danza folklórica como tal, siendo parte de un proyecto político.

Para Garramuño las modernidades vuelven homogéneo lo heterogéneo, pero siendo afectados por los procesos globalizantes que se dan de maneras y situaciones distintas en cada país (Garramuño, 2007). Este enfoque clarifica el proceso de la modernidad y su desarrollo independiente en el caso de Honduras, ya que en cada país dicho proceso se realizó de manera diferente, por lo tanto, con diferentes resultados.

Lograr una identidad o un sentimiento de pertenencia, que caracterice al país y que contribuya a forjar el nacionalismo a través de las danzas, impulsado por los contextos y realidades del pueblo mismo, mostrando en las piezas musicales bailables de raíces mestizas, afrodescendientes, indígenas, europeas o coloniales, no ha sido una tarea fácil para el Estado hondureño debido a la diversidad étnica, lo que obligó a excluir a muchos poblados indígenas respecto a sus tradiciones y costumbres

expresadas en las danzas, mostrando el papel del Estado como principal eje del proceso de modernización y cómo se integra a la danza en este proceso.

La danza folklórica se mezcla con los escenarios desde antes de su institucionalización, lo que le lleva a mantenerse entre las artes escénicas, y a pesar de ser una expresión del pueblo forma parte de un pasado cultural y al igual que los símbolos patrios de cada nación, se reconoce por sus características particulares en cada expresión cotidiana representada, y que a través del espectáculo artístico-dancístico se intenta continuar la vivencia de las costumbres y tradiciones, la imagen a continuación originalmente en blanco y negro y pintada a mano, da razón de lo antes expuesto mostrando el vestuario y la ejecución de la marimba elementos esenciales en la caracterización para la conformación de la danza folklórica y por consiguiente de la identidad nacional.



Imagen No.27, (San Pedro Sula, 1926). Archivo personal del PhD. Jorge Alberto Amaya

De este modo el intento por estudiar el campo de la danza y su institucionalización como parte de la conformación de proyectos o tentativas de construcción de identidades en Honduras, se refleja en la gestación de grupos de proyección quienes serán los primeros en difundir las diferentes

manifestaciones del folklore y la cultura popular a través de la danza. Según David Flores el primer grupo que se dedicó a proyectar y llevar a escena muchas piezas dancísticas nació en el seno de la Aldea Cacahutare en el municipio de Pespire del departamento de Choluteca, y se presentó en un festival en el Teatro Nacional Manuel Bonilla en 1951, presentando danzas tradicionales, rezos, misas, pastorelas y canciones (Flores, 2003, págs. 76-77), siendo el impulso para la formación de grupos de danza.

El papel del Estado a pesar de los múltiples conflictos políticos de la época fue determinante para que este arte danzario fuera un elemento de la construcción de identidad nacional, es entonces con la creación de la Oficina de Folklore Nacional en 1955 que el Estado da el primer paso que apertura la institucionalización de la danza Folklórica, lo que fomenta la creación de grupos folklóricos en distintas instituciones públicas y privadas. A continuación, la imagen No. 28 corresponde a una de las primeras fotografías del Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas después de su fundación.



Imagen No.28, (Tegucigalpa, Década de 1950). Archivo personal del PhD. Jorge Alberto Amaya

Como ya se ejemplificó en el cuadro No.2 los convenios internacionales en pro de la cultura popular fueron fundamentales para el impulso de la danza folklórica en el arte de Honduras, la consideración de estos tratados en la segunda mitad del siglo XX se hizo más prominente, permitiendo que los precursores de la investigación de la danza folklórica participaran en distintos congresos, talleres, estudios, etc., a nivel latinoamericano, contribuyendo a la inclusión de la danza tradicional en la construcción de identidad, en el cuadro No.3 se muestran los convenios firmados con otros países desde 1957 hasta 1978.

Cuadro No.3 Cronología de los Convenios Internacionales en pro de la Cultura popular 1957-1978

Nombre del Convenio o Tratado	País donde se realizó el convenio	Fecha		
		Suscripción	Ratificación	Publicación
Tratado de Intercambio Cultural entre el Gobierno de Honduras y el Estado Español	Honduras	12 de junio de 1957	15 de noviembre 1957	21 de noviembre de 1957
Convenio Cultural entre Honduras y Brasil	Brasil	22 de octubre de 1957	4 de diciembre de 1957	21 de enero de 1958
Tratado de Intercambio Cultural entre Honduras y Chile	Chile	28 de mayo de 1958	15 de enero 1960	28 de enero de 1960
Convenio Cultural entre Honduras y Argentina	Honduras	26 de noviembre de 1964	12 de junio de 1967	11 de julio de 1967
Convenio de Intercambio Cultural entre Honduras y Venezuela	Honduras	28 de noviembre de 1969	17 de agosto de 1970	17 de agosto de 1970
Convenio de Intercambio Cultural entre Honduras y México	Honduras	15 de enero de 1966	15 de agosto de 1968	29 de noviembre de 1968
Convenio Cultural entre el Gobierno de la República de Honduras y el Gobierno de la República de Corea	Honduras	15 diciembre de 1970	15 de marzo de 1973	23 de marzo de 1973
Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural por la UNESCO	Francia	23 de noviembre de 1972	18 de septiembre de 1978	18 de septiembre de 1978

Datos obtenidos del (Sistema Nacional de Cultura, s.f.). Cuadro elaborado por Carmen Elisa Flores, noviembre 2018.

La suscripción a dichos convenios y el apoyo de organismos internacionales facilitó al Estado implementar el discurso del mestizaje utilizado para la conformación de la identidad nacional, tal y como lo explicaba García Canclini.

Entre de los elementos que se consideraron para establecer el mestizaje se consideran las danzas tradicionales o folklóricas que constitúan una serie de recopilaciones de varios pueblos de Honduras con raíces o tradiciones mestizas, es decir con arraigos indígenas y europeos, esta aseveración se confirma en las distintas imágenes que representaban bailarines folklóricos, tal y como se observa en la portada del sumario *Canciones de Honduras* (1960) recopilación de Manzanares Aguilar con el apoyo de la OEA y el Estado hondureño. A continuación, la imagen No. 29, donde se muestra el dibujo en el sumario de Manzanares representando a una pareja de bailarines mestizos.

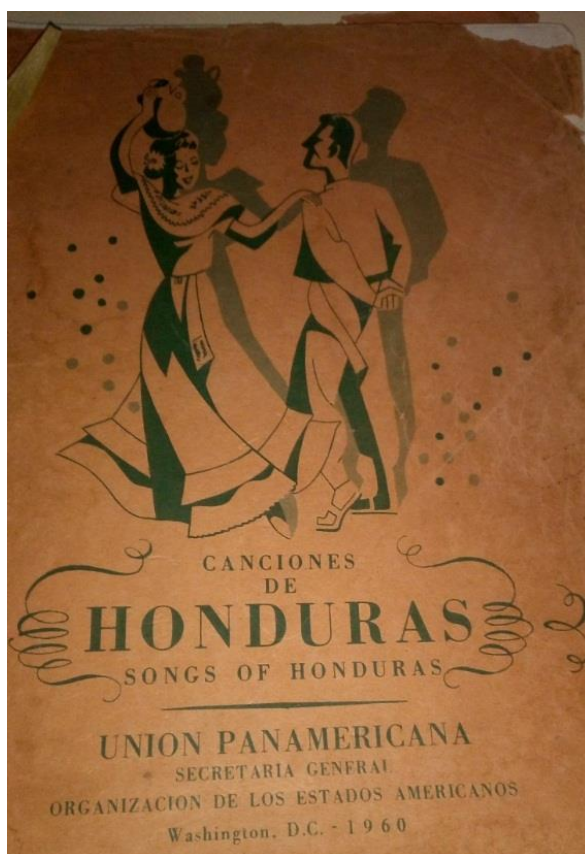


Imagen No. 29, Portada de la publicación *Canciones de Honduras*, (1960), Unión Panamericana & Oficina del Folklore Nacional, OEA, Washington D.C.



En la imagen No.29 se distinguen los esbozos de una mujer y de un varón, ambos visten trajes estilo campesino, la mujer lleva falda larga con vuelos, camisa con gola, tocado de trenza con flores y un cántaro sobre su cabeza representando ruralidad, a la vez realiza un minué con su pareja como si hiciese un ademán de coqueteo lo cual es característico de muchas danzas hondureñas. El varón viste aparentemente un traje campesino con particularidades europeas como el fajón en la cintura y una especie de chaqueta corta, sin embargo, calza caites denominando con ello ser un campesino o ladino. Se distingue claramente en el dibujo, que los rostros mantienen un perfil mestizo sin las facciones características de algunos pueblos indígenas de Honduras; lo que comprueba el uso del discurso del mestizaje en la conformación de la identidad nacional.

Según Carlos Gómez el apoyo gubernamental era activo, pues el Estado les pagaba largas sesiones fotográficas para publicitar en comerciales, televisados o en los medios escritos (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017), esta promoción de los grupos artísticos y culturales era necesaria para fomentar en la población hondureña un imaginario colectivo que determinaba la idea de identidad nacional. Además, según Martín Barbero, esta masificación de las manifestaciones populares y artísticas contribuiría a abrir las brechas del camino hacia una economía basada en la venta de tradiciones costumbres involucrando el turismo cultural (Martín-Barbero, 1991). Manero también asevera que el turismo se benefició con la masificación del arte y la cultura, pero apoyada con las tecnologías militares, que comenzaron a utilizarse en los llamados periodos de paz (Manero, 2005), en el caso específico de Honduras, su utilización se da desde el periodo del General Carías 1932-1949, hasta los gobiernos de juntas militares que concluyen en 1982.

A continuación, la imagen No.30 producto de las sesiones fotográficas patrocinadas por el Estado, realizada en el Parque La Concordia en 1962, se aprecia a las mujeres con el traje de Oporoto, La

Paz, recopilado por Rafael Manzanares Aguilar utilizando el sombrero lechado<sup>12</sup>, los varones visten un traje campesino también recopilado por Manzanares, todos portan instrumentos musicales en su mayoría guitarras, pero destacan las maracas y la caramba,<sup>13</sup> mostrando con ello la utilización de instrumentos autóctonos y europeos, lo que enfatiza la idea del mestizaje.



Imagen No.30, (La Concordia, Tegucigalpa, 1962). Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti.

El Estado estaba interesado no solo en promover una identidad nacional, el civismo y patriotismo, sino que deseaba poseer una buena imagen a nivel internacional, para lograrlo se apoyó en el arte y la cultura cuyas manifestaciones en el área de danza estaban en apogeo a través del Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas y el grupo garífuna. En este caso el Estado patrocinó los viajes al extranjero de los grupos de danzas folklóricas, como se puede ver en la imagen siguiente donde los miembros del

---

<sup>12</sup> Sombrero de palma o junco, que se curaba con leche de plátano para impermeabilizarlo y hacerlo resistente al agua y al sol.

<sup>13</sup> Instrumento musical indígena de tradición Lenca, hecho de jícaro o calabazo, una vara de madera larga y un cordón o cabuya, se toca con una vara pequeña de madera a manera de clave o baqueta.

Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas, invitados a la Convención de Rotarios se dirigen hacia Guatemala en 1970:



Imagen No.31. (Guatemala, 1970). Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti.

En 1971, un año después de su viaje a Guatemala se encuentran en Nicaragua en la estación portuaria, en esta ocasión acompañados por los músicos dirigidos por Manzanares y Jesús Muñoz Tábora.



Imagen No.32. (Nicaragua, 1971). Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti.

El auge de los viajes patrocinados por el Estado continuaba en 1972, Honduras es representado en un festival cultural Hispanoamericano el 12 de octubre en Miami, Florida, EEUU, por el Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas y sus músicos. En la imagen No.33 los músicos en plena presentación con su vestuario indígena o de Intibucá, seguidamente en la imagen fotográfica No.34 las bailarinas del cuadro folklórico posando con una pareja después de una presentación artística, portando aún el vestuario de estilo colonial.



Imagen No.33 (Miami, 1972). Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti



Imagen No.34 (Miami, 1972). Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti

Los viajes al interior del país también se realizaban frecuentemente, ese mismo año de 1972 el Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas se desplaza hasta Tela para participar en el acto cultural por la realización de la Lotería Menor o Chica de Honduras patrocinada por el Estado en esa ciudad, en la imagen a continuación se observan los bailarines vistiendo el traje de estilo campesino.



Imagen No.35. (Tela, Atlántida, 1972). Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti.

Comayagua fue uno de los lugares visitados en 1974 por el Cuadro Nacional de Danzas patrocinado por el Estado, en la imagen No.36, las bailarinas vistiendo el traje indígena o de Intibucá y una de las cantantes vistiendo el traje de Opatoro, La Paz; sonrientes posando con los instrumentos musicales antes de la presentación artística en el atrio de la iglesia de Comayagua.



Imagen No.36. (Comayagua, 1974). Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti.

También algunas empresas privadas acompañadas de la venia del Estado, promovieron el arte de la danza como es el caso de La Curacao que mantuvo por varios años un Cuadro de Danzas Folkloricas, este grupo realizaba varias presentaciones artísticas, según consta en la siguiente nota periodística en el diario El Cronista del 12 de enero de 1974, en el cual se relata su próxima participación en una emisión televisiva de "Proyecciones Militares" programa de las Fuerzas Armadas de Honduras, para promover y divulgar sus actividades sociales, "...PROYECCIONES MILITARES también presentará al Cuadro de Danzas de la empresa comercial "CURACAO" (El Cronista, Los Robbins y otros artistas en Proyecciones Militares, 1974, pág. 10).



Imagen No.37 El Cronista. (Tegucigalpa,1974). Hemeroteca, Biblioteca Central UNAH.

Un mecanismo importante que utilizó el gobierno para promover los elementos de identidad fue la creación de videos promocionales, tal es el caso del vídeo patrocinado por la OEA, a través del Departamento de Asuntos Culturales, el Instituto Hondureño de Turismo y la Secretaría de Cultura, Turismo e Información que data de 1975 y titulado «Honduras un mundo en sí» se muestra a manera de documental los atractivos de Honduras recalcando un ambiente de paz y armonía, la musicalización de esta grabación estuvo bajo la asesoría de Manzanares Aguilar quien, muestra la integración de la etnia garífuna en el folklore hondureño. En dicha película aparecen varios rodajes del Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas interpretando danzas como «El Sueñito, el Jarabe Yoreño y El Revuelto», en localidades que muestran elementos naturales, turísticos y comerciales del país (Honduras un mundo en sí, 1975).

Las presentaciones artísticas en las casas de la cultura y en el Teatro Nacional, se realizaban frecuentemente, para animar a la población, dichos eventos eran gratuitos en su mayoría; los espectáculos de danzas folklóricas, eran esperados por los espectadores, una de tantas funciones aparece en la imagen No.38 cuyos protagonistas Carlos Gómez Genizzotti y su hermana Ana Magdalena Gómez pertenecieron al Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas, la imagen fue captada en el Teatro Nacional Manuel Bonilla en 1975 presentación artística promovida por el gobierno, en dicha función recuerda Gómez interpretaron la danza el Sueñito de Cacautare, Choluteca recopilada por Manzanares (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2018), ambos bailarines aparecen vistiendo un atuendo indígena de Intibucá conocido también como traje de manta, el cual se confecciona en manta blanca; en el caso de las mujeres está decorado con cintas de colores, la blusa manga larga con una gola estilo marinero y botones al frente, lo vistieron en esa ocasión con caites de cuero y sus cabellos recogidos en forma de trenzas y decoraciones de flores, aretes y collares de semillas. El traje de los varones confeccionado al igual que el de las mujeres, ambas piezas (camisa y pantalón) hechas en

manta blanca, la camisa con el cuello alto estilo chino y decorada con trencilla de colores en el pecho y los puños, y al igual que las mujeres usan caites o sandalias.



Imagen No.38 (Teatro Nacional Manuel Bonilla, Tegucigalpa.1975). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

Como se determinó en el segmento de la construcción del Imaginario Social y Cultural, identificado la danza folklórica o tradicional como parte de las vivencias cotidianas y reconociendo su espacio en la historia del arte y cultura hondureña; el favorecimiento de convenios internacionales de cultura popular, creación de asociaciones, instituciones o grupos en pro del arte y la cultura en Honduras, fueron promotores de llevar al escenario la danza folklórica; la contribución del arte dancístico se hizo más notoria con la publicación de discos de música folklórica y costumbrista patrocinados por el Estado y las organizaciones internacionales, desde 1975 hasta 1984 Manzanares logró producir cuatro discos de “Música y Canciones de Honduras” con la SECTIN y varios grupos musicales, igualmente con



instituciones educativas privadas como el Instituto Gustavo Adolfo Alvarado y su Estudiantina con la que grabó en 1980 “Conozca Honduras”. Las siguientes imágenes pertenecen a las portada y contraportada del primer volumen de producción discográfica:



Imagen No.39 (Tegucigalpa, 1975).  
 Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti



Imagen No.40 (Tegucigalpa, 1975).  
 Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti

La imagen No.39 corresponde a la portada del LP Música y Canciones de Honduras, grabado por Elia Producciones y editado en LP en Miami, Florida, aparece el Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas vistiendo el traje de raíz indígena y bailando el Guapango Chorotega; la imagen No.40 pertenece a la contraportada en la cual se listan las piezas costumbristas y folklóricas que contiene el disco. La contraportada también expone un resumen de las bondades naturales y turísticas de Honduras; todo este contexto resalta la identidad nacional (Manzanares Aguilar, Música y Canciones de Honduras, 1975).

Después de la grabación de estos discos en LP “Música y Canciones de Honduras”, Manzanares es invitado a Puerto Rico en 1976 como director de ambos grupos el Cuadro Nacional de Danzas folklóricas y el grupo de músicos con marimba Alma de Honduras (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017). En las imágenes a continuación se aprecia la representación de Honduras en Puerto Rico; la

fotografía No.41 muestra a la delegación hondureña observando la presentación artística de otro país; en la imagen No.42 los integrantes del grupo hondureño colocándose junto a otra delegación para tomarse la foto del recuerdo.



Imagen No.41 (Puerto Rico, 1976).

Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.



Imagen No.42 (Puerto Rico, 1976).

Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti.

De esta forma la danza tradicional o folklórica que ya estaba en el imaginario colectivo de la población hondureña comienza a entrar en el contexto de su inclusión como elemento en la identidad nacional utilizada por el Estado con el fin de promover el patriotismo y los valores de la nación, enfocándose en grupos de proyección que no dejan la tradicionalidad de las piezas que se transmitieron por varias generaciones tal y como se expuso en el apartado anterior, donde se identificaron las características que sobresalen en las llamadas danzas folklóricas.

#### **4.2.2 La danza folklórica y su institucionalización en el sistema educativo nacional de Honduras, 1951-1975**

En Honduras, el esfuerzo por los procesos de institucionalización de la danza comienza con la intención de forjar la identidad nacional, promovida por algunos intelectuales como Rómulo E. Durón, Rafael Heliodoro Valle, Esteban Guardiola entre otros y en el marco de los enclaves que están íntimamente ligados a las intenciones de destacar características propias y la hibridación cultural manifestada en dicha época, y que será representada en las costumbres de todo el pueblo hondureño en las primeras décadas del siglo XX (Barahona, Honduras en el siglo XX, una síntesis histórica, 2005).

Como se definió en el segmento del Estado del Arte, la historiografía hondureña apunta en este periodo a la formación de instituciones dedicadas al fomento del arte y la cultura en el país, sin embargo, dichos escritos se encuentran aislados del contexto histórico sobre las formaciones institucionales, por lo que esta investigación aportará acerca del proceso de transformación de la danza tradicional o folklórica en una manifestación artística institucionalizada.

Con el afán de construir una integración cultural que propiciara la unificación del territorio hondureño el Estado visualiza la difusión de la cultura a nivel nacional, cuyos avances por concebir una identidad hondureña se fundamentan con la Educación Pública para todos los rincones del país por ejemplo la creación de la Misión Escolar en la Mosquitia en 1914 (Mariñas Otero, 2009, pág. 16) intentando la integración educativa. Así mismo, se suma la situación de los enclaves que intervienen en una hibridación cultural que será representada posteriormente en las costumbres de todo el pueblo hondureño en las primeras décadas del siglo XX (Barahona, Honduras en el siglo XX, una síntesis histórica, 2005). Es el Dr. Esteban Guardiola quien en junio de 1927 escribe la palabra folklore en un

artículo en la revista de la Biblioteca y Archivo Nacional (Manzanares Aguilar, El Folklore en Honduras, 1974), dando con ello paso a su utilización para el fomento de la cultura en Honduras.

Posteriormente la figura de Tiburcio Carias Andino, Juan Manuel Gálvez y Julio Lozano Díaz impulsan algunos avances que se acercarán a la institucionalización, comenzando en 1943 con la apertura del concurso de literatura y música folklórica, pero se declara desierto pues los tres trabajos postulados no cumplían los requisitos (Mariñas Otero, 2009). El ingeniero y escritor Miguel Ángel Ramos celebró el centenario de la creación y divulgación de la palabra folklore, cuando fue director del Archivo y Biblioteca Nacional. el 22 de agosto de 1946 (Manzanares Aguilar, El Folklore en Honduras, 1974), afianzando el término para promover la construcción de la identidad nacional.

Luego con la nueva Misión Cultural de la Mosquitia en mayo de 1953 (Mariñas Otero, 2009, pág. 16), estos primeros intentos guiados por la Secretaría de Educación se opacan con los hechos ocurridos en la huelga de 1954, sin embargo, al culminar dicha huelga, se provocan cambios en la estructura social y económica del país dando paso a la formación de nuevas instancias gubernamentales, como es el caso del Instituto Folklórico Nacional en 1955, el cual se llamará posteriormente Oficina del Folklore Nacional, por acuerdo No.352. (Manzanares Aguilar, Por las Sendas del Folklore, 2008, pág. 13).

Las piezas recopiladas fueron incluidas en el sistema educativo nacional para su enseñanza, con ello se abrió el camino para que dichas recopilaciones tanto dancísticas como musicales fuesen conocidas por la mayoría de la población, aunque no las pudieran interpretar o bailar; como es el caso de El Sueñito, que fue recopilada por Manzanares en la aldea de Cacautare, municipio de Pespire en el departamento de Choluteca, pieza muy popular hasta el día de hoy.

La danza folklórica o tradicional y fundamentalmente en su contribución a la construcción de identidad nacional se manifiesta en el sistema educativo especialmente en escuelas primarias e institutos de secundaria, de los cuales surgen los grupos folklóricos que interpretan costumbres y tradiciones a través de los bailes y danzas. Estos grupos recrean artísticamente piezas que en muchos casos solo se pueden apreciar en los escenarios y en ocasiones o festividades especiales, dichas representaciones llenas de expresiones teatrales y elementos no tradicionales que aportan al espectáculo en el que se ha convertido la danza tradicional.

De esta manera los inicios de institucionalizar el arte y la cultura en Honduras se manifiestan en los centros educativos a nivel nacional como es el caso de la nota periodística escrita por Eufemiano Claros sobre la escuela El Esfuerzo en la aldea de Santa Cruz en Guayape, departamento de Olancho que por iniciativa del maestro Argueta Jiménez se promueve el estudio del arte y los oficios desde 1926 y bajo su dirección realiza un acercamiento para solicitar ayuda con sus proyectos a la Dirección General de Enseñanza Primaria en 1930 (Claros, 1930):

Crónica de la visita que la escuela rural "El Esfuerzo" hizo a la Dirección General de Enseñanza Primaria, el 20 de enero de 1930

... se recibió... a la escuela rural "El Esfuerzo" de Santa Cruz, aldea de Guayape, departamento de Olancho ... 1926, 1927 y 1929... Argueta Jiménez... ha organizado una Sociedad de Familia protectora de la escuela... ha establecido talleres de oficios y artes populares y proyecta organizar la sección de niñas... La escuela persigue: preparar al niño para que aproveche los conocimientos del medio, para que cultive un arte o un oficio... (Claros, 1930).

En el apartado teórico se explicó que la danza como tal no necesita de música pues es movimiento expresivo y estética por sí misma, sin embargo, la danza folklórica si requiere de la música como

esencia para seguir el ritmo y dar forma al baile, por lo tanto es necesario aclarar que en Honduras desde principios del siglo XX se conformaron en el seno de las instituciones educativas algunos grupos musicales que amenizaban las grandes fiestas, como es el caso del primer conjunto musical llamado La Orquesta Típica Hondureña, creado por el profesor Antonio Medina.

Nuestros Valores. Sabía usted que el primer Conjunto musical que se organizó en nuestro país fue “La Orquesta Típica Hondureña”, hoy Conjunto Musical de Toño Medina... Antonio Medina, asegura que el conjunto surgió en 1932, sin embargo la inquietud estuvo desde antes de la guerra civil de 1921... estaba formado por estudiantes y maestros del Instituto Central... a principios de siglo en nuestro país únicamente existían la Marimba Internacional y la Tegucigalpa, las cuales amenizaban las fiestas de la alta sociedad la cual estaba agrupada en El Casino Hondureño en el Club Internacional y en el Club Tegucigalpa... La Maestra de música del Profesor Antonio Medina fue... Mercedes Agurcia Membreño. (El Día, Nuestros Valores, 1956).

La institucionalización de la danza tradicional o folklórica se oficializa por medio de la creación del Instituto Folklórico Nacional en 1955 que posteriormente se llamó Oficina del Folklore Nacional y estaba adjunta al Ministerio de Educación Pública, luego la fundación del Cuadro Nacional de danzas folklóricas en 1956 dirigido por Rafael Manzanares Aguilar (Manzanares Aguilar, Por las Sendas del Folklore, 2008), encargados de “recoger el arte popular y divulgarlo fomentando con ello el sentimiento de nacionalidad”. (Manzanares Aguilar, Por las Sendas del Folklore, 2008, pág. 14).

Manzanares estaba convencido de que el folklorismo tenía su mayor aplicación no solo en el civismo y la nacionalidad sino en la educación y así lo expresó en un artículo que publicó en el diario El Día de 1956 titulado “Folklore y Magisterio”, en cuya primera parte expone cómo se crea la palabra folklore

y su utilidad, y luego incita a sus colegas maestros a contribuir con el cometido de formar la conciencia folklórica del país memorando lo antedicho por Pío XII sobre los grupos folklóricos y finalizando con la confianza en el Director General de Educación Media para llevar a cabo sus propósitos:

Su Santidad Pío XII, en sus ideas pontificias sobre el folklore, ha dicho: Merced a la colectividad de los grupos folklóricos se perpetúan o reviven estimables costumbres. Nos elogiamos, por ende, a quienes con su ciencia y abnegación procuran ayudarles, dirigir sus fuerzas, alentar sus iniciativas, y a todos cuantos directamente cooperan a ello. Estamos compenetrados en la cabalidad profesional del distinguido pedagogo hondureño don Rafael Bardales, actualmente Director General de Educación Media, y activo representativo de los progresos educacionales del país. (Manzanares Aguilar, Folklore y Magisterio Nacional, 1956, pág. 3).

La respuesta a la petición de Manzanares de parte de las autoridades de Educación y de sus colegas fue casi inmediata, el mismo mes de julio, el día martes 26 también en el diario El Día se realiza otra publicación que da cuenta de cómo estos docentes comprometidos pueden realizar las investigaciones folklóricas:

Grupos de Hechos Folklóricos Para su Mejor Recolección. La Oficina de Folklore Nacional agradece y estima dignamente la cooperación que los señores Director General de Educación Media, Maestro Rafael Bardales B., y Maestro Alfredo Lobo Calix, le han ofrecido, al excitar a los Directores de Enseñanza Secundaria y Directores de Enseñanza Primaria Urbana y Rural... para que recojan... mediante el concurso de maestros y alumnos, los hechos folklóricos en general, y de manera especial la MÚSICA, CANCIONES, BOMBAS y DANZAS. (Manzanares Aguilar, Grupos de Hechos Folklóricos Para su Mejor Recolección, 1956, pág. 1).

En la misma fuente del diario El Día del 26 de julio Manzanares explica la división o clasificación del folklore y muestra varios ejemplos para que los maestros puedan realizar la labor investigativa junto a sus alumnos e invitando a todo el pueblo a contribuir:

Las especies folklóricas pueden ser catalogadas dentro de los siguientes grupos: LITERATURA ORAL, FOLKLORE LINGÜÍSTICO, FOLKLORE MÁGICO, FOLKLORE SOCIAL Y FOLKLORE ERGOLÓGICO... música regional, dextrex, fandango, polka, mazurka, valona, sike, zapateado, etc., ... Danzas: El Dextrox fijo y suelto; Baile del Torito; de Los Espejos; de La Correa de El Cerquito; de El Zopilote; de El Garrobo, etc. Rogamos encarecidamente que las personas que se sumen a nuestra labor patriótica envíen sus recolecciones a la Oficina del Folklore Nacional, Ministerio de Educación Pública, Tegucigalpa, con datos personales del suministro para su correspondiente registro. (Manzanares Aguilar, Grupos de Hechos Folklóricos Para su Mejor Recolección, 1956, págs. 1-2).

Posteriormente en 1958 se funda la primera escuela de danza, teatro y música con el nombre de Teatro Infantil de Honduras a cargo de Mercedes Agurcia Membreño, conocida actualmente como Escuela Nacional de Danza “Mercedes Agurcia Membreño”, donde se imparten clases de distintas categorías de la danza entre ellas la folklórica. (Zambrana, Entrevista, 2017).

Jorge Armando Ferrari fue colaborador de Manzanares, y considera que los esfuerzos de la Oficina del Folklore Nacional dan fruto en los centros educativos que replican el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza con los niños y jóvenes, según Ferrari en esta época es cuando las danzas folklóricas, traspasan la cotidianidad de lo popular en las aldeas, caseríos o ciudades como Tegucigalpa y se convierten en parte del repertorio artístico en el sistema educativo nacional, convenientemente para resaltar el civismo y patriotismo (Ferrari, Entrevista, 2017). De este modo el



proceso de incorporar la danza folklórica en las instituciones educativas para destacar la cultura y el arte en el fervor patriótico e identitario, promovida por la Oficina del Folklore Nacional, es sin duda participe de influenciar en las posteriores legislaciones hondureñas sobre educación, cultura y arte.

Es así como en el año de 1965 a través de la nueva legislación constitucional en materia de educación y cultura, donde se expone el papel del Estado respecto a la difusión y mantenimiento de la cultura a través de la educación pública. De este modo se emite el Capítulo III denominado Cultura como parte del Título IV sobre Garantías Sociales, que incluye artículos que destacan la activa participación del Estado como primer promotor de la cultura hondureña tal y como se lee en el Artículo 147 “La educación es función especial del Estado para la conservación, el fomento y difusión de la cultura, la cual deberá proyectar sus beneficios a la sociedad sin discriminación de ninguna naturaleza.” (República-de-Honduras, 1965), del mismo modo se ratifica que el Estado es quien impulsará el arte y su enseñanza con la creación de escuelas y centros de difusión, así recita el Artículo 149:

El Estado sostendrá e incrementará la organización de establecimientos de enseñanza preescolar, primaria y media, comprendiendo las escuelas prevocacionales, vocacionales y artísticas. Además, impulsará el desarrollo de la educación extraescolar por medio de bibliotecas, centros culturales y otras formas de difusión de la cultura. (República-de-Honduras, 1965).

Con el cumplimiento del artículo 149 se genera un auge de las manifestaciones artísticas y culturales a través de actos cívicos en los recintos educativos de todo el país. Entre estas representaciones artísticas se encuentra la danza folklórica, cuyo aprendizaje y difusión fue promovido por la Oficina del Folklore Nacional, siendo los principales protagonistas los maestros quienes se encargaron de

aprender y replicar las piezas dancísticas, como parte de sus labores, igualmente se aclara la merecida recompensa por su participación al servicio de la patria en el Artículo 152:

El maestro tiene derecho a goces y privilegios especiales, principalmente a un sueldo que atendiendo a su importante misión lo dignifique, social, económica y culturalmente, y a una jubilación justa como recompensa de sus servicios prestados a la Patria... (República-de-Honduras, 1965).

Incluso la Constitución norma a nivel de educación superior respecto a la preparación académica de las personas que estén interesadas en el arte y lo popular, apadrinadas por el Estado, que como ente proveedor le proporciona un valor mercantil; como se mencionó anteriormente en la disertación teórica, esa visión de la modernidad que rescata lo tradicional y popular, llevados al espectáculo y al beneficio comercial, se aprecia claramente en el Artículo 159:

El Estado proveerá becas para estudios profesionales, de artes y de industrias populares, y para el perfeccionamiento o especialización de postgraduados que por vocación, capacidad u otros méritos se hagan acreedores a esta protección... (República-de-Honduras, 1965).

Las normativas para regular el arte y la cultura, desde el sistema educativo nacional, presumen un apogeo en el fomento de actividades en pro de la divulgación y difusión de las expresiones artísticas y culturales, provocando que en todas las escuelas primarias e instituciones de nivel secundario especialmente en el ámbito del sector público, se conformara un grupo o cuadro de danzas que haría sus interpretaciones en actos cívicos, celebraciones especiales, celebraciones cotidianas y en casi todo tipo de fiestas populares, este proceso de proyección de la danza a través del arte escénico se ejemplifica en la conmemoración del día de Lempira celebrándose desde el 3 de abril de 1935, fecha en la cual se emitió el decreto No.142, en el cual el Congreso Nacional en el gobierno de Tiburcio

Carrías, determinó en el artículo 1: "...Declarar el 20 de julio de cada año, día de consagración nacional en honor a Lempira, héroe máximo, defensor de nuestra soberanía nacional." (La Gaceta, 1935), este evento es motivo de celebraciones en todas las instituciones educativas del país en cuyos actos la danza folklórica encarna las raíces indígenas para representar tradiciones y costumbres de los pueblos descendientes del cacique Lempira, así se distingue en la imagen No.43, donde los escolares de la Escuela República de Costa Rica en Tegucigalpa interpretan la danza de La Cadena al ritmo del Xique 31 años después de dicha declaración.



Imagen No.43 (Tegucigalpa, Escuela República de Costa Rica.1966). Archivo Fotográfico del Dasónomo Francisco Javier Herrera

Otro motivo importante para el despliegue de la danza folklórica y su son las celebraciones de la independencia que se realizan desde 1821, así lo recuerda Medardo Mejía en uno de los editoriales de la Revista Ariel de septiembre de 1965:

Como manda el Acta de 15 de septiembre de 1821, el pueblo festejaba la Independencia con desfiles, bandas marciales, hurras, danzas, banquetes y “tres días de iluminación”. El genio de los aires se paseaba por las nubes para tomar nota de aquel regocijo patriótico,... (Mejía M. , Celebrar y hacer la Independencia Nacional, 1965).

Lo planteado por Mejía respecto a la continuada celebración y la representación de las danzas se observa en la siguiente imagen:



Imagen No.44 (Tegucigalpa, Escuela República de Costa Rica.1967). Archivo Fotográfico del Dasónomo Francisco Javier Herrera.

En la imagen fotográfica No.44 se observa una pareja de niños interpretando una polca, rodeada de otros niños con atuendos alusivos a la época republicana y representando a las Repúblicas de Centroamérica, en las celebraciones de la conmemoración de la independencia del 15 de septiembre.



Imagen No.45 (Tegucigalpa, Escuela República de Costa Rica.1967). Archivo Fotográfico del Dasónomo Francisco Javier Herrera.

Los niños María Dolores y Francisco Javier aparecen en la fotografía No.45 interpretando una polca, según el informante cada pareja representaba un país de Centroamérica y debían salir a bailar por turnos y todos gritaban a coro el nombre del país que seguía en la función; este acto se realizaba todos los años en las celebraciones de la conmemoración de la independencia del 15 de septiembre (Herrera, 2018).

En las imágenes siguientes No.46 y No.47 justo un año después en 1968, los mismos niños María Dolores y Francisco Javier, nuevamente en las celebraciones de la independencia centroamericana, nótese el mismo escenario con un cambio en las decoraciones escenográficas y según el informante este año se adicionó al programa un repertorio de bombas antes de interpretar las danzas tradicionales:



Imagen No.46 (Tegucigalpa, Escuela República de Costa Rica.1968). Archivo Fotográfico del Dasónomo Francisco Javier Herrera.



Imagen No.47 (Tegucigalpa, Escuela República de Costa Rica.1968). Archivo Fotográfico del Dasónomo Francisco Javier Herrera.

En todos los países de Latinoamérica, los procesos de conformación de identidad nacional pasan por la modernidad, aunque unos antes que otros, en relación a la necesidad de encontrar las características distintivas, que identifiquen o representen al país, de este modo la danza folklórica participa activamente a través de los trabajos realizados por la Oficina del Folklore Nacional, desde las recopilaciones populares en las zonas rurales hasta su descripción de manera coreográfica, entrando en el campo artístico con la creación de grupos folklóricos privados y públicos, presentándose en los centros educativos como parte de las actividades cívicas y convirtiéndose en espectáculo llevado al escenario a través de los medios como la prensa escrita, la radio y la televisión.

Como se ha visto el auge de la danza folklórica comienza con la ley de educación pública de 1965 y diez años después con la creación de la SECTIN aunado a ello el apoyo del Estado y la empresa privada, la evolución de este arte dancístico después de 1975 no fue solo como integrante de la conformación de la identidad nacional y arte escénico, sino que se convierte en objeto de concursos y festivales, así es que a principios de la década de los '80s las instituciones educativas incluso en la UNAH con el auspicio de Extensión Universitaria, promueven estos festivales con el fin de fortalecer la danza como parte de la identidad nacional hondureña, así mismo incentivar a los niños y jóvenes a continuar las tradiciones y costumbres del país mediante la danza.

En las imágenes que se muestran a continuación (No.48, No.49 y No.50), se visualiza uno de los festivales escolares de proyección folklórica que organizaba la unidad de Extensión Universitaria en el auditorio Juan Lindo de ciudad universitaria:



Imagen No.48 (UNAH, Tegucigalpa, década de 1980). Fototeca UNAH.



Imagen No.49 (UNAH, Tegucigalpa, década de 1980). Fototeca UNAH.





Imagen No.50 (UNAH, Tegucigalpa, década de 1980). Fototeca UNAH.

Después de comprobar que la danza y su evolución fungen como elemento en la construcción de identidad nacional, en el próximo apartado se destacará la participación de algunas personas que influyeron en el ámbito nacional tanto público como privado, para que se incluyese el arte dancístico en la construcción de identidad y en la institucionalización del mismo.

#### **4.3 Personajes de la historia del arte y la cultura hondureña, primeros promotores de la danza folklórica.**

En este segmento se tratará de resaltar a las personas que influyeron en la inclusión de la danza tradicional o folklórica en la construcción de identidad y en el arte escénico; promoviendo con ello la inserción de esta manifestación en la historia del arte y la cultura de Honduras. Cabe aclarar que los personajes que se mencionarán en este apartado son aquellos cuyo trabajo o aportes se encuentran

en la temporalidad de estudio y que durante lo largo de su vida se mantuvieron diligentes en la proyección, difusión y enseñanza de la danza en el país.

#### **4.3.1 Rafael Manzanares Aguilar.**

Se ha visto que los docentes fueron un pilar fundamental para la recopilación y difusión de la danza folklórica; dicho trabajo de investigación y transmisión de conocimientos folklóricos fue liderado por Rafael Manzanares Aguilar.



Imagen No.51 Retrato de Rafael Manzanares. Gonzáles Paredes, J. y Avendaño B. (2006). *Retratos de folclorólogos Hondureños*. Tegucigalpa: Cultura, p. 17.

Manzanares nació el 17 de julio de 1918 en La Esperanza, Intibucá y falleció el 28 de agosto de 1999 en Tegucigalpa, Francisco Morazán quien, desde antes de fundar la Oficina del Folklore Nacional y el Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas, realizaría trabajos de recopilación, siendo Maestro de Enseñanza Primaria, Bachiller en Ciencias y Letras, Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales.

La pasión de Manzanares fue promover la riqueza artística y cultural de Honduras; de este modo logró hacer sus estudios a distancia con Efraín Morote Best de la Universidad de Cuzco, Perú y Ralph S. Boggs de la Universidad de Miami, en Estados Unidos de América, también realizó otros estudios en Indigenismo y Antropología Social en Costa Rica (Manzanares Aguilar, *Por las Sendas del Folklore*, 2008, págs. 41-42); su labor se basó primero en la investigación y recopilación, luego en la difusión para los maestros y posteriormente con la población estudiantil. Gracias a sus estudios folklórico-

antropológicos, Manzanares fue digno representante del Gobierno de Honduras en materia de folklore en distintas partes del mundo, (Canadá, Estados Unidos, México, Centro América, Antillas, Panamá, Suramérica y Europa), lo que deja ver su experiencia en la recopilación de música, danzas y vestuario, sus conocimientos le llevan a incorporar piezas en la Oficina del Folklore Nacional provenientes de algunas etnias entre ellas los Misquitos y los Garífunas, estos últimos conforman el Ballet Folklórico Garífuna, de igual manera la Marimba “El Alma de Honduras”.

El trabajo de Manzanares refleja la aplicación de metodologías para recopilar información desde la tradición oral y el uso de herramientas para documentar sus hallazgos como la entrevista, los diarios de campo y la grabación; sus aportes a la difusión del arte y la cultura popular radican en la documentación de sus investigaciones con las que ganó varios premios y reconocimientos a nivel nacional e internacional, a pesar de recibir muchas críticas, aduciéndole que sus estudios y representaciones dancísticas eran copias de otros países como México, sin embargo, como ya se mencionó la influencia de los medios de comunicación y en especial de la radio influyen en las representaciones populares y para las fechas en que Manzanares comienza sus investigaciones se desarrolla el auge de la música y el cine mexicano que no solo toma parte en Honduras sino, en toda Latinoamérica.

Manzanares es, sin duda, el retrato de la visión modernista respecto a las manifestaciones artísticas populares desde la perspectiva vanguardista que se expresa como “la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos...” (Nercesian & Rostica, 2014, pág. 97), así es como Manzanares Aguilar recupera en el seno de los sectores sociales excluidos, las piezas musicales, dancísticas y trajes o vestuarios populares, que fueron considerados como incultos y se trasladan al imaginario nacional. De esta manera, en la danza tradicional o folklórica, que proviene de lo popular

se concibe la estética a través de los movimientos coreográficos, logrando traspasar a los dominios del arte.

El apoyo del Estado a Manzanares se manifestó con lo que se llamó Instituto Folklórico Nacional o Dirección de Folklore y posteriormente Oficina del Folklore Nacional, logrando encaminarse a los pueblos de Honduras para hacer investigaciones de música, canciones y danzas:

...con una grabadora de 36 baterías de las grandes, teníamos que llevar más de 100 baterías, eran de esas grabadoras de carrete y solo duraban 20 minutos; el profe Manzanares decía que había que sentir lo que se hacía, y nos contaba que a veces iba a investigar a lomo de mula o a jalón. Los trabajos de Manzanares eran únicos según Rubén Ruíz, él tenía una solfa especial con la que escribía la música que recopilaba solo él le entendía; decía que la caramba tiene armonía, ritmo y melodía... pum...pam...pam... (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017).

Los aportes de Manzanares en la investigación, divulgación e institucionalización de la danza folklórica en Honduras fueron realidad desde la fundación de la Oficina del Folklore Nacional, esta entidad tiene como objetivo investigar, recopilar, estudiar, divulgar y conservar el folklore a nivel primario, medio y superior; así comenzó la labor de efectuar proyectos encaminados a la recopilación de música y danza folklórica en la mayoría de los departamentos de Honduras. Los trabajos liderados por Manzanares se divulgan a través de cursos de música y danza folklórica que son impartidos en los centros de enseñanza del país; también se realizaron concursos departamentales y regionales, que incentivaron la proyección de la danza folklórica (Flores, 2003).

Según Carlos Gómez en esa época de gloria para el folklore nacional encabezada por Manzanares, también se recopilaron otras danzas en Choluteca: El Guapango Chorotega, El Revuelto, El Zapateado o Baile de los Machetes, La Correa, El Callado, La Espinalaña, El Pereque y El Fandango; en Valle se

encontraron danzas como: El Renco, La Martirizadora, El Chumpe; en el departamento de Olancho se recopiló: El Jutiquile y Sos un Ángel; en Yoro El Jarabe Yoreño, La Cadena, El Cututeo y Los Caballitos; las recopilaciones en Santa Bárbara fueron: El Palito Verde, El Arrancaterrones y La Piunga; en la zona de Copán: El Barreño y El Cascareño; en la zona central de Francisco Morazán: La Tusa y La Mazurca, en La Paz se recopiló la danza de Las Escobas; en Lempira: La Colosuca de raíces Lencas; en El Paraíso se recopilaron danzas de imitación como: El Zopilote y El Gavilán; en Intibucá: La Coyota; en la antigua capital Comayagua: La Varsoviana; y en lo que ahora se denomina corredor Lenca entre Intibucá y Valle: El Torito Pinto (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017).

Algunas grabaciones de audio producidas por Manzanares al frente de la Oficina del Folklore Nacional el mismo año de su fundación se encuentran en la biblioteca del Congreso de Estados Unidos (Manzanares Aguilar, Library of Congress, 1955). Las piezas se grabaron en formato discográfico de 33 1/3 rpm. mono. 10in. Con el título de Canciones y Danzas de Honduras, contiene piezas folklóricas y costumbristas: Los inditos, Sos un Ángel, Mi Vida, Corrido a Honduras, El Bananero, Río Lindo y Canción de Cuna.

Además, Manzanares realizó varias producciones discográficas en cinta magnetofónica cuyas grabaciones musicales fueron interpretadas por el Trío Los Catrachos y por el originario de la etnia misquita Clutario Ronas; con un compendio de canciones folklóricas y costumbristas con sus respectivas partituras, patrocinado por la Organización de Estados Americanos en el año de 1960, y a través de la colaboración de la Sección de Música de la Unión Panamericana y fue editado en Washington D. C. (Manzanares Aguilar, Canciones de Honduras, 1960). Esta edición escrita fue un elemento básico para la difusión de la música folklórica y costumbrista y por lo tanto de las danzas y bailes tradicionales, que fueron integrados en la construcción de identidad a pesar de las notables diferencias en los estilos de música según versa el texto introductorio de la publicación: “dos estilos

de música notablemente distintos: uno probablemente muy común en las ciudades y el otro tal vez entre los negros, quizá en los lugares más aislados del país.” (Manzanares Aguilar, Canciones de Honduras, 1960, pág. 5), dicha edición fue promovida y distribuida por la Unión Panamericana y Oficina del Folklore Nacional de Honduras. De dicha edición es preciso aclarar que el texto citado fue escrito por Bárbara Krader de la Sección de Música de la Unión Panamericana, quien desconoce el origen de la etnia a la que se describe como negros, se supone pues, que al referirse a los negros, se refiere realmente a los misquitos, ya que las piezas que aparecen en el compendio están escritas en lengua misquita y traducidas al español.

Las producciones en discos en vinil dirigidas por Manzanares también fueron varias como es el caso de la serie de cuatro volúmenes llevando el título de “Música y Canciones de Honduras”, de los cuales se editó el primero en México en 1956 cuya portada se muestra en la imagen No.52 viéndose una pintura con un joven de atuendos de campesino y ejecutando una flauta como en honor a la naturaleza hondureña, las piezas que se grabaron en este disco, fueron folklóricas y costumbristas conteniendo en el Lado A: Virgen de Suyapa, Recuerdos de mi infancia, Río Lindo, Amor Costeño, El Revuelto y La Correa; en el Lado B se encuentran: Sos un Ángel, Cajita Musical Hondureña, Tegucigalpa en la noche, Morenita de Suyapa, Conozca Honduras e Islas de la Bahía; luego esa misma producción se realiza en Honduras en 1975 su portada y contraportada se mostró en apartado 4.2.1 en las imágenes No.39 y No.40.



Imagen No.52 (México.1956). disponible en <https://www.discogs.com>, consultado el 13 de mayo de 2019.

El segundo volumen de 1975 expuesto en la imagen No.53 posee un repertorio variado, el Lado A contiene: A la Capotín, La Tusa, El Pitero, Pura Payaska y Panola, finalizando con El Zapateado, en el Lado B se aparecen: Ritual, El Gavilán, Achis que Catarro, El Pereke, Ritmos de Caramba y San Pedro Sula. La pieza Pura Payaska y Panola de origen misquito y el instrumento músico tradicional La Caramba son la novedad en esta producción, en la próxima imagen la portada de este LP deja ver a las bailarinas del Cuadro Nacional de Danzas vistiendo el traje indígena o de Intibucá y dos varones con máscaras y varas alusivas a las danzas bailadas con Caramba de los pueblos lencas, posando en el Parque La Concordia de Tegucigalpa (Discogs, s.f.).



Imagen No.53 (Tegucigalpa.1975). disponible en <https://www.discogs.com>, consultado el 13 de mayo de 2019.

En el volumen número tres muchas piezas fueron interpretadas por la Marimba de la Fuerza de Seguridad Pública (FUSEP) con Abraham Sikafi h., en las imágenes No.54 y No.55 se ven la portada con dos jóvenes bailarinas vistiendo el traje de Copán y en la réplica de una escalinata maya en el Parque La Concordia de Tegucigalpa y el repertorio que aparece en la contraportada con una imagen del Cuadro Nacional de Danzas bailando la danza de La Correa, comprende en el Lado A: La

Varsoviana, El Callado, El Jarabe Yoreño, La Mazurca y El Zopilote; en el Lado B: La Lola, Ea Mama, O le, La Punta y El Pereke, este volumen fue replicado en 1984 (Discogs, s.f.).



Imagen No.54 (Tegucigalpa.1975).



Imagen No.55 (Tegucigalpa.1975).

Imágenes disponibles en <https://www.discogs.com>, consultado el 13 de mayo de 2019.

El cuarto y último volumen de esta serie de producciones discográficas se tituló “Música y Canciones de Honduras” contiene la compilación solamente de danzas, siendo encabezada en el Lado A por un popurrí de danzas compuesto por Manzanares denominado La Mera Fiesta Catracha que fue la innovación de esta producción discográfica, seguido de El Barreño, El Sueño, La Cadena, El Xixique y El Jutikile; en el Lado B aparecen: Las Escobas, La Tusa, Sos un Ángel, El Gavilán, El Torito Pinto y El Guapango Chorotega.

La contraportada de esta edición musical ofrece una dedicatoria especial para todos los profesores de las instituciones educativas, siendo esta grabación de gran utilidad en las escuelas, colegios y otras instituciones públicas o privadas que desearan conformar un grupo de danzas folklóricas; además, se



destaca el premio Nacional de Arte Pablo Zelaya Sierra que recibió Manzanares en 1970 (Discogs, s.f.). En la imagen No.56 se muestra como portada una pintura de cerámica maya.



Imagen No.56 (Tegucigalpa.1975). disponible en <https://www.discogs.com>, consultado el 13 de mayo de 2019.

Manzanares siendo maestro, fue requerido para examinar a los estudiantes en sus pruebas finales de Música, Moral y Cívica en varias instituciones educativas tanto del sector público como privado; su interés por la música y la danza hondureña lo llevaron a conformar grupos en distintas instituciones, según Carlos Gómez conoció al maestro Manzanares cuando era estudiante “apenas tenía 13 años y yo estudiaba en el Instituto San Miguel, Manzanares llegó a aplicar exámenes de música y me invitó a bailar danzas” (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017).

Al igual que Carlos Gómez muchos jóvenes aceptaron la invitación para bailar danzas y formar grupos musicales de marimba o estudiantinas como La Estudiantina Honduras del Instituto Gustavo Adolfo Alvarado con quienes grabó un LP llamado “Conozca Honduras” en 1980, las piezas que grabaron en el Lado A: Conozca Honduras, Adonde, Tegucigalpa en la Noche, Jamás y El Corrido a Honduras; en

el Lado B se hallan: Yo vendo unos ojos negros DR, El Condor Pasa, Río Lindo, El Gallo Cocoroco DR y La Siempreviva (Discogs, s.f.).



Imagen No.57 (Tegucigalpa.1980).



Imagen No.58 (Tegucigalpa.1980).

Imágenes disponibles en <https://www.discogs.com>, consultado el 13 de mayo de 2019.

El pionero en la investigación de la danza tradicional o folklórica también asesoró musical y escénicamente con piezas hondureñas varios vídeos o películas que promocionaban las gratitudes naturales y propiedades turísticas del país, entre ellos Honduras en 1950 (Honduras, 1950) y Honduras un mundo en sí de 1975 (Honduras un mundo en sí, 1975).

La labor de Manzanares fue la primera de su naturaleza en el país, su aporte no solo consta de la investigación y dirección del Cuadro Nacional de Danzas y la marimba Alma de Honduras, ya que logró la difusión y apoyo a la danza y la música hondureña, buscando patrocinadores para su transmisión en todo el territorio nacional, siendo su principal aporte la enseñanza de la danza y la música hondureña pues la mayoría de sus pupilos investigadores, bailarines y músicos continuaron el trabajo de Manzanares, entre ellos Carlos Gómez Genizzotti, Rubén Ruíz, Jesús Muñoz Tábora, Baldemar Portillo, David Saucedo, Rony Velásquez, Nathan Pravía Lacayo, Armando Crisanto

Meléndez, Thania Pinto de Morán, María Auxiliadora Narváez, Francisco Salvador Aguilar, entre otros (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017), estos datos de las personas que continuaron la proyección e investigación de la música y la danza hondureña también los corrobora Jesús Muñoz Tábora en su libro *Folklore y Educación* (Muñoz Tábora, 2007, pág. 27) . En la fotografía a continuación aparecen Rafael Manzanares, los integrantes del Cuadro Nacional de Danzas, Jesús Muñoz Tábora y Rubén Ruíz (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017).



Imagen No.59 (Tegucigalpa, 1972). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti

Para los años 1975,1976 y 1977 el gobierno militar promovía el turismo, el arte y la cultura, brindando apoyo a los artistas y a los grupos lencas y garífunas para incorporar este sector al desarrollo económico y social del país, a través del arte (SECTIN, 1977), este apoyo fue altamente aprovechado por Manzanares y su equipo, para continuar con su trabajo y organizaron múltiples cursos de danza folklórica para formar grupos a nivel nacional.

Las contribuciones de Manzanares en el reconocimiento de la cultura hondureña a través del folklore y la danza, así como de sus gestiones internacionales le llevaron a participar en 1976 en un Congreso sobre cultura en Colombia (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2019):



Imagen No.60 (Colombia, 1976). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti

Rafael Manzanares Aguilar y sus colaboradores a través de sus trabajos de investigación y recopilación aportaron al reconocimiento de muchas formas de representación de los pueblos a nivel nacional, especialmente con la música y la danza, sus áreas de acción se concentraron en la división del territorio nacional en cinco grandes áreas de investigación, norte, sur, oriente, centro y occidente, abarcaron casi todos los departamentos del país, sin embargo, se excluyeron algunos grupos indígenas como los Tolupanes, Tawahkas Negros de habla Inglesa en Islas de la Bahía y los Chortís.

Todas las interpretaciones musicales que grabó Manzanares aún siguen en la memoria de las personas mayores y además continúan reproduciéndose en las instituciones educativas, también su letra es requerida con nuevos ritmos e intérpretes.

Los aportes del promotor de la danza folklórica en Honduras se hicieron realidad gracias a su esfuerzo personal y la gestión que realizó con el gobierno, la empresa privada y los organismos internacionales, logró con ello darle vida a las tradiciones del pueblo a través de la danza y sus implicaciones en la conformación de la identidad nacional y sobre todo lograr su divulgación mediante la enseñanza que fue replicada por sus colaboradores.

#### **4.3.2 Carlos Gómez Genizzotti**

Entre los docentes que trabajaron en pro de la investigación, recopilación y extensión de la danza folklórica, en el momento que iniciaba sus labores la Oficina del Folklore Nacional se encuentra Carlos Ignacio Gómez Genizzotti, nació en Tegucigalpa el 28 de junio de 1949, hijo mayor de tres hermanos, Ana Magdalena y Sara Regina, sus padres Carlos Gómez Zavala quien descubrió la enfermedad de mal de Chagas en Honduras y de Bertha Genizzotti de Gómez.



Imagen No.61. (Tegucigalpa, 2018). Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti.

Gómez Genizzotti, profesor en el campo del folklore y danzas folklóricas de Honduras con certificación del Ministerio de Educación desde 1972, se desempeñó como danzarín, instructor y director del Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas de Honduras. Director y secretario de la Oficina del Folklore Nacional; Asesor Artístico y Administrativo de la Secretaría de Cultura y Artes. Fundador del Grupo de Danzas Folklóricas del INJUPEMP “Si se Puede”; además formó distintos Cuadros de Danzas en instituciones públicas y privadas, entre ellos: en el Partido Liberal, el Partido Libre y la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán en esta última sirvió por más de 25 años como catedrático

en el Departamento de Arte UPNFM en el área de Folklore y Danza de Honduras (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017).

Inició a bailar en 1962 cuando tenía 13 años estaba en segundo curso en el Colegio San Miguel, el profesor Manzanares iba al colegio a examinar a los estudiantes, Gómez pertenecía a la banda del instituto y cuenta que “les pagaban 50ctvs. a los profesores para ir a aplica cada examen” (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017).



Imagen No.62 Desfile 15 de septiembre. (Tegucigalpa, 1962). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti

Al ver sus habilidades con la música Manzanares en ese momento le invitó a formar parte del Cuadro Nacional, igualmente invitó a Gregorio Ferrera, Allan Pavón y Manuel Rosales (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017).

En ese año de 1962 ensayábamos en la casa donde funciona el Ministerio de Educación era la casa de la familia Nuñez, pero antes había sido la clínica de los Macarof, después pasamos a ensayar al escalafón. Mi primera presentación fue en Bellas Artes a principios de 1963 en ese tiempo el grupo pertenecía a la Dirección Artística de la Secretaría de Educación y era dirigido por Manzanares, Matute Canizales era el ministro de educación y la dirección artística

del Instituto estaba a cargo de Arturo López Rodezno... y mi primer viaje largo fue a Copán Ruinas y después no parábamos... (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017).

En la siguiente imagen Carlos Gómez a los 15 años descansando en una hamaca en La Unión Olancho.



Imagen No.63 (La Unión, Olancho.1964). Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti.

Carlos Gómez inició su labor junto a Manzanares desde muy joven, dedicándose a ser bailarín, investigador y maestro, sin dejar de estudiar porque según Gómez, “el profe Manzanares siempre nos alentaba a estudiar y por eso los ensayos eran en la noche a las 8:00 p.m. u 8:30 p.m.” (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017); en 1967 a sus 18 años ya era un experto enseñando danzas:

...en el '67 Manzanares me llevó a Villa Ahumada, imagínese yo rodeado de aquel montón de muchachas... allá dimos un curso de danza, Manzanares tocaba el acordeón y yo enseñaba los pasos y todas las danzas. Después nos fuimos a La Ceiba y luego a San Pedro, allí se formó el primer cuadro de danzas de San Pedro Sula que era del COLPROSUMAH y estaba Leticia Fernández y Martha Rosa que aprendieron allí. (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017).

Junto a Manzanares y sus compañeros se adentraban en las áreas rurales del país, recuerda Gómez esos maravillosos años de juventud en los que aprendió mucho de la cultura de Honduras:

...fuimos a casi todos los departamentos de Honduras, anduve hasta en la Mosquitia, en el departamento de Gracias a Dios, donde recopilamos junto a Rubén Ruíz la danza del Tap-Sap, pero el departamento donde más hicimos recopilaciones fue en Choluteca, sobre todo en Pespire y en la aldea de Cacautare en donde se recopiló: El Sueñito y El Xixique, pues allí nació la esposa de Manzanares y se le llama todavía la cuna del folklore nacional. (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2017)

En 1972 recibió junto a Rubén Ruíz la certificación para ser profesores en la capacitación de la danza folklórica hondureña, según Carlos Gómez fueron los únicos en obtener este título. En la imagen No.64 Carlos Gómez recibiendo el diploma que lo acredita profesor en la capacitación de danza folklórica hondureña de las manos de Rafael Manzanares.



Imagen No.64 (Tegucigalpa, 1972). Archivo Fotográfico de Carlos Gómez Genizzotti

Gómez describe varios momentos importantes después de las investigaciones de campo realizadas por Manzanares, Jesús Muñoz Tábora y Rubén Ruíz, cuenta que en 1975 para que los músicos de distintos grupos pudieran grabar bien las danzas los integrantes del Cuadro de Danzas las bailaban:



...el Lic. Manzanares hizo 4 discos en LP, en el primero y el segundo la música no estaba de acuerdo a la danza, entonces en el tercero y cuarto grababan los músicos y nosotros bailábamos las danzas para que quedarán bien cuadradas y luego se grababan; estábamos en ese tiempo con Antonio Bonilla, Rubén Ruíz y Mario Morazán. (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2018).

El relato de Carlos Gómez mezcla sus recuerdos con la actualidad y refiere a los anhelos de Manzanares de blindar las danzas para que nadie las distorsionara, su propuesta según Gómez era integrar la enseñanza de la danza en carácter obligatorio en las escuelas, colegios y universidades; es así como Gómez trabajaba en un diplomado para formar instructores de danzas folklóricas en la UPNFM:

...yo estoy en pláticas aquí en la Pedagógica para hacer un diplomado en danzas folklóricas que sirva para su enseñanza, si usted tiene gente interesada me avisa, ya tenemos avances y en cuanto esté los llamamos para que empecemos. (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2019).

Además, Gómez deseaba continuar con el legado de Manzanares, escribiendo un libro con sus memorias en los procesos de investigación, recopilación, montaje escénico, proyección y enseñanza de la danza folklórica en el país, involucrando a sus antiguos compañeros:

Estoy escribiendo un libro de cómo recopilar etc. cómo inicio la danza folklórica, y también tenemos un grupo que se llama «Familia Folklórica» donde estamos todos los que participamos en el Cuadro Nacional de Danzas folklóricas de Honduras desde 1960 hasta 1990, allí está Mcarti el actual director del Instituto Central, la mayoría están jubilados. (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2019).

Acreeador de múltiples reconocimientos y experiencias en su vida artística y como educador, Gómez exalta que los momentos más gratos se manifiestan cuando visitaba pueblos agrestes y compartía sus conocimientos con las personas de igual forma cuando se representa al país en el extranjero, las siguientes imágenes muestran dichos momentos, en la fotografía No.65 de 1972 participando en una exposición de instrumentos musicales, vestuario folklórico de raíces afrodescendientes, indígenas, mestizas o criollas y coloniales, participaron Gómez, Crisanto Meléndez, Jesús Muñoz Tábora, Villeda Vidal y Manuel Salinas Paguada quien era Director de la Biblioteca Nacional. En la imagen No.66 de 1982 representando a Honduras en Miami, vistiendo el traje de Opatoro, La Paz. La imagen No.67 Carlos Gómez en el Salón de las Américas en el edificio de la OEA en Washington en 1982, la delegación estaba compuesta por Jesús Muñoz Tábora, el abogado Ricardo Martínez Ordoñez, Rafael Manzanares y Víctor Cáceres Lara. En la imagen No.68 aparece recibiendo un reconocimiento en la Biblioteca Nacional en 2013. La fotografía No.69 Gómez bailando en el Teatro Nacional Manuel Bonilla en el año 2014 para celebrar los 60 años del Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas. Aparece en la imagen No.70 recibiendo el premio Nacional de Arte Pablo Zelaya Sierra en 2016 (Gómez Genizzotti, Entrevista, 2019).



Imagen No.65 (Tegucigalpa, 1972).  
Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti



Imagen No.66 (Miami, 1982).  
Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti

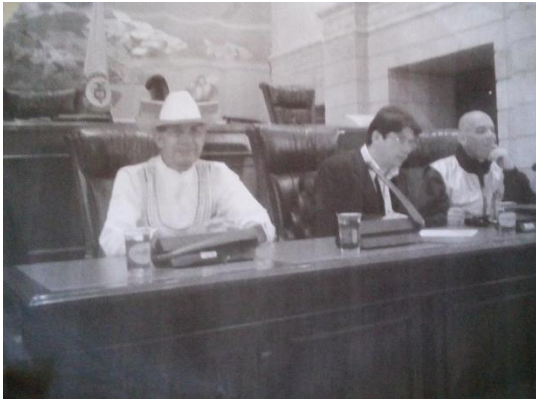


Imagen No.67 (OEA, Washington, 1982).  
Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti



Imagen No.68 (Tegucigalpa, 2013).  
Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti



Imagen No.69 (Tegucigalpa, 2014).  
Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti



Imagen No.70 (Tegucigalpa, 2016).  
Archivo Personal de Carlos Gómez Genizzotti

El 20 de julio de 2019 día en que se celebra el día de Lempira y en el cual se destaca el patriotismo, orgullo nacional, hondureñidad y por consiguiente de la identidad nacional, fallece Carlos Gómez Genizzotti, dejando muchos de sus proyectos sin terminar.

### 4.3.3 Jorge Armando Ferrari

Nació el 12 de septiembre de 1946 en el hospital La Policlínica de Comayagüela ciudad hermana de Tegucigalpa conformando ambas el Distrito Central del Departamento de Francisco Morazán, su madre Clementina Ferrari QPD y su padre Isidro Valeriano QPD.



Imagen No.71 (Jorge Armando Ferrari, Tegucigalpa, 2017)

Estudió en la Escuela Superior del Profesorado “Francisco Morazán” la especialidad en Administración Educativa, también se Licenció en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras en Pedagogía y Ciencias de la Educación, estudió para ser Perito Mercantil y Contador Público. Su labor en la docencia fue extensa trabajando en el Instituto Central Vicente Cáceres, el Instituto Modelo, en la Escuela Superior del Profesorado “Francisco Morazán” para el sistema a distancia, años después comenzó a trabajar como catedrático en el área de folklore en la UNAH. También se desempeñó en el Centro de Formación Técnica S. de R. L. (CEFROTEC) y en el Instituto Hondureño de Rehabilitación sector educación, fue instructor de organización y métodos en el Centro de Adiestramiento del Ministerio de Hacienda y Crédito Público (CENADIH) y Comandante del cuerpo de socorristas de la Cruz Roja Hondureña (Ferrari, Entrevista, 2017).

Comenzó a bailar danzas folklóricas desde 1970 con la Cruz Roja Hondureña, posteriormente realizando sus estudios en el Instituto Alfonso Guillen Zelaya para Perito Mercantil y Contador Público y entró a bailar danzas folklóricas con un profesor que había aprendido algunas piezas en un curso

que estaba impartiendo la SECTIN, corría para entonces el año 1976 cuando le vio Manzanares y encontró en él habilidades para la danza, “lastimosamente éramos chiquitines y los del Cuadro Nacional eran grandotes” (Ferrari, Entrevista, 2017); desde ese momento aprendió mucho con Manzanares sobre todo en la investigación y colaboró con él “algún tiempo antes de morir me pidió el maestro Manzanares que no dejara de enseñar las danzas que él recopiló y de seguir difundiendo el folklore hondureño y es lo que he tratado” (Ferrari, Entrevista, 2017).

Sus amplias ocupaciones le dieron la oportunidad de integrar y formar varios grupos de danzas en los lugares donde trabajó o fue voluntario, por ejemplo, sus comienzos fueron en la Cruz Roja Hondureña con el grupo de jóvenes socorristas, con quienes viajó a México en 1970 “conocieron a Mario Moreno (Cantinflas) en la despedida de la reunión bailaron ambos grupos y México” (Ferrari, Entrevista, 2018), después formó el grupo de danzas folklóricas de la Compañía Interamericana de Seguros con quienes realizó múltiples presentaciones desde finales de 1977 hasta 1988, “en este grupo habían muchachas y muchachos altos elegantes y nos invitaban a bailar al Nacional con Manzanares” (Ferrari, Entrevista, 2018), también fue integrante del Cuadro de Danzas de la Escuela Superior del Profesorado.

En 1979 fue aprobada la clase de RR-153 Danzas Folklóricas como asignatura optativa en el Departamento de Arte, impartida por el licenciado Ferrari dos años después fundó el Cuadro de Danzas Folklóricas del departamento de Arte de la UNAH el 12 de septiembre de 1981 apoyados por Extensión Universitaria (ARTE-UNAH, 2016), también existió la carrera de Arte en el grado de bachiller universitario y el maestro Ferrari le impartió clases de danza folklórica a los estudiantes de la orientación en danza.

En el Instituto Nacional Agrario (INA) Ferrari formó un grupo en 1982 cuyo nombre era «El Guarizama», en 1990 fundó el Cuadro de Danzas del Sindicato de Trabajadores de la UNAH y en 2007 contribuyó a la creación del Cuadro de Proyección Folklórica de Profesores en el Instituto Central

Vicente Cáceres; en 2007 también creó el grupo de danzas del Instituto Nacional de Formación Profesional (INFOP), en 2008 funda el Cuadro de Danzas Folklóricas con dos modalidades una de ellas el grupo Hipo Acústico (con jóvenes sordos) después se hizo cargo del grupo Juan Carlos Santos en el Instituto Privado Modelo.

La imagen a continuación muestra a los integrantes del Cuadro de Danzas Folklóricas del Departamento de Arte dirigidos por Ferrari, posando antes de asistir a una de sus primeras presentaciones el mismo año de su fundación en 1981 en el interior de la Oficina de la Jefatura del Departamento de Arte de la UNAH ubicado en la Calle Real de Comayagüela.



Imagen No.72 (Comayagüela, 1981). Archivo Fotográfico Cuadro de Danzas Folklóricas ARTE-UNAH

El maestro Ferrari realizó muchos viajes al interior del país, igualmente al extranjero dando a conocer el folklore hondureño y sus danzas; a continuación, en la Imagen No.73 el Cuadro de Danzas, sus

músicos y su director el Licenciado Ferrari en New Orleans, Estados Unidos en 1992 en su participación en el III Festival Turístico, viaje realizado a través de la organización “Honduran Foundation”, en ese tiempo estaba de Cónsul Mayra Pineda.



Imagen No.73 (New Orleans, USA, 1992). Archivo Fotográfico Cuadro de Danzas Folklóricas ARTE-UNAH

Acreeador de múltiples reconocimientos y menciones honoríficas por su participación, proyección e investigación en el campo del folklore hondureño como jurado, participante de congresos folklóricos, talleres, organización de festivales universitarios, etc. Además de la creación de diversos cuadros de danzas folklóricas su aporte más importante fueron las investigaciones como “Las Bodas de Guajiquiro en 2001, Costumbres y Tradiciones Pech en 2006, Nuestro folklore Garífuna: Costumbres y Vestuario Gounu Valeria en 2007, lastimosamente perdí casi todo porque fui víctima de un incendio aquí en mi casa y se me quemó el salón donde tenía todas esas cosas de reconocimientos, fotografías, diplomas, etc.” (Ferrari, Entrevista, 2018).

En las imágenes siguientes algunos de sus logros en materia de folklore. En la fotografía No.74 de 2007 se observa al Rector de la Universidad de Trujillo, Perú Dr. Víctor Carlos Sabana ofreciéndole un reconocimiento al Licenciado Ferrari por su labor en pro de la Cultura. La imagen No.75 muestra al maestro Jorge Ferrari en un homenaje hecho por la Revista Hablemos Claro en septiembre de 2011. La imagen fotográfica No.76 fue tomada en el último examen práctico que realizó el Maestro Ferrari en la asignatura de Danzas Folklóricas de Honduras en la UNAH en 2011, como se observa en la imagen No.77. en la celebración del 35 aniversario del Cuadro de Danzas Folklóricas ARTE-UNAH haciendo lo que más le gusta bailar danzas. En la imagen No.78 Jorge Armando Ferrari y Edgar Cerdas Rojas director de la Asociación Popular Costarricense Güipipía en 2016 para la Celebración de los 35 años del Cuadro de Danzas Folklóricas ARTE-UNAH, este grupo costarricense junto al Grupo de Proyección Folklórica Simeroni de El Salvador fueron invitados especiales en el evento, donde se le rindió homenaje a Ferrari. La última imagen No.79, fue tomada durante la entrevista realizada en 2018 en su casa en la ciudad de Tegucigalpa.



Imagen No.74 (Trujillo, Perú 2007). Archivo Fotográfico Cuadro de Danzas Folklóricas ARTE-UNAH





Imagen No.75 Fotografía de Carmen Flores, Entrevistadora. 2018. (Revista Hablemos Claro, Tegucigalpa, 2011).



Imagen No.76 (UNAH, Tegucigalpa, 2011).



Imagen No.77 (UNAH, Tegucigalpa, 2016).

Archivo Fotográfico Cuadro de Danzas Folklóricas ARTE-UNAH.



Imagen No.78. Jorge Armando Ferrari (Honduras) y Edgar Cerdas Rojas (Costa Rica). (Tegucigalpa, 2016). Archivo Fotográfico del Cuadro de Danzas Folklóricas ARTE-UNAH.



Imagen No.79 Fotografía de la entrevistadora Carmen Elisa Flores (Jorge Armando Ferrari, Tegucigalpa, 2018).

## Conclusiones

1. Los textos estudiados en este trabajo referentes a identidades nacionales, arte, folklore y danzas en Latinoamérica y Honduras demuestran que hay grandes vacíos historiográficos en temas artísticos y especialmente sobre la vida cotidiana del pueblo hondureño y sus representaciones artísticas, evidenciando los vacíos en la historiografía hondureña sobre la danza folklórica y su relación con la construcción de la identidad nacional en Honduras.
2. La transformación de la danza tradicional o étnica desde los mitos a los ritos, y desde los ritos a la danza tradicional o folklórica, se muestra mediante el imaginario colectivo, social o cultural que se ha transmitido por generaciones; así mismo la determinación de sus características ha dependido de los eventos económicos, políticos, religiosos o sociales, que se suscitaron tanto en el extranjero como en el país, modificando las tradiciones ancestrales de los pueblos étnicos.
3. Los aportes de algunos grupos étnicos de Honduras entre ellos Lencas, Chortís, Misquitos y Garífunas fueron significativos para la construcción de las características de las danzas folklóricas o tradicionales, dichos pueblos indígenas y afrodescendientes mediante sus tradiciones, costumbres religiosas, vestimenta, lengua, en general su vida cotidiana y cultural se convirtieron en los referentes de Identidad Nacional. En el caso particular de los Lencas fueron tomados en cuenta probablemente por su extensión en varios espacios geográficos del país y también por su organización política interna apegada a los lineamientos del Estado. Los Chortís se incluyen por su supuesta descendencia maya, precisamente en el momento en que se desarrolla la mayanización en Honduras. Los Misquitos incluidos por su exótica cultura y además por la oportunidad que tuvo Manzanares de ir a la Mosquitia donde aprovechó para realizar varias recopilaciones. Los Garífunas al igual que los Misquitos fueron

parte de la integración cultural gracias a sus extravagantes tradiciones especialmente en las danzas ancestrales, otro factor importante fue la migración de varios jóvenes desde la zona norte hondureña hacia Tegucigalpa en busca de trabajo o a para continuar estudios, lo que permitió una cercanía para los procesos de recopilación.

4. Algunos pueblos étnicos y afrodescendientes que se encuentran en el territorio hondureño fueron excluidos del proceso de recopilación de características o elementos de la danza, ya sea por su condición de poblaciones minoritarias, por su ubicación territorial, o por los difíciles accesos y permisos para entrar en las comunidades como es el caso de los Tolupanes, Pech, Tawahkas, Negros de habla Inglesa en Islas de la Bahía.
5. La participación de la danza folklórica en la construcción de la identidad nacional como proyecto político del Estado se identifica no solo en el imaginario social que es cambiante, sino también mediante el papel del Estado que se basó en el proceso de Modernización, dando paso a una comunidad imaginada desde la construcción apoyada con la educación que fomenta la simbología de la nación, que a su vez surge de las identidades múltiples, esto permitió la inclusión de la danza folklórica o tradicional como manifestación artística y cultural en Honduras, que se logra de manera concreta con la creación de varias instituciones dependientes del Ministerio de Educación y la Ley sobre arte y cultura de 1965.
6. La Influencia de otros países fue también parte de la conformación de las danzas folklóricas o tradicionales de Honduras, como la incursión de las Compañías fruteras procedentes de Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX. Pero el caso más relevante de influencia es México por sus avances y logros con el discurso de la modernidad y mestizaje; influjo que fue adoptado por el promotor de la recopilación de danzas en Honduras Rafael Manzanares Aguilar cuyos estudios sobre folklore en el exterior entre ellos México, marcaron bastamente la conformación de la música y la danza tradicionales o folklóricas.

7. Entre las características populares de la sociedad hondureña que fueron determinantes en la conformación de la danza folklórica están las fiestas o bailes practicados por la sociedad hondureña en ocasiones especiales como cumpleaños, bodas, fiestas cívicas o fiestas patrias, fechas importantes como el día de la madre, memorias de próceres o personajes reconocidos en la vida política del país, carnavales, también actos filantrópicos que requerían espectáculos musicales, teatrales o bailables para recaudar fondos; incluso en actos de graduación, lecturas o defensas de tesis que requerían como cierre un gran baile al ritmo popular de las marimbas.
8. La situación económica en la temporalidad de estudio es motivo de la generación de otras características peculiares en la conformación de la danza folklórica hondureña, desde el otorgamiento de concesiones a las empresas fruteras norteamericanas se impulsó el trabajo de obreros en estas compañías que se vieron obligadas a promover la educación, el arte y la cultura con la construcción de escuelas especialmente en el gobierno de Manuel Bonilla quien comienza la construcción del Teatro Nacional, generando la inclusión de nuevos temas que se interpretan en las canciones y danzas donde se vierten las costumbres en las plantaciones especialmente del banano, como el caso de la famosa canción de Lidia Handal «El Bananero». Pero es realmente desde los años 50's que el turismo como nuevo elemento económico del país toma auge y promueve la danza de las raíces tradicionales para fortalecer la llegada de extranjeros y de nacionales a sitios como clubes, plazas, restaurantes, centros turísticos, o cualquier lugar público donde pudiera exponerse una presentación artística.
9. Los acontecimientos políticos que marcaron la manifestación dancística en la temporalidad de estudio, están ligados primero a los conflictos ocasionados por las guerras civiles, que provocaron gran inestabilidad, luego por el gobierno de Tiburcio Carías Andino y posteriormente los gobiernos militares, ello generó que las interpretaciones populares fuesen

una comparación de las vivencias del pueblo con los gobiernos o los liderazgos políticos, refiriéndose a un contexto de corrupción protagonizado por funcionarios públicos y/o dictaduras, expresando que sólo en el estatus del gobierno, como se expresa en la danza el zopilote cuya letra como se diría ahora está en doble sentido. Estas influencias político-militares se dejaron sentir en las fiestas populares que también fueron marcadas en su forma de bailar, siguiendo movimientos estilizados, ordenados y rígidos, como se ve en las marchas militares.

10. Los aportes más relevantes para la caracterización de la danza los brinda indudablemente la religión católica, cuyo papel fue fundamental en la conformación de las llamadas danzas folklóricas de Honduras, pues las tradiciones y costumbres de los pueblos indígenas y afrodescendientes cambiaron considerablemente con el cristianismo y especialmente con las celebraciones de ferias, santos del día, navidad, pascua, día de reyes, bautizos, o cualquier actividad relacionada con las festividades de la iglesia. El mestizaje o hibridación cultural provocó que los mitos, rituales se combinaran con las tradiciones del catolicismo y generaron muchas de las conocidas danzas tradicionales o folklóricas prueba de ello los múltiples avisos y anuncios que aparecían en los distintos diarios, sobre estas celebraciones las cuales eran motivo de bailes y danzas.
11. A pesar de sus inicios en la popularidad del pueblo con escasos recursos económicos, la danza folklórica se transformó desde el momento en que trasciende a los escenarios convirtiéndose en un artículo de consumo inclinándose a ser disfrutado por las élites económicas o de poder, es entonces que Rafael Manzanares Aguilar comienza los primeros a instruir a los primeros grupos de danzas folklóricas conformándose en instituciones educativas privadas como la Escuela Americana y el Instituto San Miguel, cuyos jóvenes

tenían los recursos económicos para tener sus implementos, accesorios e incluso para pagarse algunos viajes dentro o fuera del país.

12. Sin duda el esfuerzo de algunos personajes e instituciones fueron clave para la institucionalización de la danza folklórica especialmente en el sistema educativo nacional, el principal exponente de la investigación en el campo de la música y la danza en Honduras fue Rafael Manzanares Aguilar quien, mediante el apoyo de varias instituciones como el Instituto Hondureño de Turismo en 1953, el Instituto Folklórico Nacional en 1955 y posteriormente en 1956 el Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas y la Secretaría de Cultura, Turismo e Información creada en 1975 logró la incorporación en el sistema educativo nacional de piezas musicales y danzas que se siguen ejecutando y se utilizaron como elementos para construir la identidad nacional; se destaca también la asistencia en investigación de los pupilos de Manzanares entre ellos Carlos Gómez Genizzotti, Rubén Ruíz, Jesús Muñoz Tábora y Jorge Armando Ferrari.
13. La danza folklórica no solo ha sido un elemento integrado en la construcción de identidad nacional, también ha marcado la sociedad hondureña actual, en primera instancia con su difusión en el sistema educativo nacional, creando una generación de personas que reconocían la danza folklórica, en segundo lugar la constancia de su enseñanza y reproducción como elemento artístico llegando a muchos estratos sociales por ejemplo personas con discapacidades, proyectos de prevención y rescate social a través de la danza, actividades recreativas, etc.
14. Los aportes de este trabajo investigativo son el inicio de todo lo que falta por escudriñar en el área del arte dancístico en su categoría de danza folklórica o tradicional. Quedan pendientes muchas preguntas y aspectos como:

- ¿Cuál fue la participación de las mujeres en la inclusión de la danza folklórica como elemento del arte hondureño y en construcción de la identidad nacional? En cuya respuesta probablemente aparecerán nombres como Mercedes Agurcia Membreño o Guadalupe Ferrari de Hartling y muchos miembros de La Sociedad Cultura Femenina o de la Federación de Asociaciones Femeninas de Honduras (FAFH) y en años posteriores Serafina de Milla, Lidia Handal, Thania Pinto de Morán, Auxiliadora Narváez, Alma Caballero entre otras.
- Quedan al pendiente también resaltar a otros personajes integrantes de las primeras generaciones del Cuadro Nacional de Danzas Folklóricas cuya labor al lado de Manzanares fue loable en aportes al folklore, música y danzas hondureñas.
- La transición de la danza a la posteridad desde 1975 con la creación de la SECTIN, generándose la mayor parte de recopilaciones y publicaciones sobre folklore, música y danzas después de esta fecha, especialmente en las décadas de los 80's y 90's como la época de oro de la danza folklórica en la cual surgen festivales y concursos.
- Queda pendiente el análisis de algunas piezas del repertorio de la primera generación de bailarines recopiladas por Manzanares, pues se han extraviado los documentos donde se encontraban sus descripciones, solo aparecen menciones como ya se expusieron en las fuentes citadas en este trabajo.
- Es tarea futura la investigación sobre la incursión de la danza folklórica en las dos Universidades públicas más grandes del país UNAH Y UPNFM, primero con la formación de grupos de danzas y luego como asignaturas en las carreras de arte o como clases optativas, permitiendo la consideración de este arte dancístico en la



academia desde los años '80s; así como el auge de festivales y concursos de danzas folklóricas.

- Realizar un análisis de las diferencias y similitudes entre lo que se conoce como danza académica o clásica y la danza folklórica en su relación con la construcción de identidad nacional y sus aportes a la sociedad hondureña.

El desafío sigue siendo muy grande, pues surgirán un sinfín de interrogantes sobre la historia de la danza folklórica en Honduras, que, mientras tanto seguirá por escribirse.

Anexos

Anexo 1 Cronograma

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS**  
**DEPARTAMENTO DE HISTORIA**  
**MAESTRÍA EN HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL**

Cronograma de avances de tesis: “De los mitos, a los ritos y de los ritos a las danzas: la danza folklórica en la construcción de  
 Identidad Nacional de Honduras 1900-1975.”  
 Carmen Elisa Flores Mejía 2019

Actividades	2019																																
	Meses	Agosto										Septiembre						Octubre															
	Semanas	1		2		3		4		5		1	2		3	4	1	2															
	Días	1	2	3	4	8	9	10	11	15	16	17	18	22	23	24	25	29	30	31	1-8	10	11	12	13	14	15	16	18-22	24-29			
Revisión del marco teórico-conceptual y metodológico	█	█																															
Correcciones marco teórico-conceptual y metodológico			█	█																													
Revisión de capítulos I y II			█	█	█																												
Correcciones de capítulos I y II							█	█																									
Revisión de capítulos III y IV						█	█	█	█																								
Corrección de capítulos III y IV												█	█																				
Revisión de capítulo V												█	█	█	█																		
Corrección de capítulo V																█	█																
Redacción de conclusiones																				█	█	█	█										
Revisión de conclusiones																					█	█	█	█									
Corrección de conclusiones																									█	█							
Revisión final																										█	█						
Correcciones finales																														█			
Presentación de los resultados de la investigación																															█	█	



Revisiones de la asesora



Redacción y asesoría a cargo del maestrante y asesora



Correcciones a cargo del maestrante

Asesora MA. Norma Zambrana

Maestrante Licda. Carmen Elisa Flores

## Anexo 2 Autorización entrevista



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA  
MAESTRÍA EN HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL

### AUTORIZACIÓN

Yo, \_\_\_\_\_ con  
número de identidad \_\_\_\_\_, de profesión u oficio  
\_\_\_\_\_ residente en \_\_\_\_\_ autorizo a Carmen Elisa  
Flores estudiante de la Maestría en Historia Social y Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de  
Honduras, para utilizar la información que proporcioné con el propósito de realizar su investigación  
para la presentación de su Tesis para optar al grado de Máster en Historia Social y Cultural.

Dado en \_\_\_\_\_ a los \_\_\_\_\_ días del mes de  
\_\_\_\_\_ de 20\_\_

Nombre

Firma

## Anexo 3 Ejemplos de tablas para Cronologías

### Fuentes hemerográficas

Tema: Danza Folklórica e identidad nacional								
Temporalidad: 1900-1975								
Fuentes hemerográficas								
Autor	Fecha			Nombre de revista, periódico, boletín, etc.	Nombre del artículo, nota, noticia, etc.	Núm. vol, serie, págs. etc.	Observaciones	Ubicación de la fuente
	Día	Mes	Año					
Charles Richet	19	Agosto	1938	Revista Ariel	"La danza es un goce lúbrico"	San José, núm 23 serie VIII, pág. 631-632	Digital	www.Tzibalnaah.unah.edu.hn Repositorio Documental de la UNAH
Dimitry Merejkowsky	15	Enero	1939	Revista Ariel	"Danzas Antiguas"	San José, núm 34, serie XII, pág. 881	Digital	www.Tzibalnaah.unah.edu.hn Repositorio Documental de la UNAH
Fernández Moreno	1	Enero	1938	Revista Ariel	"La Bailarina presa"	San José, núm.9 serie III, pág. 257	Digital	www.Tzibalnaah.unah.edu.hn Repositorio Documental de la UNAH
Jorge Alberto Amaya		Agosto - febrero	2005 - 2006	Dialogos Revista Electrónica de Historia	"Los estudios culturales en Honduras: La búsqueda de algunas fuentes culturales para la reconstrucción del imaginario nacional hondureño"	ISSN1409-469X, vol. 6, No. 2, Escuela de Historia Universidad de CR págs. 110-141	Digital	
Jorge Armando Ferrari		Noviembre	2001	Revista Ciencia y Tecnología	"Folklore: Las Bodas de Guajiquiro"	pp. 4-8 vol. 9, DICU, UNAH	Descripción de la investigación sobre Las Bodas de Guajiquiro en el departamento de La Paz, Honduras	Mi Biblioteca
Mario Ardón Mejía		julio-diciembre	2016	Revista de Arte y Cultura CAC-UNAH	"Las manifestaciones teatrales y bailes populares tradicionales en Honduras"	CAC-UNAH, vol. VI, N.2 pp 110-131	Guancascos, cultura popular, bailes, sincretismo religioso	Mi Biblioteca

### Fuentes primarias

Tema: Danza Folklórica e identidad nacional							
Temporalidad: 1900-1975							
Fuentes primarias							
Autor	Fecha			Nombre de documento	datos del documento o Folios, págs. etc.	Observaciones	Ubicación de la fuente
	Día	Mes	Año				
Instituto Hondureño de Antropología e Historia	29	diciembre	1997	Ley para la protección del Patrimonio Cultural de la Nación	Emitida el 29 de diciembre de 1997, IHAH	Conjunto de decretos legislativos 220-97, publicación de 2005	Mi Biblioteca
El Redactor Oficial de Honduras	15	Noviembre	1840	Decreto de Estado	No.3, pág.20 art. 10, inciso 14	desarrollo de los artículos 94 y 95 sección 14 de la Constitución dada el 14 de octubre de 1840 en Comayagua: "14. Establecer escuelas de artes y oficios."	www.Tzibalnaah.unah.edu.hn Repositorio Documental de la UNAH
Constitución de la República			1965				Digital

## Fuentes Bibliográficas

Fuentes Bibliográficas "Danza Folklórica de Honduras"								
Teoría, Contexto y Metodología								
Autor	Título del Libro o Documento	Año de Edición	Editorial	Ciudad de edición, país	Otros datos	Ubicación	Código ubicación	Observaciones
Acuña Delgado Ángel y Acuña Gomez Elena	Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica	2011	Universidad de Granada	España		Archivo Digital		
Anne Chapman	Los hijos del Copal y la Candela: tradición católica de los Lencas de Honduras	1986	UNAM	México	Tomo I y Tomo II	Biblioteca Privada		
Carminda Clementina Romero	Costumbres y tradiciones de nuestra gente de tierra adentro	2011	Litografía López	Honduras, Tegucigalpa	2da ed.	Biblioteca Nacional	390-R763	
Claudia Marcela Carías, Héctor Miguel Leiva, Róger Martínez Miralda, Enma Leticia Ordóñez, Jorge F. Travieso	Tradición Oral Indígena de Yamaranguila	2004	Ed. Guaymuras	Tegucigalpa		Mi Biblioteca		págs. 17-18 "mal folclorismo surgido por todas partes y que tiende a considerar los productos populares como atractivos turísticos".
Cristhophe Belaubre	La Construcción de una Identidad Centroamericana a Principios del Siglo XIX: Interpretación Micro-histórica de un Fracaso.	2005	Tandil		Anuario IEHS 20, Argentina	Archivo Digital		identidad nacional a favor de los criollos con menosprecio de la población indígena y mestiza.
Dario Euraque	Conversaciones históricas con el mestizaje y su identidad nacional en Honduras	2004	Centro Editorial	Honduras, San Pedro Sula		UNAH	972.83-E89c	

## Anexo 4 Fotografías



Carlos Ignacio Gómez Genizotti, 2017, celebrando 54 años proyectando la danza folklórica en Honduras, Falleció en 2018



Carmen Elisa Flores y Jorge Armando Ferrari 2017



Norma Zambrana Carias (Asesora de Tesis) y Carmen Elisa Flores, 2018

## Bibliografía

- Acevedo Hernández, A. (1953). *La Cueca, orígenes, historia y antología*. Santiago, Chile: Nacimiento.
- Acuña Delgado, Á. (2002). La Danza como modelo analítico de interpretación sociocultural. Un estudio de caso. *Gazeta de Antropología*. Recuperado el 17 de junio de 2018, de [http://www.ugr.es/~pwlac/G18\\_14Angel\\_Acuna\\_Delgado.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G18_14Angel_Acuna_Delgado.html)
- Acuña Delgado, Á., & Acuña Gómez, E. (Septiembre de 2011). *Universidad de Granada. Gazeta de Antropología*, 27 (2), artículo 28 . Obtenido de <http://hdl.handle.net/10481/18522>
- Acuña, V. H. (1989). La historia oral, las historias de vida y las ciencias sociales San José. En E. Fonseca, *Historia Teoría y Métodos* . San José : EDUCA.
- AFRO-UNAH. (1 de abril de 2015). Conversatorio. (C. E. Flores, Entrevistador)
- Aguilar Paz, J. (1989). *Tradiciones y Leyendas de Honduras*. Tegucigalpa, Honduras: Editora Museo del Hombre Hondureño.
- Ahón Olguín, M. (21 de Febrero de 2013). *Iriarte y Asociados*. Recuperado el 19 de Diciembre de 2018, de <http://www.iriartelaw.com/metodologia-para-la-ense%C3%B1anza-de-la-danza-folklorica>
- Alía Miranda, F. (2008). *Técnicas de Investigación para historiadores*. Madrid : SINTESIS.
- Amaya, J. A. (2000). *Reimaginando la nación en Honduras: de la nación homogénea a la nación pluriétnica. Los negros garífunas de Cristales, Trujillo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Obtenido de [www.repositorio.ciicla.ucr.ac.cr](http://www.repositorio.ciicla.ucr.ac.cr)
- Amaya, J. A. (Agosto-Febrero de 2005-2006). Los Estudios Culturales en Honduras: La Búsqueda de Algunas Fuentes Culturales para la Reconstrucción del Imaginario Nacional Hondureño. *Diálogos*, 6(2), 110-141.
- Amaya, J. A. (Junio de 2007). Los Negros Ingleses o Creoles de Honduras: etnohistoria, racismo, y discursos nacionalistas excluyentes en Honduras. (U. d. Valle, Ed.) *Revista Sociedad y Economía*(12), 115-129. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99616724007>
- Animación Sociocultural y la Danza*. (10 de Octubre de 2017). Obtenido de <https://marinaeduso.wordpress.com/animacion-sociocultural/>
- Ardón Mejía, M. (2002). *Cuentos Folkloricos Hondureños*. Tegucigalpa: Secretaría de Educación y Cooperación Técnica Alemana.
- Ardón Mejía, M. (2016). Las manifestaciones teatrales y bailes populares tradicionales en Honduras. *Revista Arte y Cultura, CAC UNAH, vol. V, No. 2*, 110-131.
- Armas Iparraguirre, J. L. (24 de agosto de 2010). *Danza, Arte y Cultura*. Obtenido de <http://jorgearmasiparraguirre.blogspot.com/2010/08/teoria-de-la-danza.html>

ARTE-UNAH, C. d. (12 de Septiembre de 2016). Reseña Histórica. Tegucigalpa, Francisco Morazán, Honduras.

Aulestia, P. (1984). *Testimonio/Testimony/Temoignage (1934-1959). 25 años de danza en México*. México: INBA/SEP/CID.

Ávila Aguilar, M. (2012). *Suplemento Cultural "Bosquejo histórico de la danza en Costa Rica"*. Obtenido de [http://www.icat.una.ac.cr/suplemento\\_cultural/index.php/the-community/121-danza/441-bosquejo-historico-de-la-danza-en-costa-rica-marta-avila238](http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/the-community/121-danza/441-bosquejo-historico-de-la-danza-en-costa-rica-marta-avila238)

Ávila Aguilar, M. (2015). Narrativas coreográficas sin registro. *Revista Arte y Cultura, CAC UNAH*. Vol. III. No. 1, 70-87.

Barahona Salgado, G. (2018). *Música Garifuna de Honduras*. Tegucigalpa: Centro Cultural de España en Honduras.

Barahona, M. (2002). *Evolución histórica de la Identidad Nacional* (2da. ed.). Tegucigalpa: Guaymuras.

Barahona, M. (2005). *Honduras en el siglo XX, una síntesis histórica*. Tegucigalpa: Guaymuras.

Barahona, M. (2009). *Pueblos Indígenas, Estado y Memoria Colectiva en Honduras*. Tegucigalpa: Guaymuras.

Baratta, M. (1991). *Cuzcatlán típico: ensayo sobre etnofonía de El Savator, folklore, folkwisa y folkway, Parte 1*. San Salvador: Ministerio de Cultura, El Salvador.

Becerra, L. (2007). *Evolución Histórica de Honduras*. Tegucigalpa: Bactun Editorial.

Belaubre, C. (2005). La Construcción de una identidad centroamericana principios del siglo XIX: Interpretación micro-histórica de un fracaso. *IEHS*, 87-119.

Blanco, F. J. (10 de junio de 1950). Un fondo destinado a la cultura. *El Pacífico*, año I(25), pág. 2 y 7.

Blandon, E. (26 de septiembre de 2012). <http://erickblandon.blogspot.com/p/publicaciones.html>. Obtenido de <http://erickblandon.blogspot.com/p/publicaciones.html>

Bordón, E. (5 de marzo de 2013). *abc.com*. Obtenido de Evolución de la danza: <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/escolar/la-evolucion-de-la-danza-543666.html>

Burke, P. (2006). *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona: Paidós.

Caballero, A. (1979). *El Baile de Las Tiras*. Tegucigalpa: Secretaría de Cultura y Turismo (SECTUR).

Cáceres Gómez, R., & al., e. (2008). *Del olvido a la memoria: africanos y afromestizos en la historia colonial de Centroamérica, Vol. 1, 1°*. San José: UNESCO.

Cárcamo Gálvez, H. (1983). *Historia de la música en Honduras y sus símbolos nacionales, reseña histórica de los himnos nacionales de Guatemala, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica*. Tegucigalpa: Lithopress.



- Carias, C. M., Leiva, H., Martínez Miralda, R., Ordóñez, E. L., & Travieso, J. (2004). *Tradición Oral Indígena de Yamaranguila*. Editorial Guaymuras P. 193. Tegucigalpa: Guaymuras.
- Carretero, E. (s.f.). Reacciones a la modernidad, Una lectura de las respuestas de lo social al ejercicio del poder. *NOMADAS*, 7, 1-21.
- Casaús, M., & Macleod, M. (2014). América Latina entre el autoritarismo y la democratización 1930-2012. En M. Pérez Ledesma, S. Ismael, & U. d. Zaragoza (Ed.), *Historia de las culturas políticas en España y América Latina* (Vol. VI). Madrid, Zaragoza, España: Marcial Pons Ediciones de Historia.
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. (s.f.). *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón*. Recuperado el 14 de Diciembre de 2018, de <https://cenidadanza.inba.gob.mx/index.php/repisa/itemlist/category/12-repisa?start=168>
- Chapman, A. (1986). *Los hijos del Copal y la candela: Tradición católica de los Lencas de Honduras*. México: UNAM.
- Chávez García, Á. (sábado 31 de Enero de 2015). Sebastián Martínez Rivera, primer folclorista en Honduras en «Anales Históricos». *La Tribuna*, págs. 9-B.
- Choza, J. (2003). El Arte, Las Éites y la Masa. Réplica a Alberto Ciria. (U. d. Sevilla, Ed.) *Thémata*. Revista de filosofía, número 30, 2003 págs. 243-248.
- Chuviler, R. (2017). *El Gaucho en la Historia y la Tradición. Manifestaciones Folklóricas de los Valles Calchaquies*. Campana, Buenos Aires: Centro de Estudios Folklóricos y Actividades Guitarrísticas.
- Cifuentes, M. J. (2007). *Historia Social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Santiago: LOM Ediciones.
- Cifuentes, M. J. (2008). Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza. *Aisthesis*(43), 85-98. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835006>
- Claros, E. (jueves 23 de enero de 1930). Crónica de la visita que la escuela rural "El Esfuerzo" hizo a la Dirección General de Enseñanza Primaria, el 20 de enero de 1930. *El Cronista*, XVIII(4661), pág. 3.
- Coffey, A., & Atkinson, P. (2003). *Encontrar el sentido de los datos cualitativos*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Conzemius, E. (2004). *Estudio Etnográfico sobre los Indios Miskitos y Sumus de Honduras y Nicaragua*. Managua: Fundación Vida.
- Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana. (2003). *Nuestra Música y Danzas Tradicionales*. San José, Costa Rica: Secretaría General.
- Cuadra, P.A. & Pérez Estrada F. (2004). *Muestrario del Folklore Nicaragüense*. Managua, Nicaragua: Fundación Uno.

- Cuevas Molina, R. (2012). *De Banana Republics a Repúblicas Maquileras*. San José: EUNED.
- Davison, W. (2009). *Etnología y etnohistoria de Honduras: Ensayos*. Tegucigalpa: Instituto Hondureño de Antropología e Historia.
- de Roux López, R. (2005). El largo camino de «Naciones Católicas» a «Repúblicas pluriculturales» en América Latina. *Anuario IEHS*, 63-86.
- Díaz, L. (1985). Folklorismos y Folklore. *Revista de Folklore No. 56, Valladolid, Caja de Ahorro Popular*, 53-55.
- Discogs. (s.f.). Recuperado el Lunes 13 de mayo de 2019, de <https://www.discogs.com>
- Echegoyen, S. (4 de Diciembre de 2012). *Congreso Internacional de medicina de la danza*. Recuperado el 27 de noviembre de 2017, de <https://investigadanza.blogspot.com/>
- Eco, U. (1970). *La Definición del Arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S.A.
- El Cronista. (Martes 6 de Enero de 1914). Alegría pascual. *II(282)*, pág. 2.
- El Cronista. (Lunes 5 de Enero de 1914). Baile. *II(281)*, pág. 2.
- El Cronista. (Martes 6 de Enero de 1914). Bailes. *II(282)*, pág. 2.
- El Cronista. (Viernes 30 de Enero de 1914). Buen baile. *II(303)*, pág. 3.
- El Cronista. (Miércoles 2 de Febrero de 1916). Baile. *Año VIII(933)*, pág. 3.
- El Cronista. (martes 4 de Enero de 1916). Bailes. *Año III,(969)*, pág. 2.
- El Cronista. (Miércoles 5 de Enero de 1916). De pascua. *año III*, pág. 2.
- El Cronista. (miércoles 5 de Enero de 1916). Día de Reyes. *Año III(970)*, pág. 2.
- El Cronista. (Jueves 29 de Noviembre de 1917). Baile. *Año VIII*, pág. 2.
- El Cronista. (11 de Febrero de 1930). Un baile alegre. *XVIII(4677)*, pág. 6.
- El Cronista. (30 de Mayo de 1970). Conjunto nacional de folklore en el Lincoln. *El Cronista, año LVIII*, pág. 14.
- El Cronista. (12 de Enero de 1974). Los Robbins y otros artistas en Proyecciones Militares.
- El Día. (sábado 7 de Julio de 1956). Baile, Desfile de Modas y otros puntos está preparando la FAFH para la semana antituberculosa. pág. 1.
- El Día. (Noviembre de 1956). Nuestros Valores. pág. 5.
- El Día. (16 de Noviembre de 1976). Una Fiesta. pág. 5.
- El Sol. (23 de Octubre de 1930). Cuatro años de vida de la sociedad Cultura Femenina . pág. 1 y 4.
- El Sol. (Lunes 15 de Diciembre de 1930). La gran tarde de carnaval y la corrida de toros, ayer domingo.

- El Sol. (20 Agosto de Agosto de 1930). La Velada próxima en T. Nacional.
- El Sol. (Lunes 17 de Noviembre de 1930). Leyó su tesis el poeta Castro. págs. 1-4.
- El Sol. (miércoles 6 de Agosto de 1930). Una Gran Velada Artística.
- El Sol. (Martes 6 de Enero de 1931). Esta Noche es Fiesta por todas partes. págs. 1-4.
- Euraque, D. (2004). *Conversaciones históricas con el mestizaje y su identidad nacional en Honduras*. San Pedro Sula, Honduras: Centro Editorial.
- Euraque, D. (2005). Apuntes para una historiografía del mestizaje en Honduras. *Iberoamericana*, 19(V), 105-117.
- Fasquelle, R. P. (2015). De la contorsión que transforma a un meneo acompasado de la cintura. *Revista de Arte y Cultura, CAC UNAH, vol. III, N0.1*, 28-69.
- Fernández, V. H. (2012). *Suplemento Cultural "No hay una danza costarricense sino tendencias y movimientos*. Obtenido de [http://www.icat.una.ac.cr/suplemento\\_cultural/index.php/the-community/121-danza/442-no-hay-una-danza-costarricense-sino-tendencias-y-movimientos-victor-hugo-fernandez239](http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/the-community/121-danza/442-no-hay-una-danza-costarricense-sino-tendencias-y-movimientos-victor-hugo-fernandez239)
- Ferrari, J. A. (2001). Folklore: Las Bodas de Guajiquiro. *Revista Científica de la UNAH (DICU) Noviembre 2001 No. 9*, 4-8.
- Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Huellas. Búsquedas en Arte y Diseño*(3), 31-44.
- Flores, D. (2003). *Evolución histórica de la danza folklórica hondureña*. Tegucigalpa: Zots-IHER Producciones y Ediciones.
- Florescano, E. (1998). *Otra Lectura del Popol Vuh*. Obtenido de <http://www.nexos.com.mx/?p=8722>
- Flores-Mejía, C. E. (2012). "Folklore", *material de estudio para el espacio de aprendizaje Danza Folklórica de Honduras UNAH. 2012, p. 1*. Tegucigalpa.
- Flores-Mejía, C. E. (2017). La ciencia del folklore y sus manifestaciones artísticas en Honduras. *Antropa, año 1*(1), 145-152.
- Flores-Mejía, C. E. (2018). La danza tradicional o folklórica en Centroamérica, como parte de la construcción de identidad. (Sistema de Investigación Científica y Tecnológica de Educación Superior) Dirección de Educación Superior. CISES, agosto 2018, 29-40.
- Folklore y Genealogía*. (s.f.). Recuperado el 20 de enero de 2017, de [http://www.genbriand.com.ar/thoms\\_athenaeum.htm](http://www.genbriand.com.ar/thoms_athenaeum.htm)
- García Canclini, N. (1977). *Arte Popular y Sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1987). Ni Folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Diálogos de la comunicación*, 8(17). Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2701186>

- García Canclini, N. (2001). *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Germinal. (7 de octubre de 2017). *Notas*. 1(13), 224.
- Gil Bermúdez, C. M. (2013). *Aplicación de la danza como terapia en la rehabilitación de enfermos de Alzheimer: propuesta de método*. Sevilla: Universidad de Sevilla, tesis de grado.
- Gil Salinas, R., Pérez García, C., Rodríguez, I., López, I., Bellanger, W., & Sarrió, F. (2011). *Máscaras, de La Colección del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica*. Valencia, España: Ateneo Mercantil de Valencia; Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (INCA).
- González Paredes, J. y Avendaño B. (2006). *Retratos de folclorólogos Hondureños*. Tegucigalpa: Cultura.
- González, R. M. (2013). Eric J. Hobsbawm, la Historia desde abajo y el análisis de los agentes históricos. *Rúbrica contemporánea*, 2(4).
- González Sol, R. (jueves 28 de agosto de 1952). Sobre Folklore Hondureño. El origen de la "Sigua" o "Sucia". *El Día, año V(1261)*, pág. 3.
- Guerra, F.-X. (1992). *Modernidad e Independencias, Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: MAPFRE.
- Guzmán, S., & Maldonado, G. (2011). La Alethia de la danza desde la hermeneia. *Redalyc, Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, 10, 259-268. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441846103011>
- Handal, L. (1975). El Bananero [Grabado por T. Opalaca]. [Long play]. Tegucigalpa, Honduras: O. d. Nacional.
- Henríquez Puentes, P. (2001). Oralidad y teatralidad en el Popol Vuh. *Scielo*. Obtenido de [http://www.scielo.cl/asciolo.php?script=sci\\_artex&pid=S0717-6848200300280005](http://www.scielo.cl/asciolo.php?script=sci_artex&pid=S0717-6848200300280005)
- Hernandez, M. C. (1985). *Guía de Estudio: Historia Universal de la Danza*.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. d. (2010). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw-Hill Interamericana.
- Hidalgo Salgado, R. (septiembre-diciembre de 2011). Notas de un itinerario sobre una investigación en danza. *Redalyc, Cuiculco*, 18(52), 71-88. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35124304006>
- Hirose, M. B. (2012). Los certámenes de danza folklórica. Las formas estilizadas como estrategias de ritualización. *Scielo*, 50. Obtenido de [http://www.scielo.org.ar/sciolo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-81042009000100003](http://www.scielo.org.ar/sciolo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042009000100003)
- Honduras (1950). [Película]. Honduras. Obtenido de [www.rtv.hn](http://www.rtv.hn)

*Honduras un mundo en sí* (1975). [Película].

Ibarra Rojas, E. (1989). La etnohistoria entre la antropología y la historia. En E. Fonseca, *Historia Teoría y Métodos*. San José: EDUCA.

Instituto de Cooperación Iberoamericana. (1984). *Arte y Literatura de Honduras*. Madrid: Embajada de Honduras en España.

Iturria, R. (2006). *Tratado de Folklore*. Montevideo.

Jameson, F. (1989). *Documentos de Cultura, Documentos de Barbarie*. Madrid: Visor Distribuciones S.A.

La Época. (10 de Marzo de 1936). Baile en San Pedro Sula en honor del Gral. Carías. pág. 1 y 4.

La Época. (16 de Marzo de 1936). Con Bailes y Conciertos se Conmemoró el Natalicio del Sr. Presidente, Gral. Carías. pág. 1 y 4.

La Época. (20 de Mayo de 1936). El Concierto de Anoche. pág. 4.

La Época. (14 de Diciembre de 1936). El Primer Baile Solemnizador de las Fiestas de Comayagüela. pág. 1 y 4.

La Época. (21 de Mayo de 1936). Fiesta Danzante. pág. 4.

La Época. (7 de Mayo de 1936). Gran Baile. pág. 4.

La Época. (Viernes 27 de Marzo de 1936). Gran Baile en el Salón Azul del Cabildo Municipal de Comayagüela.

La Época. (15 de Mayo de 1937). San Pedro de Tutule. pág. 3.

La Gaceta. (Miércoles 3 de abril de 1935). Decreto No.142. LX(9-562), pág. 1.

La Tribuna. (14 de Febrero de 2019). Día de la Amistad. Obtenido de [https://www.latribuna-hn.cdn.ampproject.org/v/s/www.latribuna.hn/2019/02/23/dia-de-la-amistad/amp/bc?amp\\_js\\_v=a2&amp\\_gsa=1&usqp=mp331AQCKAE%3D#aoh=15699669365556&mp\\_ct=1569966945555&referrer=https%3A%2F](https://www.latribuna-hn.cdn.ampproject.org/v/s/www.latribuna.hn/2019/02/23/dia-de-la-amistad/amp/bc?amp_js_v=a2&amp_gsa=1&usqp=mp331AQCKAE%3D#aoh=15699669365556&mp_ct=1569966945555&referrer=https%3A%2F)

Le Bon, G. (15 de Marzo de 1938). La Imaginación Popular. (F. Turcios, Ed.) *Ariel, Serie V*(14), 412.

Lester, M. (1982). *Un viaje por Honduras* (2da ed.). San José, Costa Rica: EDUCA, Editorial Universitaria Centroamericana.

Lomelí, N. (22 de Diciembre de 2015). *Nietzsche y Sócrates, dos amantes de la danza*. Obtenido de Cultura Colectiva: <http://culturacolectiva.com/nietzsche-socrates-dos-amantes-la-danza/>

López, C. G. (2005-2006). La historia cultural en El Salvador: Un campo de estudio en ciernes. *Diálogos*, 6(2), 98-109.

López, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *Revista Internacional de Investigación e Innovación Educativa*, 4.

- López, I. (2007). *Indias, Inditas, Negras y Gitanas: Los bailes de marimba en el Pacífico Nicaragüense*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua.
- Lorente, J. I. (2015). Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos en las enseñanzas de postgrado en artes escénicas. *Revista d'Innovació Docent Universitària*(7), 97-115. Obtenido de <http://revistes.ub.edu/index.php/RIDU>
- Luján Muñoz, J. (Diciembre de 2000). Danzas y máscaras de Guatemala. *Revista Universidad del Valle de Guatemala*(10), 7-12.
- Manero, E. (2005). Construcción de Identidades y Conflictos Sociales en la América Latina del Desorden Global. La Cuestión Nacional: Un Palimpsestus de la Memoria Política. *Anuario IHES*(20), 131-176.
- Manzanares Aguilar, R. (1955). *Library of Congress*. Obtenido de <https://www.loc.gov/audio/?fa=language%3Aspanish%7Clocation%3Ahonduras&c=50&all=true&st=list>
- Manzanares Aguilar, R. (sábado 7 de julio de 1956). Folklore y Magisterio Nacional. *El Día, año IX*(2413), pág. 3.
- Manzanares Aguilar, R. (martes 24 de julio de 1956). Grupos de Hechos Folklóricos Para su Mejor Recolección. *El Día, año IX*(2427), págs. 1-2.
- Manzanares Aguilar, R. (1960). *Canciones de Honduras*. Washintong D. C.: Organización de Estados Americanos.
- Manzanares Aguilar, R. (1974). *El Folklore en Honduras*. Tegucigalpa: Ministerio de Educación Pública (MEP).
- Manzanares Aguilar, R. (1975). *Música y Canciones de Honduras*. Honduras: Elia Producciones.
- Manzanares Aguilar, R. (2008). *Por las Sendas del Folklore*. Tegucigalpa: Imprenta Calderón.
- Manzanares, R. (2008). *Por las Sendas del Folklore*. Tegucigalpa: Imprenta Calderón.
- Marín Hernández, J. J. (2005-2006). La Historia Cultural entre la utopía y la imaginación. Hacia un proyecto historiográfico. *Diálogos Revista Electrónica de Historia, ISSN 1409- 469X, Volumen 6 Número 2 Agosto 2005 - Febrero 2006*, 142-174.
- Mariñas Otero, L. (2008). *Honduras*. Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes.
- Mariñas Otero, L. (2009). *Acercamiento a la cultura de Honduras*. Tegucigalpa: Centro Cultural de España.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gili S.A. de C.V.
- Martínez Castillo, M. F. (1990). *Honduras, cultura e identidad*. Tegucigalpa, Honduras: Ediciones Librería Paradiso.

- Martínez, J. E. (2012). *Apuntes y observaciones: Tradición e invisibilidad*. Obtenido de Poetas del Grado Cero: <http://poetasdelgradocero.blogspot.com/2012/12/apuntes-y-observaciones-tradicion-e.html>
- Mejía, M. (septiembre de 1965). Celebrar y hacer la Independencia Nacional. *Revista Ariel, Tercera Etapa, año VII*(167), 1.
- Mejía, M. (Agosto de 1966). Nociones para entender el arte de hoy. Editorial. *Ariel, año VIII*(178, 3ra etapa), 2-3.
- Mejía, M. (diciembre de 1966). Pascuas en Tegucigalpa. *Revista Ariel, año VIII*(182), 1-2.
- Mejía, R. E. (1945). *4 de Julio de 1944*. Tegucigalpa: Talleres Litográficos Ariston.
- Merejkowsky, D. (15 de enero de 1939). Danzas Antiguas. *Revista Ariel, serie XII*(34), 881.
- Mertins Luna, A. L., Molina, D. P., & Acosta Díaz, I. G. (2009). *30 años de historia de la danza teatral; institucionalización cultural en Guatemala (1948-1978)*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Miralda Bulnes, D. (2012). *Latwan Laka Danh Takisa: Los pueblos originarios y la guerra de baja intensidad en el territorio de la Moskitia, República de Honduras*. Tegucigalpa: Instituto Hondureño de Antropología e Historia.
- Moya, C. (abril-junio de 1995). Hacia una danza educativa. *Redalyc, Perfiles Educativos*(68). Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13206812>
- Muñoz Tábora, J. (2007). *Folklore y Educación de Honduras*. Tegucigalpa: Guaymurás.
- Nandy, A. (2011). Cultura, voz y desarrollo. En *En Imágenes del Estado. Cultura, violencia y desarrollo* (págs. 65-92). México: Umbrales.
- Nercesian, I., & Rostica, J. (2014). Ideas, arte y cultura popular. En *Todo lo que necesitas saber sobre América Latina* (págs. 87-134). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Oliveira, R. (21 de febrero de 1992). Identidad nacional y música en América Latina. *Semanario Brecha*, 1-12.
- Pabst Aldoney, H., Donoso Ahumada, D., Fuentealba Diez, M., Santibáñez M., C., & Guajardo Salinas, A. (2014). *Bafona. Ballet Folklórico Nacional*. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Palominos Mandiola, S. (2014). Entre la oralidad y la escritura. La importancia de la música, danza y canto de los Andes coloniales como espacios de significación, poder y mestizajes en contextos de colonialidad. *Revista Musical Chilena, LXVIII*(j). Obtenido de <http://www.uchilefau.academia.edu>
- Parra Herrera, M. Y. (2006). *Poder y Estudios de las danzas en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Pedrosa, J. M. (2007). Mestizaje e Hibridismo de El Güegüense mascarada teatral en náhuat y español de Nicaragua (entre el relato de trickster, la épica el carnaval y el cuento). (U. C. Madrid,

Ed.) *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Obtenido de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/152038.pdf>

Pérez Montfort, R. (septiembre-diciembre de 2005). Breves comentarios al libro *Cuerpo vestido de nación*. *Desacatos*(19). Obtenido de [www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607) C

Quijada, M. (2002). Nación y Territorio: La Dimensión Simbólica del Espacio en la Construcción Nacional Argentina. *Revista de Indias*, 60(219).

Real Academia Española. (2003). *Diccionario de La Lengua Española* ( Vigésima Segunda ed., Vol. Tomo 9). Buenos Aires: Longseller S.A.

Recuenco Cardoso, C. (2007). *Nuestra Marinera... Una reina de la identidad nacional*. Trujillo: Gráfica Real S.A.C.

República-de-Honduras. (1965). *Constitución Política de 1965*. Tegucigalpa: Ariston.

Rivas, R. D. (2000). *Pueblos Indígenas y Garífunas de Honduras*. Tegucigalpa: Guaymuras.

Rodríguez, R. (septiembre de 2012). *Danza Folclórica Mexicana: un orgullo nacional*. Recuperado el 17 de mayo de 2016, de <http://f5onlinerevista.blogspot.com/2012/09/danza-folclorica-mexicana-un-orgullo.html>

Romero Flores, J. R. (mayo-agosto de 2015). Aquello que llamamos danza: Danza-ritual y “danza artística” en Oruro, Bolivia. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 10(16), 14-27. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279042458002>

Sandoval, E. (2007). *Canasta Folklórica Hondureña*. Tegucigalpa: Ediciones Juventud, Estudio, Sabiduría.

SCAD, S. d. (2006). *Ferias patronales y festivales populares de Honduras*. Tegucigalpa: Guaymuras.

SECTIN. (1977). *Informe SECTIN julio*. Tegucigalpa, Honduras.

Sevilla, A. (1990). *Danza, Cultura y Clases Sociales*. México: INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes)/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

Sierra Fonseca, R. (1993). *Iglesia e Hisotria en Honduras: una introducción a la historiografía eclesiástica hondureña*. Choluteca, Honduras: Centro de Publicaciones Obispado de Choluteca.

*Sistema Nacional de Cultura*. (s.f.). Recuperado el 21 de julio de 2018, de <http://www.oei.es/historico/cultura2/honduras/cap4.htm>

Szurmuk, M., & McKee Irwin, R. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, Instituto Mora.

Thompson, E. P. (2000). *La Historia desde Abajo» en Obra Esencial de Thompson*. Barcelona: Crítica.

Tortajada Quiroz, M. (1995). *Danza y Poder*. México: INBA(Instituto Nacional de Bellas Artes)/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.



- Tortajada Quiroz, M. (Octubre de 2005). En busca de pruebas: La historia de la danza. *Casa del tiempo. Laberinto*(81), 44-47. Obtenido de <http://www.uam.mx>
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina: 1900-1980*. New York: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Umanzor, D. R., Flores Mejía, C. E., Gómez, M., Kafaty, S., & Barahona, G. (2018). *Desarrollo Histórico, Artístico y Cultural de la comunidad de Santiago de Lepaterique*. Tegucigalpa: UNAH.
- UNESCO. (2018). *Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*. Recuperado el 18 de Diciembre de 2018, de <https://ich.unesco.org/es/listas>
- Urtiaga de Vivar Gurumeta, J. (Enero de 2017). Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia, Desde la prehistoria hasta las vanguardias de la modernidad. *AXA, UNA REVISTA DE ARTE Y ARQUITECTURA*, 1-21.
- Valéry, P. (26 de Julio de 2015). *Filosofía de la danza*. Recuperado el 10 de Noviembre de 2017, de Cultura y más: <http://www.culturamas.es/blog/2015/07/26/paul-valery-filosofia-de-la-danza/>
- Vasco Peña, G. F., & Pineda Díaz, R. S. (2015). *LA DANZA HERRAMIENTA PEDAGÓGICA DE FORMACIÓN*. Bogotá: UNIVERSIDAD LIBRE.
- Vela, D. (1971). *Música tradicional y folklórica en América Central*. París: UNESCO.
- Vilariño, R. (1932). *El Peligro Comunista*. (A. Hombach, ed.). Tegucigalpa, Honduras: Tipo-Lito-Fotograbado y Encuadernación Nacionales.
- Wengrower, H., & Sharon, C. (2008). *La vida es Danza El arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia*. Barcelona: Gedisa.
- Zelaya y Ferrera, R. (23 de Diciembre de 2012). *Orígenes de los llamados bailes folklóricos en Honduras disponible en* . Obtenido de La Tribuna HN: <http://www.latribuna.hn/movil/2012/12/23/origenes-de-los-llamados-bailes-folkloricos-en-honduras/>

## Otras Referencias

- Ferrari, J. A. (septiembre de 2017). Entrevista. (C. E. Flores, Entrevistador). Tegucigalpa.
- Ferrari, J. A. (noviembre de 2018). Entrevista. (C. E. Flores, Entrevistador). Tegucigalpa.
- Gómez Genizzotti, C. (abril de 2017). Entrevista. (C. E. Flores, Entrevistador). Tegucigalpa.
- Gómez Genizzotti, C. (junio de 2017). Entrevista. (C. E. Flores, Entrevistador). Tegucigalpa.
- Gómez Genizzotti, C. (agosto de 2017). Entrevista. (C. E. Flores, Entrevistador). Tegucigalpa.
- Gómez Genizzotti, C. (febrero de 2018). Entrevista. (C. E. Flores, Entrevistador). Tegucigalpa.
- Gómez Genizzotti, C. (marzo de 2018). Entrevista. (C. E. Flores, Entrevistador). Tegucigalpa.

Gómez Genizzotti, C. (febrero de 2019). Entrevista. (C. E. Flores, Entrevistador). Tegucigalpa.

Herrera, F. J. (4 de Enero de 2018). Entrevista. (C. Flores Mejía, Entrevistador)

Zambrana, N. (27 de junio de 2017). Entrevista. (C. E. Flores, Entrevistador). Tegucigalpa.