



Efraín Rangel Guzmán

Originario de Huajicorí, Nayarit. Es maestro y doctor en Ciencias Humanas, con especialidad en Estudios de las Tradiciones por El Colegio de Michoacán A.C. (2002-2008). Actualmente se desempeña como profesor-investigador en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; es autor del libro *Imágenes e imaginarios. Construcción de la región cultural de Nuestra Señora de Huajicorí*, coeditado por el Colegio de Michoacán A.C. y la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012; Coordinador del libro *Los sentidos de la muerte: Discursos y Tradiciones* publicado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez en 2015; Editor de *Entre peregrinos, imágenes milagrosas y santuarios en el Norte de México*, coeditado por el COLSAN-COLEF, 2016. Es autor también de varios artículos y capítulos de libros publicados en revistas y libros de reconocido prestigio nacional e internacional. También ha ofrecido conferencias en eventos académicos de carácter nacional e internacional. Entre sus reconocimientos destacan el Premio Nacional Fray Bernardino de Sahagún 2009 por la tesis de doctorado en el área de Etnología y Antropología Social 2009, titulada *El culto de Nuestra Señora de Huajicorí*; la Medalla Nayarit a la Investigación Científica y Tecnológica en el 2000; Perfil PRODEP desde el 2011; y también de ese mismo año a la fecha se le ha distinguido con el Nivel 1 en el Sistema Nacional de Investigadores.



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE
CIUDAD JUÁREZ



HACEDORES DE DANZA · DANZAS TRADICIONALES DE MÉXICO



HACEDORES DE DANZA

DANZAS TRADICIONALES DE MÉXICO

Coordinadores

Gabriel Medrano de Luna · Efraín Rangel Guzmán



Gabriel Medrano de Luna

Sociólogo por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, maestro en estudios étnicos por el Centro de Estudios de las Tradiciones y Doctor en Ciencias Sociales de El Colegio de Michoacán; se ocupa del estudio del folclor literario, arte popular, música popular mexicana, danzas tradicionales, ferrocarriles y cultura popular.

En su andar ha escrito más de una decena de libros, diversos artículos y presentado ponencias y conferencias sobre múltiples temas de la cultura oral y el patrimonio intangible en ámbitos nacionales e internacionales.

Entre sus libros publicados se encuentran *Como me lo contaron se los cuento. Leyendas de Aguascalientes*, 2017; *Como me lo contaron se los cuento. Leyendas de Guanajuato*, primera reedición 2017; *Los mundos mágicos de Sshinda. La cultura oral y la obra artística de un juguetero popular de Guanajuato*, México; 2016; *Juan Chávez. Una leyenda viva de Aguascalientes*, 2ª edición, 2012; *El juguete popular guanajuatense. Imaginación y creatividad*, 2007, entre otros más.

Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I y profesor-investigador de la Universidad de Guanajuato donde realiza investigación sobre la cultura oral y el patrimonio intangible de México.



Hacedores de danza

Danzas tradicionales de México

COORDINADORES

Gabriel Medrano de Luna

Efraín Rangel Guzmán

PRÓLOGO

Benjamín Valdivia



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE
CIUDAD JUÁREZ

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Luis Felipe Guerrero Agripino
Rector General

Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa
Secretario General

Raúl Arias Lovillo
Secretario Académico

Jorge Alberto Romero Hidalgo
Secretario de Gestión y Desarrollo

Hacedores de danza. Danzas tradicionales de México
Primera edición, © 2017

D.R. © 2017
Universidad de Guanajuato
Lascurain de Retana No. 5
Zona Centro
C.P. 36000
Guanajuato, Gto., México

D.R. © 2017
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
Av. Plutarco Elías Calles # 1210
Fovissste Chamizal
C.P. 32310
Ciudad Juárez, Chihuahua, México

© Los autores por cada uno de sus textos

Agradecemos a la Universidad de Guanajuato y la Dirección de Apoyo a la Investigación y al Posgrado el apoyo brindado a través de la Convocatoria Institucional para Fortalecer la Excelencia Académica 2016, por aceptar y financiar este texto como parte de la Cátedra “Rubén M. Campos” de estudios multidisciplinarios del folclor. Al Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte y al Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez por su colaboración.

Universidad de Guanajuato - ISBN: 978-607-441-508-7
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez - ISBN: 978-607-520-284-6

Diseño de portada y formación: Héctor Vargas Hernández


Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa del autor o de la editorial.

Impreso en México / Printed in Mexico

*A los hacedores de la danza,
por mantener viva esta rica tradición.*

*Al Sol y la Luna,
por ser parte de la danza.*

Prólogo de <i>Benjamín Valdivia</i>	9
Presentación	11
Anotaciones del significado de la danza tradicional: Luciano, Nietzsche y Henestrosa <i>Gustavo Herón Pérez Daniel</i>	13
El jarabe de boda entre los Jñatjo del Oriente de Michoacán Una danza de la fertilidad <i>Jorge Amós Martínez Ayala</i>	33
La Danza de Matachines, Un Acontecimiento Performativo <i>Daniela Guadalupe Córdova Ortega</i>	51
Danzas, ensayadores y músicos. Matachines en el norte de Nayarit. Entre el rescate y la pérdida de la tradición <i>Efraín Rangel Guzmán</i>	63
¡Ay señor San Pascualito danos ya tú bendición! La Danza de la Pluma del Puerto de La Concepción <i>Gabriel Medrano de Luna</i>	77
La indumentaria del danzante de arco como prótesis del cuerpo <i>Virginia Rentería Flores</i>	97
Indios broncos y tlahualiles como danzas de conquista. Experiencia y apropiación de la danza desde la psicología social cultural <i>Martha María Cervantes Páez y Alejandro Martínez de la Rosa</i>	121
Desde ahora va a ser “Yerba Buena”. La Danza India Grupo Chopitantehua de Yerbabuena, Gto. <i>Ana Karen Silva Juárez y Pedro del Villar Quiñones</i>	133
La Danza del Palo-Volador. Discursos acerca de ¿una misma expresión cultural? <i>E. Fernando Nava L.</i>	145



PRÓLOGO

SIGNOS DE VIDA

Pervivencia de la danza tradicional

Benjamín Valdivia

El movimiento del cuerpo es signo de vida. El movimiento rítmico del cuerpo es la base expresiva de la danza. Fundamentada en la vida, la danza implica el movimiento del cuerpo para ser percibido en términos estéticos. En la historia, las distintas culturas del mundo han contenido sus propias variaciones estéticas en la manifestación artística en general; y de la danza en particular. Si bien es posible localizar en las diversas comunidades ciertos patrones básicos compartidos —relacionados con las capacidades anatómicas o prácticas—, lo específico de cada región o época es la prioridad de algún aspecto diferenciador.

Con un punto de vista amplio, será posible identificar dos extremos en los acontecimientos dancísticos: los que en cada sitio confieren un componente de identidad; y aquellos que se asimilan para la igualación de las modalidades expresivas. Los que se muestran como identitarios pertenecen a la tradición, de arraigo folclórico, y sus determinaciones y ejecuciones dan sentido de pertenencia social. Aquellos que evidencian una asimilación de fórmulas exteriores a la comunidad que las adopta, otorgan sentido de modernidad y reacción ante los movimientos más populares de la oferta mundial.

Así, diríamos que las danzas folclóricas mantienen estables los significados que se heredaron de generaciones previas —incluso ancestrales— y los hacen pervivir en la medida en que se considera valioso ser parte de lo propio de una región. Por su parte, las danzas populares atraen los significados propuestos y promovidos por una generación actual, además de foránea, que compiten con éxito contra el folclor heredado, extrayendo a las comunidades de su legado, con el efecto de que se aplanan las diferencias, se eliminan los relieves, para constituir una gran sociedad de consumidores-repetidores de las novedades dancísticas.

En el último siglo se ha dado paso al registro de estilos, coreografías y personajes de las danzas ejecutadas, sobre todo, por los pueblos de todos los continentes en regiones distantes a las metrópolis. Muchas de esas expresiones de los pueblos han desaparecido vertiginosamente, de modo que han dejado de practicarse, se ha restringido su pase de valor hacia los jóvenes y niños, y al fin el puesto que tuvieron alguna vez en sus terruños

ha desaparecido o está en vías de hacerlo. Sin embargo, es gracias a ese registro que conservamos noticia de eso que fue vivencia estética de la gente al compartir los movimientos de sus cuerpos regulados por la tradición en la convivencia comunitaria. Ante ese hueco cultural de la desaparición de las tradiciones, la opción que hallan las personas es su integración a los ritmos y modelos disponibles gracias a los medios informativos y de difusión. En la mayoría de los casos, esta integración a lo reciente es inducida, provocando la sustitución —y consecuente desaparición— del folclor.

Desde otro punto de vista, notaremos que todas las tradiciones han tenido un origen, de tal modo que la partida de los significados ancestrales no representa la insensibilización de las comunidades sino su desplazamiento hacia significados mundializados, de diseño, que suman a cada población en particular en un gran movimiento popularizante que, como es típico en nuestros días, desborda las fronteras de toda nación. Necesitaremos unas décadas más para advertir si estas asimilaciones del presente se sedimentan en una nueva instancia de folclor o si a la mediación popular actual le seguirán otras tantas mediaciones sucesivas.

Ante este panorama tan dinámico, dar cuenta de las expresiones dancísticas que todavía acontecen en las regiones nacionales resulta una gran aportación para conservar el referente de esos significados tradicionales —tan en riesgo frente a las formas popularizadas por el sistema aplanante y mundializador de nuestros días— a la vista de sus protagonistas, matices y alcances. Es en ese entendido que el presente volumen alude a la forma en que la danza que es legado encuentra todavía su lugar dentro de los valores artísticos. Con pluralidad de enfoques y convergencia de temas, los investigadores que participan en este libro logran transmitirnos el espíritu que anima esos cuerpos de danza, sus características y desempeños en el acto de ser un núcleo en las celebraciones de los pueblos. Y por ese esfuerzo investigativo les agradecemos todos.

PRESENTACIÓN

*La danza es como el amor:
no posee una sola definición, única y exclusiva.*

Alberto Dallal

Este libro es resultado de una larga historia, individual y colectiva, se fue fraguando a través de transitar los caminos, en los cuales, se fueron sumando compañeros que hoy nos comparten parte de sus investigaciones... de su andar en la danza.

Los autores de los textos aquí incluidos coincidimos en hacer hablar las obras en el interior de sí mismas, uniendo y fomentando las fallas, los blancos, los márgenes, las contradicciones, sin ninguna necesidad de eliminarlas o dictaminarlas. La mejor forma de “andar” en la danza, de estudiarla y difundirla, es generando textos que tengan coincidencias y divergencias, expuestas a partir de un diálogo que nos brinda un panorama más complejo y profundo de la diversidad de las danzas tradicionales en México.

En este texto que tienes en tus manos, afable lector, hay puntos de encuentro entre los diversos autores, unidos por el interés de rescatar y fomentar las tradiciones mexicanas, para el caso que nos ocupa, la danza. Amparo Sevilla alude que las danzas tradicionales poseen movimientos corporales rítmicos que siguen patrones o modelos de movimientos corporales expresivos, transmitidos anónima y espontáneamente por la tradición oral y la imitación, acompañados generalmente con música y que sirve como forma de comunicación o expresión. Cabría precisar que en la danza se reflejan aspectos religiosos, simbólicos y expresivos de la cultura y también de un pasado histórico.

Alberto Dallal refiere que la danza es como el amor, no posee una sola definición, única y exclusiva. Ese es un común de los textos aquí presentados, cada autor describe e interpreta a la danza estudiada desde su óptica, se consintió la individualidad de cada uno de los capítulos de los autores convocados. De ahí que cada texto posea su sistema de citas y sus referencias propias, a veces similares, a veces distintas.

El denominador común que poseen los textos de este libro es la reflexión seria y académica, tanto desde las tradiciones dancísticas como de las Ciencias Sociales, pero siempre con el énfasis en algo común: trabajar con textos populares.

En un principio, está el trabajo de Gustavo Herón Pérez Daniel, quien antes de explicar o interpretar aspectos relacionados con el arte de la danza desde los datos empíricos, de la vivencia en campo, prefiere re-

flexionar a partir de la filosofía, apoyándose en obras de autores clásicos que florecieron con su pensamiento en distintos momentos históricos. Entre las obras que robustecen el texto de Gustavo Herón se encuentran las ideas antiguas del arte de la danza de Luciano en su Diálogo *Sobre la Danza*; se ostenta una lectura de Nietzsche en su obra cumbre *Así habló Zarathustra*, asimismo, se reflexiona sobre el trabajo folclórico de Andrés Henestrosa, en su célebre libro *Los hombres que dispersó la danza*.

Jorge Amós Martínez Ayala habla sobre el jarabe de boda entre los jñatjo del Oriente de Michoacán, donde todavía se tocan y bailan jarabes en varias regiones de México, la mayoría son piezas fijas ya folclorizadas, como el jarabe tapatío, el jarabe ranchero o michoacano, el jarabe oaxaqueño y el jarabe tlaxcalteco que aparecen en los festivales escolares y como repertorio de los ballets folclóricos, de esto y más se profundiza en este texto.

También destaca el texto de Daniela Guadalupe Córdova Ortega, sobre la danza de matachines como un acontecimiento performativo; ahí expone cómo los individuos al momento de querer expresar su fe recurren a medios que trascienden el lenguaje oral y escrito. En Ciudad Juárez, las agrupaciones de danzantes no solo se apropian de los atrios y calles alrededor de los templos para manifestar su devoción en alguna fecha significativa, sino que, semana a semana, toman alguna calle o patio para festejar o ensayar, convirtiendo así, al acto de bailar en un acontecimiento, inigualable e irrepetible, pero sí memorable.

En el trabajo de Efraín Rangel, se expone una variante de danza de matachines conocida como danza de arco que se realiza en el norte de Nayarit, sur de Sinaloa y sur de Durango, región que el autor denomina “región cultural de Nuestra Señora de Huajicori”, porque se evidencia que el culto a la imagen mencionada une a los habitantes de la región, y gracias a la festividad de la fiesta de la candelaria se van conformando identidades y formas de pensar el mundo, de concebir la vida, de ser en la sociedad y de mirar el futuro.

El texto de Gabriel Medrano da cuenta de la Danza de la Pluma, tradición que pervive en El Puerto de la Concepción, Tepezalá, Aguascalientes, donde convergen la festividad religiosa con los espacios rituales y es preservada por el amor, veneración y fervor religioso a San Pascual Bailón, a quien los propios habitantes de la comunidad le hacen composiciones literarias y refieren que se les aparece para que le hagan su “fiestecita”.

Por otro lado, está el texto de Virginia Rentería Flores, que analiza la indumentaria del danzante de arco como prótesis del cuerpo en la región norte de Nayarit. La danza tiene un papel significativo en la fiesta de La Virgen de Huajicori. La danza, pese a no pertenecer al rito litúrgico de la celebración, se ha ganado un papel casi esencial en la fiesta al dotarla de una peculiar decoración visual y auditiva, debido en gran parte a su indumentaria.

Otro texto sugestivo es el de Martha María Cervantes Páez y Alejandro Martínez de la Rosa que abordan la danza de Indios Broncos de Guanajuato y la danza Tlahualiles de Sahuayo Michoacán, desde una perspectiva de la psicología social cultural, con el propósito de conocer y describir la experiencia, significado y apropiación de ambas danzas, así como las creencias e ideas en relación a la misma, de forma que se pueda tener una noción de cómo estos aspectos se articulan en el proyecto de vida de las personas, su vida cotidiana y relaciones sociales.

Ana Karen Silva Juárez y Pedro del Villar Quiñones, por su parte, hace un recuento de la Danza de Indios Brutos de Yerbabuena, se realza la tradición como parte del patrimonio de los guanajuatenses. La danza es una expresión artística forjada de manera colectiva durante innumerables generaciones, donde expresa de manera particular la forma de entender el mundo, de relacionarse con el medio ambiente, los seres humanos y con las fuerzas sobrenaturales.

Y para cerrar con broche de oro, Fernando Nava, desde su conocimiento profundo sobre las lenguas habladas en México, comparte un texto concerniente a la danza del palo-volador; se presentan dos temas importantes, en uno se exterioriza una versión de cómo la danza es practicada en la población de Cuetzalan, Puebla, y en el otro, la danza comúnmente conocida como “Los voladores de Papantla”.

Como es factible apreciar, el punto de partida y de llegada, el libro tiene el estudio intensivo de las danzas tradicionales en México. No es un cuerpo homogéneo, sino un intento por seguir estudiando las manifestaciones populares. Lo que nos movió es la distribución de fuerzas convocadas por un motivo: “seguir en la danza”.

Gabriel Medrano de Luna
Universidad de Guanajuato

Efraín Rangel Guzmán
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Anotaciones del significado de la danza tradicional: Luciano, Nietzsche y Henestrosa

Gustavo Herón Pérez Daniel
UACJ-División Multidisciplinaria Cuauhtémoc

*“Enredas los dedos
en mi pelo
y tiras
así
es como sacas
música de mí.”*

-Rupi Kaur; *Preliminares* -

1. Proemio

Si hemos de interpretar bien la invitación recibida para participar en este libro, lo que se espera de nosotros es una serie de consideraciones teóricas sobre las relaciones que existen entre la danza tradicional y el pensamiento. Desde un inicio hay que decir, que nuestra aportación no se vincula necesariamente con un gran cúmulo de datos empíricos sobre las danzas tradicionales, pero no por ello dejaremos de intentar hacer de la necesidad una virtud. Sin duda que hemos hecho trabajo de campo para estudios folklóricos, pero en el caso de las danzas tradicionales hacen falta elementos de observación empírica, para poder someter a control ciertas hipótesis teóricas repetitivas, y con ello poder examinarlas apoyándonos en datos propios más certeros. Sin embargo, varias hipótesis nos parecen bastante plausibles, aunque también ideas más oscuras también pueden ser puestas a prueba.

Como reflexión pertinente, por ejemplo, se podría explorar la hipótesis de que la actual danza popular hoy está más vinculada con el pasado prehispánico-idealizado por los medios de comunicación, que realmente por los mexicanos comunes y corrientes. Siguiendo esta línea de pensamiento, lo importante sería mostrar cuáles son las danzas actuales que hoy imperan en la cultura mexicana electrónica: la danza de los viejitos, el jarabe tapatío, la danza del venado u otras. De igual forma, se podrían fabricar más argumentos a favor de que los medios electrónicos han difundido toda una serie de videos sobre las danzas, y ello ha contribuido directamente a un cultivo espontáneo de la danza tradicional. Es claro que el modo en que corrientemente se plantea este problema resulta demasiado genérico. Y es que habría que averiguar si el cambio supuesto en la performance de las danzas

tradicionales en México, en relación a que los mexicanos de hoy siguen danzando de manera activa o no, ya sea por los medios electrónicos o no; y que ello obedezca más bien a toda una serie de cambios estructurales ocurridos en la sociedad, o no. Son todas hipótesis interesantes, pero que cada una requiere una serie de acotaciones espacio temporales, con el desdoblamiento metodológico respectivo y ello está por encima de este trabajo.

Nosotros nos sentimos exigidos por hacer aquello de lo que siempre se nos acusa, y de lo que peor habla la gente, es decir revisar ideas y plantear teorías. El antintelectualismo de la Academia Mexicana, siempre resurge aparejado con la tendencia de inventar sospechas y acusaciones, de que el mover las ideas resulta generalmente vano, aburrido, inútil, ocioso o peligroso. Nos sabemos culpables de que nuestro pensamiento no esté consagrado solamente a los hechos positivos y a su simple descripción, y que por ello no se ofrezca una aplicabilidad inmediata. Pero es precisamente por eso, que el pensamiento innegablemente crítico, es en sí mismo una fuerza real de resistencia y de defensa ante la embestida imperial del pensamiento pragmático.

La tendencia a buscar la aplicación directa de todo cuanto se investiga, la sobredeterminación del pensamiento científico, hacia la manufactura de objetos vendibles en mercados ideológicamente administrados, hace que la convergencia del pensamiento humanista de hoy se convierta en algo universalmente absurdo. Ello nos empuja entonces a trabajar teóricamente para proponer nuevas interpretaciones de la danza. Hay que plantearnos un punto de partida. Y desde ahí apuntalar nuestro rumbo. Hemos elegido dos puntos de partida y uno de llegada. En el primer caso, recordaremos las ideas antiguas del arte de la Danza de Luciano en su Diálogo *Sobre la Danza*; enseguida haremos una lectura de Nietzsche, en su obra cumbre *Así habló Zaratustra* y la importancia de la danza para el pensamiento moderno; y como punto de llegada, reflexionaremos sobre el trabajo folklórico de Andrés Henestrosa, en su famoso libro *Los hombres que dispersó la danza*.

2. Luciano y la apología de la danza antigua

De los primeros pensadores de la antigüedad grecolatina, cuyas obras se hayan conservado mejor, hayan llegado hasta nuestra época y que hablen de la danza, se encuentran la de Luciano, que nació en Samosata, una ciudad a la orilla del Éufrates, perteneciente a la Provincia romana de Siria, que para el siglo I estaba fuertemente influenciada por la cultura helénica. Luciano nació en el año 120 d. C. y murió en el 180. Fue la época de la Segunda Sofística, debido a que destacaban los grandes escritores y oradores, que eran grandes maestros de la retórica. Se conservan cerca de 80 de sus obras, la mayoría son breves, pero presentan géneros diversos, como el diálogo, los discursos y las diatribas. Se le reconoce por su humor, su agudeza satírica y su capacidad de ficción (García, 2002; p. XIV):

En una época dominada por el afán de imitación, de mimesis de las obras clásicas, asumidas como modelos perennes, también Luciano mira hacia atrás, ese pasado cultural idealizado como base de la paideia clásica. Sus escenas no versan sobre la realidad de su entorno, sino sobre otras escenas literarias. Evoca una y otra vez esas figuras y temas de la época ejemplar, pero no deja de jugar con ellas y parodiarlas con cómica irreverencia. Cuando Luciano escribe sus sátiras el mundo reflejado en ellas no es el de su propio tiempo, sino el representado en los escritores clásicos.

Luciano, como muchos de los sabios antiguos, fue un personaje que viajó bastante, y fue durante su estancia en Antioquía, cerca del año 163 d. C., cuando escribió su Diálogo *Sobre la Danza*. Este texto es una defensa de la llamada pantomima, vinculada a los histriones, y que pertenecía a la época clásica, pero que alcanzó gran popularidad en la época imperial del propio Luciano. Se trataba de actuaciones al compás de la música, donde el intérprete principal, generalmente masculino, hacía movimientos que evocaban historias familiares tomadas de tragedias clásicas. Se ponía especial énfasis en una máscara especial con “la boca cerrada”, diferentes máscaras para diferentes papeles; a parte de la máscara, el otro elemento importante era también un vestuario ostentoso. En la danza era importante el movimiento de todo el cuerpo, pero se ponía más atención en los brazos y las manos. Le acompañaban al danzante, un coro que suplía las palabras y una orquesta con instrumentos de percusión, cuerda y viento. También había una sección de ritmo donde los danzantes portaban calzado especial con campanillas. En su época, este arte implicaba la fusión entre danza y drama. Si se le viera con ojos contemporáneos, se parece mucho a lo que hacen las representaciones que hacen los mimos, que utiliza solamente sus movimientos corporales para emitir su discurso (García, 2002; pp. 42-43).

Ya en el Diálogo *Sobre la Danza*, donde el personaje Licino (Luciano), convence a Cratón, un filósofo cínico, de la importancia de la Danza. El texto comienza con Cratón burlándose de Licino por darle importancia a la danza. Le ataca diciendo que la danza es ridícula y vergonzosa para la filosofía, pareciera justamente la crítica intelectual a alguna de las estrellas pop de hoy (Luciano, 2002; pp. 46-49):

Pero mi querido amigo, quién que sea un hombre y además haya convivido toda su vida con la erudición y haya tenido un trato discreto con la filosofía, va a dejar de interesarse por las cosas mejores y alternar con los antiguos, para sentarse, dominado por la flauta, contemplando a un ser afeminado que presume de sus refinados vestidos y sus cantos lascivos, e imita a mujerzuelas enamoradas, las más lascivas de la antigüedad (...), y todo eso acompañado de rasguear de cuerdas, instrumentos de viento y zapateados, cosas verdaderamente ridículas y poco propias de un hombre libre como tú?(...) Eso sería ya lo único que me faltaba,

con esta barba tan larga y mis cabellos blancos sentarme en medio de esas mujerzuelas y de una multitud de espectadores frenéticos, y encima aplaudiendo y lanzando gritos de elogios indecentísimos a un individuo desvergonzado que se contorsiona sin ningún sentido.

Cratón se niega a asistir a danza alguna para comprobar sus dichos, pero le concede a Licino la opción de intentar convencerlo mediante el razonamiento y desde ahí en el texto se van desarrollando las argumentaciones con el objeto despertar el interés del adversario:

Bueno, amigo mío, ¿estás dispuesto a dejar tus insultos y a oírme lo que diga sobre la danza y sus bondades, cómo no sólo es placentera sino también útil para los espectadores, cuánta cultura e instrucción imparte, cómo armoniza las almas de los asistentes, ejercitándolos en los más bellos espectáculos, entreteniéndolos con magníficas audiciones y mostrando una belleza común del alma y del cuerpo? Conseguir todo eso con música y ritmo no puede ser motivo de censura, sino de elogio. (...) En primer lugar, me parece que ignoras totalmente que la práctica de la danza no es reciente, ni empezó ayer o anteayer, como por ejemplo en tiempos de nuestros abuelos o de los de éstos, sino que los historiadores de la danza más veraces te dirían que surgió la danza con la primera generación del universo, y su aparición coincidió con aquel antiguo Amor. (Luciano, 2002; pp. 46-50).

A partir de estas ideas generales, Licino hace remontar la Danza a Eros, hermano de los Titanes, el primer danzante y que todavía se puede atestiguar en la “danza celeste”, pues hay estrellas fijas y planetas errantes, su ritmo ordenado es ejemplo de la danza primigenia. De la misma forma se habla de Homero y *La Ilíada*, donde se considera que el buen guerrero-danzarán es el mejor dotado para esquivar las lanzas enemigas. También dice que los espartanos poseían un ritmo marcial que se llamaba “castóreo”, que les permitía pelear al compás de la flauta y lograr movimientos coordinados. Lo anterior implica, que los jóvenes debían aprender “tanto a bailar como a luchar con armas”. También cita a Heliodoro, quien dice que los etíopes sujetaban su carcaj para hacer una danza de guerra.

En el mundo egipcio, el relato de Proteo, para Luciano, no es otro que el de un danzarín con una gran capacidad de imitación. En Roma, los Salios ejecutan danzas en honor a Ares. Con citas puntuales de Homero y Hesíodo, Licino argumenta que la danza, al igual que la guerra caracterizó a los primeros griegos. Licino explica que de los géneros de la danza, el que más destaca es el de la tragedia (Luciano, 2002; p.59):

Por otra parte, no soy yo quien tiene que hablar del aspecto ordenado y digno del bailarín, porque salta a la vista para los que no estén ciegos. Su propia máscara es muy hermosa y se ajusta a la acción que subyace en ella, pero no tiene la boca abierta como en la tragedia y la

comedia, sino cerrada, pues tiene a muchos que gritan en su lugar. En el pasado eran los mismos los que cantaban y bailaban, pero más tarde, como el jadeo provocado por movimientos alteraba el canto, pareció más conveniente que otros les acompañaran cantando.

Licino insiste en que la historia de la danza no era el objetivo de su discurso, sino que era presentar los fundamentos de la danza para hacer un elogio de ella y así poder comprenderla y valorarla adecuadamente. Licino ve que la danza de su época es muy importante, porque tiene elementos que la fortalecen; por ejemplo su cercanía con la Retórica y los oradores, pues la danza sirve para describir caracteres y emociones, al igual que esta tradición del pensamiento. La danza también imita a la pintura y la escultura, sobre todo por la maestría en su cadencia.

La palabra danza, adquiere en Luciano otra ponderación, pues asegura que el danzante, el bailarín debe tener un conocimiento del pasado, del presente y del futuro. Por ello es crucial que conozca toda la historia mitológica griega y que distinga cada uno de sus personajes y tramas (Luciano, 2002; p.68):

He seleccionado estos poquísimos relatos entre muchos, más bien entre una cantidad innumerable, escogiendo los más importantes y dejando el resto a los poetas para que los canten, a los propios bailarines para que los presenten y a ti para que los redescubras por analogía con los anteriormente citados; es necesario que los tenga todos a la mano el bailarín, previamente preparado para cada ocasión y guardados en cantidad. Como es imitador y se compromete a explicar por medio de movimientos lo que se está cantando, necesita, lo mismo que los oradores, practicar la claridad, para que todo lo que representa resulte evidente, si necesidad de intérprete alguno, sino que, como decía el oráculo de Delfos, el espectador de la danza “debe comprender a un mudo y oír a un bailarín que no habla”.

La danza entonces ayuda a revivir el pasado, a comprenderlo y a escenificarlo de manera artística. Para Luciano, el arte de la danza está en la imitación y el parecido con los personajes, pero también con la capacidad para transmitir y “traducir ideas”. En el texto aparecen varios relatos que fortalecen estos argumentos. En un relato, se habla que Demetrio “el Cínico” quien era bastante crítico con la danza hasta que un bailarín consumado le invitó a observarlo bailar, sin música ni acompañamientos, y dada la calidad de su actuación Demetrio supo adivinar la narrativa y sus significados relacionados al baile. En otro relato, nos refiere que un ciudadano medio griego-pónico, (hoy Turquía), proveniente de la parte Occidental del Imperio Romano, fue invitado por Nerón a ver una danza, y cuándo esta danza terminó, Nerón le dijo que pidiera lo que quisiera y que le sería concedido. El ciudadano fronterizo le pidió a Nerón el bailarín, y Nerón le preguntó que para qué lo quería, para qué le sería útil, y el fronterizo le respondió: “Tengo vecinos bárbaros, que no hablan mi lengua y no es fácil encontrar un intérprete

para ellos; si necesito uno, éste me lo interpretará todo con señales.” Es decir que la máxima virtud del danzante romano era el ser “pantomimo” o “manisabio”, es decir “uno que lo imita todo”, o que tiene un amplio uso de los gestos.

Luciano dice que en Antioquía y en otras ciudades del Ponto, se estilaba que la gente asistiera días enteros a presenciar las danzas; cuenta que la gente noble e importante de las ciudades se prepara para caracterizar las danzas y con ello demostrar su nobleza y su distinción públicamente. De igual manera cuenta de ejemplos de vicios de la danza, cuando los ejecutantes son físicamente inaptos para la representación o cuando exageran la imitación y la arruinan. El texto finaliza diciendo que la danza “encanta”, “despierta” y “aviva” la inteligencia. Pero la defensa de la danza romana es muy clara para Luciano la compara con la varita de Hermes: sirve para adormecer, si se quiere, es decir para apaciguar las pasiones o para despertarlas.

Si bien la danza romana antigua estaba vinculada a la actuación y al vestuario, también adquiriría ya un significado importante pues era un vehículo para poder transmitir emociones y pensamientos, pero sin utilizar palabras, solamente el cuerpo. Como el texto de Luciano evidencia, la danza romana era otra forma de revivir el pasado, de repensarlo y de comprenderlo. Como arte estaba vinculado también a las emociones y al sentimiento, y a la capacidad por evocar a los dioses, los héroes y sus relatos.

3. Nietzsche y la danza como problema vital

Dando un salto de casi dos milenios llegamos a finales del siglo XIX, donde el conocimiento antiguo por el cuerpo, casi había sido olvidado, en parte debido al cristianismo como doctrina que enfatizaba la mortificación del cuerpo. Ya Spinoza, el filósofo judío aficionado a la óptica que vivió y murió en la pobreza en Europa del siglo XVII, señalaba el poco conocimiento que el pensamiento moderno le otorgaba al cuerpo. Se habla de la conciencia o del espíritu, pero del cuerpo no se marcan ni su capacidad ni sus fuerzas (Spinoza, 2002; p.129):

Nadie, en efecto, ha determinado por ahora qué puede el cuerpo, esto es, a nadie hasta ahora le ha enseñado la experiencia qué puede hacer el cuerpo por las solas leyes de la naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué no puede a menos que sea determinado por el alma. Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo con tal precisión que haya podido explicar todas sus funciones, por no mencionar siquiera que en los brutos muchas cosas que superan con mucho la sagacidad humana, y que los sonámbulos realizan sus sueños muchísimas cosas que no osarían hacer despiertos; lo cual muestra bastante bien que el mismo cuerpo, por las solas leyes de la naturaleza, puede muchas cosas que su alma admira. Además, nadie sabe de qué forma o con qué medios mueve el alma al cuerpo, ni cuántos grados de movimiento puede imprimirle y con qué rapidez puede moverlo.

En cambio Nietzsche, ya a finales del siglo XIX, nos anunciaba que había llegado el momento de comprender todo aquello que se había mantenido entre las sombras de la modestia y del olvido; era necesario encontrarnos con la parte que no es espiritual, con todo aquello que no es necesariamente cristiano. En ello juega una parte importante el cuerpo y su relación con la conciencia. Para Nietzsche, la conciencia es saberse influido por un poder. La conciencia nunca es conciencia de sí mismo, sino más bien conciencia de otro, al cual nos subordinamos o nos “incorporamos”. Se podría decir que en Nietzsche la conciencia está vinculada a la relación con la superioridad y “incorporación”, es decir “a la formación de un cuerpo superior” (Deleuze, 2002; p. 60).

Siguiendo a Deleuze, en esta línea de reflexión se puede afirmar que en Nietzsche, el cuerpo se convierte en parte de un campo de fuerzas, es un “medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas”. Pero la reflexión importante a señalar es que el punto es que no existe ningún “campo” o “medio”, solamente es una forma de decirlo, pues la realidad misma es una cantidad de fuerzas, y como observadores de fuerzas solamente atestiguamos las relaciones de tensión entre una y otra. Los cuerpos son definidos en relación a las fuerzas que dominan o las que son dominadas, es decir, se trata o de obedecer o de mandar. Es decir que Nietzsche veía, en contraste con el pensamiento cristiano para el que el alma o el espíritu estaban en cualquier cosa, que el cuerpo se hallaba maravillosamente en todas partes: cuando chocaban fuerzas en biología, en la sociedad o en la política. Cuando dos fuerzas desiguales entraban en relación se formaba un cuerpo. En ello se veía el producto del azar y de la sorpresa; la conciencia y el espíritu, asociados al pensamiento cristiano, debían quedarse a un lado para poder comprender que cualquier cuerpo es un fenómeno múltiple, al estar constituido por una gran diversidad de fuerzas. Si la fuerza que impulsaba a los cuerpos era la dominante, la llamaba “activa”; en cambio si era una fuerza menor, la llamaba “reactiva”. Activa y reactiva, son palabras que denotan entonces magnitudes de fuerzas.

Nietzsche llevaba estos puntos de vista sobre el cuerpo a extremos muy intensos, donde su pensamiento toca fibras sensibles y formas de ver la vida de manera inquietante, tanto en su época como aún hoy en día. En la que para muchos es su obra magna, *Así habló Zaratustra* junto con *La voluntad de poder*, Nietzsche ya reflexionaba sobre la importancia del cuerpo y de la danza, aunque en realidad el libro es un verdadero tratado de filosofía, pero escrito de tal suerte como si fuera una novela-poema-alegórico-lírico con un personaje central en la figura del Filósofo-Zaratustra, personaje que evoca la sabiduría ancestral olvidada, pero que al mismo tiempo es un martillo demolidor del pensamiento moderno. En un pasaje muy famoso, en la primera parte, cuando Zaratustra llega a combatir “a los despreciables del cuerpo”, hace toda una defensa de su pensamiento sobre el cuerpo. De entrada dice que el alma es solamente una parte del cuerpo (Nietzsche, 2002; p. 24):

El cuerpo es una gran razón, una multiplicidad con un solo sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor. También tu pequeña razón a la que llamas espíritu, es instrumento de tu cuerpo, hermano mío; instrumento y juguete pequeño de tu gran razón. Tú dices “Yo”, orgulloso de tal palabra; pero lo que es más grande -aunque no lo quieras creer – es tu cuerpo y su gran razón: él no dice Yo, más actúa como Yo. (...) Detrás de tus pensamientos y de tus sentimientos, hermano mío, hay un amo más poderoso, un guía desconocido. Se llama “uno mismo” y habita en tu cuerpo; es tu cuerpo.

En el pensamiento de Nietzsche el cuerpo, en contraste con el cristianismo, el cuerpo es una fuente de sabiduría; es por eso que lo mejor de la sabiduría está vinculado al cuerpo. Ello se explica, en parte, porque el cuerpo es el vehículo de las ideas, pero también es la inspiración. Tanto el dolor como la voluntad se manifiestan en el cuerpo. Por eso el cuerpo es creación en sí misma, y desde ahí surge el espíritu: “El cuerpo creador se creó el espíritu como emanación de su voluntad.” (Nietzsche, 2002; p. 25). En contraparte, quien desprecia el cuerpo, está despreciando la vida y busca la muerte. El filósofo acusa a los que no favorecen la idea del cuerpo, como aquellos que sienten envidia de la grandeza ajena.

En la segunda parte del Zarathustra, en el apartado “El canto de la danza”, Nietzsche regresa sobre estas ideas y comienza con el asombro por la danza de unas muchachas en el bosque. Y siendo congruente Zarathustra, les suplica que no suspendan su danza pues es una manifestación de la alegría y del gozo (Nietzsche, 2002; p. 81):

“¡No abandonéis la danza, encantadoras jóvenes! No es obstáculo a vuestro gozo el que se acerca a vosotras; no es un enemigo de las jóvenes.” Soy el abogado de Dios ante el Diablo, y el Diablo es el espíritu de la pesadez. ¿Cómo podría ser yo enemigo de vuestros gráciles tobillos y de las danzas divinas?

Según el texto, Zarathustra le pide al dios del amor, Cupido, que dance junto a las muchachas, que dance y escuchen la canción que el filósofo va a cantar. La canción refiere a la vida y a sus transformaciones. Y como la vida es inabarcable, insondable. El filósofo comprara la sabiduría con la vida, pues sostiene que ambas se parecen mucho (Nietzsche, 2002; p. 81):

Si me inclino a la sabiduría, frecuentemente con exceso, es porque me recuerda bastante la Vida. Tiene sus ojos, su risa y hasta su anuelo dorado. ¿Qué he de hacer si tanto se parecen las dos? Y cuando un día me preguntó la Vida: “¿Pero qué es la sabiduría?” Yo le respondí presuroso: “¡Ay, sí, la sabiduría!” La ansía uno con ardor y no puede saciarse de ella; la busca a través de velos; quiere prenderla entre las mallas de su red.

Entonces la danza para Zarathustra es una muestra tanto de sabiduría, como de vitalidad. Pero la Vida exige, demanda del filósofo que se acerque a su propia sabiduría. La danza conecta entonces el pensamiento con lo más importante en el ideario nietzscheano: el amor por vivir, gozar y reír. Se diría entonces que pensar es danzar; es andar danzando con pies ligeros, acompañado de la vida y del gusto por existir. El cuerpo no es una carga, es más bien una forma de ponerse a tono con la vida y la sabiduría. En ello también se parece a la inspiración pues es momentánea. En el texto, cuando las jóvenes dejan de bailar, el filósofo protagonista, deja de reír y se pone triste, pues recuerda el ocaso de todas las cosas; la decadencia llega cuando se detiene la danza, cuando la alegría toca a su fin.

Conforme va avanzando en el libro, Nietzsche nos va mostrando lo que significaría poder vivir siguiendo su filosofía. Zarathustra es un personaje que le permite a Nietzsche aterrizar muchos de sus planteamientos filosóficos, pero que al mismo tiempo los hace más ricos y complejos. Por eso en la primera parte del libro el protagonista todavía no se anima a danzar, porque apenas se está equilibrando la vida y la sabiduría. Ya en la segunda parte, el protagonista se detiene a observar, pero es hasta la tercera parte donde ya el protagonista es el que danza. En la tercera parte del Zarathustra, ya no son las jóvenes las que bailan, ahora es el propio filósofo que no puede dejar de bailar ante la mirada de la Vida. Inclusive dice que la vida es la que incita al baile y la que le obliga a moverse para seguirla-seducirla (Nietzsche, 2002; p. 174):

A mis pies sedientos de danza lanzaste una mirada, una mirada balanceante, que reía, interrogaba, derretía. Solamente dos veces agitaste tus crótalos con tus manos ligeras, y ya mis pies estaban ebrios de danza. Se empujaron mis talones, los dedos de mis pies escuchaban para comprenderte: el que danza, ¿no lleva sus oídos en los dedos de los pies? Salté a tu encuentro y huíste ante mi salto: hacia mí llamaron, como serpientes, las lenguas huidizas y voladoras de tus cabellos. Y de un brinco me alejé de ti y de tus serpientes: entonces tú te detuviste, con los ojos henchidos de deseo. (...) Te sigo en tu danza, te sigo sin apenas distinguir dónde me llevas. ¿Dónde estás? ¡Dame la mano, un dedo siquiera! (...) Esta es una danza para montes y valles: yo soy el cazado. ¿Quieres tú ser mi perro, o mi gamuza? ¡Ahora acude a mi lado, más de prisa, endiablada saltarina! ¡Ahora arriba, ahora hacia el otro lado! -¡Ay, yo mismo, al saltar caí!

El protagonista y la Vida se juran amor, pero con la única condición de que el filósofo siga amando-teniendo la sabiduría; en caso de que la sabiduría abandonara al filósofo, también la Vida lo abandonaría. El filosofar y el danzar se convierten en signos de la necesidad de la Vida para Nietzsche. La danza significa también movilidad, flexibilidad, seducción y coqueteo. En secreto Nietzsche nos confiesa que siempre amó más a la Vida

que a la sabiduría. Es decir que para él siempre la Filosofía va en segundo plano, primero estará en su pensamiento la Vida como el valor de todos los valores. El danzar es aprender a pensar y animarse a seguir esos pensamientos, también es la forma de “vivir” más intensa, pues nos acerca a la Vida y nos hace tocarla-tocarnos en lo más íntimo de nosotros mismos.

Como veíamos al inicio de este apartado, el cuerpo es un recipiente de fuerzas, y la danza nos acerca a la fuerza más importante para Nietzsche: la Vida. La danza, con el ritmo de la sabiduría como canto, hace que el pensar se acerque y se nutra de los impulsos vitales que nos rodean. Es la danza una forma de sabiduría, y al mismo tiempo una muestra de fortaleza individual ante la proximidad del mundo y sus avatares. Más que un valor espiritual, la danza tiene un valor corpóreo: una forma de corporeidad-realidad, donde las fuerzas vitales se le manifiestan al filósofo. El filósofo debe aprender a danzar con la Vida, pero sin alejarse de la sabiduría. La danza es una forma de sabiduría vital, que adelanta el pensamiento y lo impulsa hacia la Vida en sí (Polo, 2015; pp. 29-30):

Frente al nihil que se extiende en el horizonte de la humanidad tan solo la danza podrá llenar de sentido y sinsentido este naciente campo de batalla de desolación. La danza se transforma en la única manifestación posible para fundar este Incipit de la humanidad. Una nueva mirada hacia la vida es totalmente necesaria para caminar con paso ligero. Con paso de danza se puede transitar por la tierra, esa gran desconocida conocida por Nietzsche como “la ligera”. La danza es una instancia superadora de la angustia por la pérdida de lo metafísico. Sólo la danza puede elevar al hombre hacia lugares más altos. La danza es necesaria para poder disfrutar de la “libertad de las cosas”, al ser un arte ligero que se ha liberado de la pesadez del espíritu que impide que el hombre sea libre.

En Nietzsche observamos entonces a la danza como sabiduría del cuerpo que ayuda a aliviar la angustia propia del sujeto moderno. La danza permite ser, pensar y acercarse a la vida. Quizás esa sea una de las características que todavía hacen que las personas sigan danzando hoy.

Por otro lado, y dentro de las interpretaciones más extremas sobre las ideas de Nietzsche, Alain Badiou sostiene que la danza no es un arte, pues solamente se limita a ser una posibilidad de arte como algo que solamente estuviera inscrito en el cuerpo. Pero el cuerpo no precisa de un arte, el cuerpo, como ya vimos en Nietzsche, va más allá de cualquier pensamiento o idea sobre él mismo. La danza no es un cuerpo que necesita ser pensado, es un cuerpo que piensa (Badiou; 2013):

Me parece que la historia de la danza está determinada por la renovación perpetua de la relación entre vértigo y exactitud. ¿Qué permanecerá virtual, qué se actualizará y precisamente cómo liberará la restricción al infinito? Estos son los problemas históricos de la danza. Estas

invenciones son invenciones del pensamiento. Pero dado que la danza no es un arte, sino sólo una señal de la capacidad del cuerpo para el arte, estas invenciones siguen muy de cerca toda la historia de las verdades, incluida la historia de aquellas verdades enseñadas por el arte propiamente dicho. ¿Por qué hay una historia de la danza, una historia de la exactitud del vértigo? Porque la verdad no existe. Si la verdad existiera, habría una danza extática, un conjuro místico del acontecimiento. Indudablemente ésta es la convicción de los derviches giróvagos. Pero lo que más bien hay son verdades dispares, un múltiplo aleatorio de acontecimientos de pensamiento. La danza se apropia de esta multiplicidad dentro de la historia. Esto presupone una redistribución constante de la relación entre vértigo y exactitud. Es necesario probar, una y otra vez, que el cuerpo de hoy es capaz de mostrarse como un pensamiento-cuerpo.

Sin duda Badiou se deja llevar por su parte nihilista en la lectura de Nietzsche, es decir aquella que le otorga a la muerte de Dios o de la verdad, un peso excesivo, en detrimento de la Vida misma y del Eterno Retorno. Al parecer Badiou se olvida que una de las características más importantes de todo arte: la de ser uno y muchos al mismo tiempo, como ya vimos en el mundo romano. La danza tiene entonces una capacidad moderna de transmisión de ideas, así como en el mundo romano de Luciano, veíamos que era un vehículo para la expresión del pasado mítico, en Nietzsche la vemos vinculada a la Vida y a la lucha constante contra la angustia moderna.

4. Henestrosa, la danza para enfrentar la violencia

Ahora que ha llegado el turno de hablar de Andrés Henestrosa, es necesario que hablemos de una anécdota inicial. Allá por el 2016, cuando acabábamos de dictar un par de Conferencias Magistrales, primero en la UNAM, en el Instituto de Investigaciones Históricas invitados por el Dr. Alfredo Ávila y después en la Universidad de Guanajuato, invitados por el Dr. Gabriel Medrano, se nos invitó a participar en este libro colectivo. Se nos dijo que el libro sería sobre danzas tradicionales. En ese entonces nuestros acercamientos con la danza se limitaban solamente al trabajo etnográfico que habíamos hecho para el Consejo para la Cultura de Nuevo León allá en 1997, es decir más de veinte años atrás. No habíamos vuelto al tema. Sin embargo, cuando estuvimos en la UNAM, tuvimos la fortuna de adquirir tres libros que nos abrieron los ojos para el presente trabajo: *La Filosofía Náhuatl estudiada en sus fuentes*, de Don Miguel León Portilla; *Hombre-Dios. Religión y Política en el mundo náhuatl*, de Don Alfredo López Austin, y *Los hombres que dispersó la danza y algunos recuerdos, andanzas y divagaciones*. En los tres casos se trata de la reconstrucción de un pensamiento que ya no está, pero del que sólo quedaron vestigios.

Valiéndose de esos vestigios, los autores lograban algo que nos pareció inigualable: hermanar el pensamiento de los antiguos mexicanos

con el de la filosofía europea moderna. Para los trabajos de León Portilla y López Austin, veíamos que los nahuas se confrontaban con Platón, Bergson, San Agustín y con Mircea Eliade. La lectura, por ejemplo, de León Portilla sostenía que las mismas preguntas que sostenían los filósofos europeos era posible hacérselas a los pensadores prehispánicos. Siguiendo este vértigo de lecturas e ideas, llegamos a idear un trabajo que hablara de los pensadores mexicanos, desde sus textos, así como se suele hacer con los pensadores europeos. Con la ventaja de que conocer la historia y el contexto nacional, era factible activar el pensamiento de los mexicanos modernos y desde ahí recomenzar una lectura diferenciada del pensamiento mexicano contemporáneo. Y justo con el encargo de la reflexionar sobre la danza, es como hallamos la conexión perdida con Henestrosa.

En 1929 Andrés Henestrosa publicaba *Los hombres que dispersó la danza*, al parecer impulsado por Antonio Caso y Antonieta Rivas Mercado. Henestrosa, indio zapoteco, había llegado en 1922 a la Cd. de México, sin hablar español y prácticamente sin dinero. Fue hasta que en 1924 contactó a José Vanconcelos, entonces Secretario de Educación, que pudo ingresar a la Normal Nacional Preparatoria y empezar a hablar español. Cinco años después, publicaba entonces el libro que hoy nos ocupa. Sabemos que el libro ha tenido distintas versiones y que la más acabada es la que se publicó en 1997, en Porrúa. Una versión más primitiva fue la de *Lecturas Mexicanas* No. 77, Segunda Serie, editada por la SEP en 1987. La versión del Fondo de Cultura Económica, en la que nos basamos es la que publicó en la colección *Letras Mexicanas*, con anuencia del autor y de la Academia, en 1992 y reimpresa en 2006.

Las décadas de 1920 y 1930, son momentos cruciales en la Historia Contemporánea de México. Pero también lo son para el pensamiento. La época que va de él final de la fase armada de la Revolución Mexicana, en 1920, hasta el final de Cardenismo en 1940, coincide con lo que los historiadores europeos han llamado, le “época entreguerras”, es un momento crucial para el siglo XX. Es un período en que se revisan distintos saberes, tanto antiguos como modernos, y surgen nuevas formas de comprender el conocimiento. Coincide entonces la fecha de la publicación de *Los hombres que dispersó la danza*, con la aceptación del mito como algo serio. Es en esta época cuando se acepta al mito como experiencia irrecusable de la dimensión humana. Hay una rehabilitación de las formas antiguas del saber, como el mito, que comienzan a ser vistas como una provocación y acicate para la el saber científico, para conocerlo e incorporarlo al saber occidental (García, 2015; p. 206):

La quiebra del optimismo racionalista de la llamada belle époque, y la desconfianza surgida respecto al progreso que, más allá de sus indiscutibles logros científicos y técnicos no había sabido evitar la contienda feroz, la más destructiva y mortífera en la historia de la civilizada Europa, abrió los ojos hacia otras propuestas culturales y otros modos de pensar, y revivió el interés por comprender sin prejuicios racionalistas a

los otros, a los primitivos y sus distintas visiones del mundo. Puesto que la aguda crisis de los valores morales de la refinada cultura occidental mostraba que sus dogmas y normas no eran de validez universal ni habían abocado a lograr una sociedad sin fisuras, se cuestionó y se relajó la superioridad del racionalismo y su desdén hacia los mitos, creencias y costumbres de las sociedades y mentalidades distintas.

Ello también influyó en la literatura mexicana de 1920 y 1930, y en medio de polémicas entre nacionalista y cosmopolitas se fue dando una densidad narrativa que contribuyó a otorgar de identidad nacional a un país que se reponía de la Revolución. En ello cobraron importancia los grupos literarios dominantes, como el Ateneo y los Contemporáneos; ambos fueron caras de la misma moneda, pues nacionalistas y cosmopolitas contribuyeron a la creación de la cultura nacional. Así es como figuras de la política, también lo fueron de la cultura como José Vasconcelos y que colaboraron para fortalecer la educación mexicana mediante la legitimidad y la demagogia (Espinasa, 2015; p. 67):

La visión política de grandes registros y el talento expresivo de Vasconcelos – y en general de todos los miembros del Ateneo – hacen que convivan ambas posturas en una simbiosis complementaria: la salud de la alta cultura se apoya en una cultura popular con considerable densidad y genio, para configurar la idea de nación que necesitaba el país para su pacificación y cohesión. Su uso educativo será una marca permanente en el siglo XX, acompañado de un uso político en el que se mezclarían legitimidad y demagogia.

Producto entonces de la época, *Los hombres que dispersó la danza* ha sido un libro muy comentado, admirado y criticado, raro y olvidado. Se trata de una colección de mitos zapotecos literaturizados por Henestrosa y que se nos muestran como revelaciones del pasado indígena del escritor. Un análisis completo de esta obra magistral, precisaría de un estudio minucioso y que llevaría a un trabajo transdisciplinario más amplio. Por lo tanto, por cuestiones de tiempo-espacio, solamente en este trabajo nos enfocaremos a estudiar el relato primario denominado “Binigundaza”.

Recordemos que hasta ahora hemos estado reconstruyendo diferentes formas del pensamiento alrededor de la danza, para ello nos valimos de sendas lecturas de Luciano y de Nietzsche. Ahora es el turno de Henestrosa, solamente que este pensador zapoteco, nos habla de la importancia de la danza a través de relatos míticos. El primero de ellos es el de la palabra *binigulaza*, que hace referencia a un grupo de hombres antiguos que existieron hace siglos en el Istmo de Tehuantepec; se sabe que eran gigantes y feos. Se dice de igual forma que eran una serie de “elegidos por los dioses”, sacerdotes, sabios, valientes guerreros, magos y adivinos. También se sabe que al envejecer, poseían la capacidad de convertirse animales, con el fin de engañar; aunque se decía que su destino estaba unido al de algún animal, llamado *guenda* o *nahual*.

También se dice que estos antepasados provenían de un choque, de las nubes o de los árboles. Siguiendo los significados de la lengua zapoteca, Henestrosa sugiere que sufijo “*gulaza*”, también puede significar separación o dispersión por la danza. Ello puede llegar a significar que existieron una serie de seres excepcionales que fueron divididos o “esparcidos” después de haber danzado. Y como elemento de referencia Henestrosa propone un canto zapoteco (Henestrosa, 2006; p.25):

Bidzadsa, bidzadza, jau!
ziaba nisa, siaba gie,
ziaba nanda, ziaba yu.
Bidzadza, bidzadza, jau!
ma chegira gidzilayu.

[Coladera, coladera au
caerá agua,
caerán piedras,
caerá frío,
caerá tierra,
coladera, coladera au
los binigulaza se van,
acabará a todo el pueblo de la tierra].

Los zapotecas, según Henestrosa, se decían a sí mismos “la gente de la tierra”, para diferenciarse de los españoles a quienes les decían “gente del sol”. La referencia a la tierra es parecida a los nahuas, que para aceptar la rendición y su muerte cercana besaban y chupaban tierra, los zapotecas se sabían gente vinculada a la tierra. El canto también cobraba sentido cuando se le ponía en un contexto escatológico, que en términos de los indígenas zapotecos fue cuando llegaron los españoles en el siglo XVI. Ante el exterminio o conquista española, los zapotecos prefirieron morir o llevarse sus tradiciones con ellos, llevarse su danza (Henestrosa, 2006; p. 25):

Y fue entonces cuando, mezclados de pavor y de locura, en todos los pueblos zapotecas celebraron ceremonias fúnebres, enrizadas de sacrificios, revueltos con danza y canto cuya letra imploraba su conversión en trastos, al mismo tiempo que rompían otros. Tocarón el lúgubre tambor de madera, los más viejos, aquellos que de golpe habían renunciado a la vida. Y los binigulaza trotando, con la danza enredada en los pies, cantaron; y cuando la música cansada de seguirlos se borró en el aire, los que la producían, que eran los sacerdotes, los de la casa directora, se echaron de cabeza a las aguas del río Atoyac y de Tehuantepec; y los ríos ondularon con ellos hasta convertir en peces o en trastos a algunos; y otros se mantuvieron hombres y en el fondo de las aguas habitan hasta hoy y construyen esos juguetes, trastos de cocina e imágenes que los ríos, camino del mar, abandonan cuando enfurecidos saltan fuera de su cauce.

Entonces el mito se refiere a que existieron en el pasado gente excepcional que danzaba y que ante el exterminio y la extinción que significó la Conquista española, prefirieron bailar hasta borrarse. Bailaron hasta convertirse en agua o en “trastes”. Inclusive Henestrosa refiera que todavía en las bodas zapotecas se acostumbra a que los novios bailen alrededor de una ofrenda y los invitados se lleven un “trasto”, en señal de la presencia de los antepasados Binigulaza. De todo lo anterior puede desprenderse que para el pueblo zapoteco la danza tendría un sentido muy importante, pues trasciende la vida y hace que la gente se transforme en otra cosa. El catclismo que significó la Conquista, fue enfrentado con la danza final de los Binigulaza, que se transformaron en ríos, en peces o en objetos. Ante la extinción bailar; ante el mal supremo, danzar. Ante los ataques, bailar hasta convertirse en algo más. Este algo más le da a la danza zapoteca, la posibilidad de convertir a la música y la danza en algo que sirve para trascender. Hoy que habitamos la violencia que extingue el pensamiento, bien nos conviene la danza como alternativa real.

5. Corolario

En los tres pensadores que hemos visitado se ha encontrado un significado indicial de la danza. En Luciano, veíamos que la danza servía para revivir el pasado y poder comprenderlo mejor. La danza se rescataba como un elemento para poder leer el pasado. Por otro lado, con Nietzsche, veíamos la fuerte relación entre la danza y la sabiduría. La danza era un vehículo para vivir una vida sabia más intensa. Y por último, con Henestrosa, comprendimos que la danza podría llevarnos a ser más, a enfrentarnos a la adversidad violenta con la danza. A convertir a la danza en nuestro escudo final ante la extinción violenta. Es así como la danza como pasado, la danza como algo vital y la danza como gesto final ante la violencia, nos ha mostrado la verdadera importancia de estudiar y conocer sobre la danza hoy en día: la de convertirnos en mejores seres humanos.

Bibliografía referida

Badiou, Alain, (2013), *Revista Fractal*, (<http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>)

Deleuze, Gilles, (2002), *Nietzsche y la filosofía*, Editorial Anagrama, Barcelona.

Espinasa, José María (2015), *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, El Colegio de México, México.

García Gual, Carlos (2002), “Introducción General”, aparecido en *Luciano de Samosata*, Obras, 4 Volúmenes, Editorial Gredos, Madrid.

García Gual, Carlos (2015), *Historia mínima de la Mitología*, El Colegio de México, México.

Henestrosa, Andrés, (2006), *Los hombres que dispersó la danza y algunos recuerdos, andanzas y divagaciones*, Fondo de Cultura Económica, México.

Nietzsche, F., (2002), *Así habló Zarathustra*, RBA, Barcelona.

Polo Pujadas, Magda, (2015), “Pensar la danza, pensar el cuerpo”, aparecido en Magda Polo Pujadas, Roberto Fratini Seratide y Barbara Raubert, *Filosofía de la danza*, Universidad de Barcelona, Barcelona.

Spinoza, Baruch (2002), *Ética*, RBA, Barcelona.

El jarabe de boda entre los Jñatjo del oriente de Michoacán

Una danza de la fertilidad

Jorge Amós Martínez Ayala
Facultad de Historia-UMSNH

Todavía se tocan y bailan jarabes en varias regiones de México, la mayoría son piezas fijas ya folclorizadas, como el jarabe tapatío, el jarabe ranchero o michoacano, el jarabe oaxaqueño y el jarabe tlaxcalteco que aparecen en los festivales escolares y como repertorio de los ballets folclóricos. Basta buscar en internet, ver un programa de mano o preguntar a un profesor para darnos cuenta de su fuerte presencia oficial; pero como tradición viva y en contexto, los jarabes se tocan y bailan todavía en los Altos que comparten Jalisco y Zacatecas, acompañados con conjuntos de tambora; en la Sierra Gorda, por los ejecutantes del huapango arribeño, en la Tierra Caliente, sus Balcones y el Mazahuacán, ejecutados por conjuntos y grupos de cuerdas, ya sean de arpa grande, tamborita, de raspa, o de violín y banjo, como lo hacen los jñatjo (mazahuas).

Todos los jarabes enunciados parecen tener un origen común, o cuando menos usan el mismo vocablo para referirse a una pieza o un género musical, lírico y bailable que puede diferir en forma y contenido. Ello se debe a que la tradición sale del campo a la ciudad, sube a los tablados teatrales y regresa a los pueblos y puertos con estudiantes, escribanos, marineros y soldados, cruza los mares se recrea en bodas pueblerinas, charaperías y figones, vuelve a subir al escenario y se extiende llevada por arrieros y vaqueros en una suerte de diálogo intenso entre lo culto y lo popular, lo espontáneo con lo tradicional y lo escénico, de manera que bajo el nombre de “jarabe”, puede haber lo mismo una representación performativa ideada, ordenada e implementada por el Estado, que una tradición viva y vigorosa.

El jarabe como género

musical y bailable se extendió durante el siglo XVIII por el orbe hispánico. A mediados de ésea centuria se denunció en la península una “seguidilla manchega” con lírica licenciosa conocida como Jarabe Gitano.¹

En Venezuela el “xoropo” se tenía como “un jarabe venezolano”; incluso existe una Real Cédula, también de mediados del siglo XVIII, que ordenaba se permitiera bailarlo por ser una diversión campesina; la Corona encontraba semejanzas entre el joropo y el jarabe novohispano, “y ambos

1 Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934, p. 257.

con un baile en el Perú”.² Según el musicógrafo venezolano Eleazar López Contreras, se mandó:

... [Al joropo] no lo prohíba, por cuanto está lleno de inocencia campesina. Así como el *jarabe gatuno* y el *bullicucuz* de la Veracruz, que también han venido en consulta de nuestros reinos de Méjico, y con los cuales tiene mucha semejanza”.³

Incluso etimológicamente se supone un vínculo, pues don Eleazar López Contreras dice que:

Los indios venezolanos escucharon a los españoles llamar “jarabe” al baile y como no entendían castellano decían jaraba, jarobo, jorobo y ¡joropo! La palabra joropo viene pues del baile conocido con el nombre de jaleo o jarabe andaluz.

En tanto su compatriota, el periodista Juan José Churión, sostenía en su citado artículo de principios de siglo XX, que Joropo: “Viene de Xarop o Xarap, que significa jarabe”.⁴

Sobre el “origen”, en la Nueva España, podríamos situarlo a mediados del siglo XVIII, cuando aparecen repetidas denuncias contra ciertas tonadillas y sones de la tierra en las que se relacionan

El jarabe y el pan

como parte de una metáfora sexual; las “piezas” prohibidas se conocían como: el Pan de Jarabe, El Pan de Manteca, Los Chimizclanes y Los Panaderos.⁵

¡Ay, Cocol! ¿Ya no te acuerdas
cuando eras chimizclán?
Ya porque tienes tu ajonjolí
ya no te quieres acordar de mí.⁶

En la lírica de tales sones se hace un símil entre la acción de “trabajar”, con “bailar”, y entre el trabajo del panadero con la masa, el “amasar”, con el acto sexual, o cuando menos con “sobar”, “apretar”, “palmear” y “acariciar”, operaciones que se realizan sobre la mesa de

2 Chourión, Juan José, “El joropo o el jarabe venezolano”, en *El Nuevo Diario*, Caracas, 13/1/1916, citado en “Joropo, Historia y Cuentos en el municipio Esteller”, en <http://plenillano.blogspot.mx>, consultado el 26/3/2016. La cédula en López Contreras, Eleazar, *Estampas musicales de Caracas*, citado por Redacción, “Historia de cuando el joropo era un pecado”, *El tiempo*, Caracas, 27 de junio de 2008, en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4352333> consultado el 25/3/2016.

3 Real Cédula del 10 de abril de 1749.

4 *Ibid.*, en <http://cuentaabelabuelo.blogspot.mx/2012/06/el-joropo-historia-y-evolucion-2.html> consultado el 25/3/2016.

5 Saldívar, *op. cit.*, p. 270.

6 Mendoza, Vicente T, *Panorama de la música tradicional de México*, México, IIE-UNAM, 1956, pp. 110-111. ejemplo 148.

amasar. Por ello, no es raro que durante las bodas de la Tierra Caliente del Balsas medio y entre los jñatjo del Oriente de Michoacán, se bailen Las Monas, cargando unas piezas de pan que representan a hombres y mujeres, con el sexo evidentemente expuesto.⁷ En otros lugares del Occidente de México, como entre p'urhépechas y mazahuas, el baile de Los Panes con o sin forma humana, termina ofreciendo cuernos, roscas, rosquetes y coronas, como metáforas sexuales menos evidentes que relacionan la acción de “comer”, con “coger”, que también trasciende en frases como: ¡Está para comersel@!⁸

Incluso entre las coplas que todavía se usan en los jarabes de los Balcones de Turicato, hay uno que hemos escuchado a don Vicente Murillo, violinista que se acerca a los 90 años, oriundo de El Capote y miembro de una familia que tiene cuando menos 150 años en la música. La melodía es llamada “La Feria”, en la compilación que realizó don Francisco Sánchez Flores y entregó a Josefina Lavallo para su libro.⁹

Si quieres vámonos
si quieres vámonos
Si quieres vámonos, te llevaré
y a ver aque,
y a ver a ver aque
y a ver aquella
qui'ace tan sabroso pan/ que está por allá.¹⁰

Si unimos las referencias a la “bonita panaderas que se saben festejar”, o que “saben trabajar” y “aquella que hace tan sabroso pan”, presentes en la lírica tradicional mexicana, desde el siglo XVIII hasta el presente, nos percatamos que el vínculo entre pan y sexo es una metáfora presente desde hace mucho tiempo, como se ha mostrado con anterioridad entre los cítricos, “naranjas y limas, limas y limones”, y la sexualidad.¹¹

7 Damián, Offir, “El baile de las monas de Tlapehuala”, en <https://offirdamian.wordpress.com/2015/03/04/el-baile-de-las-monas-en-tlapehuala/>, consultado 6/04/2016. Arzola Nájera, Tomás, *Cómo se formó un pueblo: Tlapehuala*, Chilpancingo, edición del autor, 1992.

8 Fierro Alonso, Ulises, ““Las bailadoras”: participación femenina en las bodas tradicionales purépechas”, en el *IX Foro Internacional de Música Tradicional*, “Cuando vayas al fandango...”, México, INAH, 4 de octubre de 2013.

9 Lavallo, Josefina, *El jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, México, INBA, SEP, 1988, pp. 85, 114.

10 Murillo, Vicente, 87 años, violinista, peluquero y campesino, El Capote, municipio de Turicato. En “El Jarabe”, ...*Yo le daré la vuelta al mundo*, Morelia, PACMYC, Música y Baile Tradicional A. C, 2000, CD.

11 Chencinsky, Jacobo, “La metáfora en la lírica popular mexicana”, *Anuario de letras*, vol. I, México, IIF-UNAM, 1961. http://www.iifilologicas.unam.mx/anuarioletras/uploads/1961/vol.1_art06.pdf, consultado en 4/4/2016. Juárez San Juan, Gloria Libertad, “Elementos de construcción del erotismo en la lírica popular”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. I, Monterrey, AIH, 2004, pp. 545-560. Juárez San Juan, Gloria Libertad, “Tres imágenes simbólicas eróticas en las coplas folclóricas mexicanas”, en González, Aurelio, *La copla en México*, México, El Colegio de México,

Este vínculo entre el Jarabe y la procreación, mediada por la sexualidad, presente en sus movimientos y lírica, fue la razón para que estuviera presente en las bodas, como una metáfora que alentara la multiplicación dentro de la familia. Así, el “Creced y multiplicaos”, alentado por el Estado y la Iglesia en la Nueva España devastada por las epidemias, entró en la lógica de las diversas culturas locales del occidente novohispano con un rito de fertilidad que consiste en bailar “con panes”, alimento y metáfora sexual, sin que hubiera contradicción para los portadores y si para los censores. Un ejemplo aparece en 1813, cuando la Inquisición levantó una averiguación contra el canónigo de Valladolid, don José Martín García de Carrasquedo:

...que en un baile que se hizo en cierto pueblo, **con motivo de una boda**, dijo este reo que **bailaran Jarabe Gatuno**; se resistieron los concurrentes diciéndole que si no estaba excomulgado el tal Jarabe; a que les contestó no había tal excomunión, ni era válida”.¹²

En esa misma denuncia se levanta el testimonio del cantor de la catedral, don Joaquín Ponce de León, quien en una tertulia cantó acompañado por “un Vergara, con una vihuela”, en la casa del prebendado García, “se cantó en los mismos términos y además el jarabe, cuya composición musical se dice ser insurgente, pero con letra diferente, como la que dice:

Ausente por quien lloro,
la distancia considero...”¹³

La denuncia nos muestra que el jarabe podía solo “cantarse”, acompañado de un instrumento solista, como la vihuela, o bien, bailarse en un contexto festivo, y éste comúnmente era la boda.

El Jarabe Gatuno fue prohibido en el periodo colonial, pero algunos de sus versos quedaron en las diversas tradiciones musicales del Occidente de México, como en el son El Gato.¹⁴

Me dijiste que antenoche
entró un gato en tu balcón
yo no he visto gato prieto
con sombrero y pantalón.¹⁵

2007, pp. 137-147. Masera, Mariana, “Tírame un lima / tírame un limón: Las raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana”, *Jornadas filológicas*, México, UNAM, 1997, pp. 369-378.

12 Saldívar, *Historia de la música...*, op. cit., p. 279.

13 *Ibid.*, p. 278.

14 Ramos Smith, Maya, *La danza en la época colonial*, México, Alianza, 1990.

15 Ángel, Odilón, 88 años, violinista, gallero y campesino, Las Cieneguillas del Medio, municipio de Turicato. Son de “El Gato” (dos versiones), dentro de “El Jarabe”, *Los Jaraberos de Cieneguillas del Medio*, Morelia, PACMYC, 2015. También puede verse en: Mejía, Erandi,

Incluso en los Balcones de Turicato, Los Jaraberos de don Odilón Ángel tocan el son El Gato dentro de un jarabe, que tiene una variante de la misma copla y con dos líneas musicales distintas.

El Mazahuacán

es el territorio que comparten jñatjo (mazahua) y hñätho (otomies), se trata de una sierra que une Michoacán y el Estado de México; está situada en Los Balcones de la Tierra Caliente, que van desde Ario de Rosales, Turicato y Tacámbaro hasta llegar a Zitácuaro y san Felipe del Progreso. Por esa región, en cada cañada, se mantienen varios jarabes y las formas en que se deben bailar.

En particular los municipios de Tuxpan, Jungapeo y Zitácuaro forman parte de una región que la SEPLADE denomina “Oriente de Michoacán” y cuyos criterios de regionalización son la administración de recursos y políticas del gobierno del Estado.¹⁶ El área forma parte del Eje Neovolcánico Transversal, la sierra de Mil Cumbres, y tiene la característica de ser parte de la cuenca alta de varios importantes afluentes del sistema hídrico del río Cutzamala, que desembocan a su vez en el río Balsas.¹⁷

Esas cañadas son el paso entre La Tierra Caliente y Bajío, o el Altiplano, desde el pasado prehispánico. Fue y es una región pluriétnica y multilingüe. En la actualidad conviven jñatjo (mazahua), hñätho (otomís) y mestizos, y aunque las lenguas indígenas viven un periodo de abatimiento, pues no son habladas por los jóvenes y niños, todavía hay personas trilingües.

En la sierra del Mazahuacán, que incluye el occidente del Estado de México y el oriente de Michoacán, los jarabes se usaban como parte de los acompañamientos de danzas más características y alegres, como la de Los Xitas (Los Viejos) y, sobre todo, en el ritual de la boda donde se transforman en danzas que, como plegarias en movimiento, piden por la fertilidad de la tierra y de la nueva pareja.

En 1931 Francisco Domínguez recopiló en Jilotepec, durante la fiesta de Carnaval, dos jarabes entre los músicos que acompañaban a los danzantes *xitas* [Los viejos]. El conjunto estaba conformado por un violín y una “jarana”. Ya entonces los otomís acompañaban sus danzas con música popular, como tangos, foxtrots y “marchas vulgares”, “música extranjera y de mal gusto”, a decir de Domínguez, que habían aprendido de los fonógrafos.¹⁸ Al pedirles que tocaran “sones y tonadas antiguas”, le tocaron los dos

“Acercamiento a los jarabes en la región de Turicato. Historia de vida de Odilón Aguilar”, en González, Raúl E., *Verso y redoble*, Morelia, ENES-UNAM, 2014, pp. 117-132.

¹⁶ Los cuales no necesariamente sirven a nuestros intereses de investigación en historia de la música; pero que tomaremos transitoriamente en tanto entendemos mejor el espacio de estudio.

¹⁷ Cárdenas de la Peña, *Michoacán porción sureste*, México, SCOP, 1984.

¹⁸ Domínguez, Francisco, “Informe sobre la investigación folklórico musical realizada en Jilotepec estado de México en febrero de 1931, en Samper, Baltazar (Introducción y notas), *Investigación folclórica en México. Materiales*, Vol. I, México, SEP, [1931] 1962, pp. 12-21.

jarabes que transcribió. El primero lo describe como que: “tiene todas las características melódicas y rítmicas de los Jarabes abajeños de Michoacán o de la costa de Jalisco”.¹⁹

Aunque don Francisco Domínguez recorrió el Occidente de México como maestro misionero, transcribiendo la música tradicional en las regiones donde se asentaba la misión cultural en la que trabajaba y, pese a su buen oído y sensibilidad, dudamos que tuviera elementos para hacer tal afirmación al momento de escribir, en 1931 (aunque se publicó hasta 1962). Si bien ya existían varias transcripciones del jarabe, la mayoría se ocupan de los que se tocan en la vertiente occidental de México; pues desde el siglo XIX y hasta principios del siglo XX, habían transcrito versiones del “jarabe”, “jarabe nacional” y “jarabe tapatío”, o los describieron, Clemente Aguirre, Miguel Ríos Toledano, Niceto de Zamacois, José de Jesús Martínez, Manuel Castro Padilla y Rubén M. Campos;²⁰ sin embargo, aquellos no eran verdaderos estudios. Será con los trabajos de Miguel Galindo, Gabriel Saldívar, Otto Mayer- Serra, Vicente T. Mendoza y Josefina Lavalle que inicia el estudio serio, pues se intenta dar cuenta de la transformación del género, desde que era el nombre de una pieza, hasta la conformación de esa especie de “suite tonadillera” que se conformó desde 6, hasta 18 y 19 sones, así como su contraste con lo que la investigación folclórica había compilado hasta entonces.²¹ No obstante es importante valorar el trabajo de don Francisco Domínguez, pues los “jarabes” jñatjo (mazahua) que transcribió estaban relacionados con la tradición occidental, que conocía bien y su estudio es pionero.

Aunque la noción de “jarabe” entre los jñatjo (mazahua) aparece ampliamente referida por Max Jardow en su estudio centrado en la zona entre Tlalpujahua, Michoacán, y El Oro, Estado de México;²² en la comunidad de “Crescencio Morales” no hemos escuchado que los músicos se refieran a piezas o secuencias de piezas con tal nombre. En general se les llama “zapatiados” a diversos géneros que se usan para bailar golpeando el

19 *Ibid.*, p. 20.

20 *Colección de 24 canciones y jarabes mexicanos* arreglados para piano, Hamburgo, Almacén de Música de J. A. Böhm, ca. 1827. Aguirre, Clemente, *Colección de jarabes, sones y canos populares del Estado de Jalisco*, Ms. Biblioteca Nacional. Murguía, M y Comp, *Colección de jarabes mexicanos para piano y canto*, “El Repertorio”, 2a época, No. 2 Méxic, 1858. Zamacois, Niceto, *El jarabe*, México, 1861. Ríos Toledano, Miguel, *Colección de 30 jarabes, sones principales y más populares aires nacionales de la República Mexicana*, México, H. Nagel, 1884. Cordero, Juan N., “El Jarabe”, *Música razonada. Música nacional de México*, México, 1897, p. 196. Campos, Rubén M., *El folclore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928.

21 Galindo, Miguel, *Historia de la música mejicana*, Tomo I, Colima, Tip. de “El Dragón”, 1933. Saldívar, Gabriel, *El jarabe. Baile popular mexicano*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1937. Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934. Mayer Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941. Mendoza, Lavalle, Josefina, *El jarabe... El jarabe ranche-ro o jarabe de Jalisco*, México, INBA, SEP, 1988.

22 Jardow Pedersen, Max, *La música de la tierra Mazahua*, México, DGCP, 2006.

piso con los pies manteniendo los acentos, aunque los ritmos parecen no tener ya la importancia que tuvieron en el pasado, o que tienen entre sus vecinos de los Balcones y la Tierra Caliente. Jarabes, sones, polkas y gustos se pueden identificar en el repertorio que ejecutan los músicos, sin embargo, sólo los músicos viejos, aquellos que rebasan los 80 años, como don Juan Allende, hacen referencia a la división, incluidos los “chotes” (derivación de Chotis y ésta de Scottish, danza escocesa); pero para los jóvenes y los músicos adultos (incluso algunos ya de 60 años) todos son “zapatiados” y es como la gente los conoce y pide; además de canciones, corridos y cumbias.²³ Incluso el violinista hñätho (otomí) don Antonio Miguel Soto, de 50 años, de San Felipe de los Alzati, en el municipio de Zitácuaro, les toca “jarabes” a Los Xita, o Ndooti, Los Viejitos durante el Carnaval.²⁴

Varios “zapatiados” y “chotes” que se tocan como piezas sueltas forman parte de las secuencias de jarabe de sus vecinos; por ejemplo: La Raspa, El Palomo, Muchachitas Casadas, La Feria, e incluso lo que ellos llaman como El Empiezo o El Comienzo es el Jarabe Corriente, El Corriente o El Jarabe que se usa al iniciar los jarabes y que también sirve de descanso, pasacalle o paseo para los bailadores y que es fácilmente reconocible.²⁵

Aunque también los vecinos hñätho (otomí) usan el jarabe en sus bailes de boda, sin embargo, ya no tienen conjuntos musicales completos, por ello, usaremos sólo la etnografía de las bodas jñatjo (mazahuas), observadas entre enero y febrero de 2016 en diversas manzanas y parajes de la comunidad jñatjo de Crescencio Morales, municipio de Zitácuaro. Es en las bodas donde el jarabe, los “chotes” y los sones o “zapateados” tienen un papel ritual fundamental y, también, es donde se pueden escuchar, pues se han retirado de otros espacios sociales y momentos de la vida religiosa de los jñatjo.

Aunque el jarabe nació en las fiestas profanas y de ahí subió al teatro de tonadillas en el siglo XVIII, el espacio usual en que se le ve todavía en el campo michoacano, en particular en el Oriente de Michoacán es en

Nu chjútú (La boda)

En la comunidad jñatjo (mazahua) de Crescencio Morales, del municipio de Zitácuaro, en el oriente de Michoacán el ritual de matrimonio inicia con el pedimiento, la selección de padrinos y “valedores”; sin embargo, es durante la boda que los jarabes se hacen presentes de forma significativa.

23 Entrevista a don Juan Allende Ugalde, violinista, toca banjo y “clarín” (flauta de carrizo), jñatjo, 3 de febrero de 2016, en Boca de la Cañada, Crescencio Morales, municipio de Zitácuaro.

24 Entrevista a don Antonio Miguel Soto, violinista, 50 años, hñätho, 25 de diciembre de 2015, San Felipe de los Alzati, municipio de Zitácuaro.

25 Entrevista a don Vicente Murillo, violinista, 87 años, El Capote, municipio de Turicato. Durán Naquid, David, “El jarabe”, mecanoscrito presentado en el *1er Encuentro Nacional de Jarabe*, Turicato, Música y Baile Tradicional A. C., H. Ayuntamiento de Turicato, Michoacán, 2016.

El validor es invitado por la familia del novio para que sirvan de intermediarios, sobre todo cuando los eventos durante el noviazgo trajeron algunos problemas entre las familias. Los valedores avisan a la familia de la novia que tal día irán en la tardecita o al iniciar la noche para El pedimento.

Nu t'ote (El pedimento)

Basaremos esta descripción en lo que nos dice el señor Gregorio Mondragón González, residente en la primera manzana de Crescencio Morales, es agricultor, es “valedor”, pues ya fue mayordomo de San Mateo y ha recorrido todo el sistema de cargos, “ya estoy viejito”, nos dice, en charla que tuvimos el día de San Miguel, el 29 de septiembre de 2016.²⁶ Don Gregorio ayuda en la iglesia en lo que se puede; como valedor nos cuenta la manera más usual en que se hace el pedimento de una joven jñatjo. “Cuando me hablan a que vaya de “validor” al pedimento de una muchacha, el muchacho que va a ir a pedir a su mujer a su casa, ya que la quiere a ella, como su compañía, o compañera de vida, para estar con ella y casarse; y yo como validor, voy como intermediario y a solucionar las cosas, así como a decirles ¿si se quieren o no se quiere?” Llego a la casa donde vive la muchacha y empiezo a dar las palabras de Dios que dice:

-Yo digo: - ¡Ave María Purísima! Espero estén descansando con lo que les da Dios Nuestro Señor, que está en el cielo, venimos aventajarlo, a regarle polvo en donde está usted descansando, como al igual a Dios Nuestro Señor. Este hombre que busca una compañera para que esté con él, esa persona es su hija de ustedes. Yo seguí a este hombre porque me fue a ver para saber que dice ella y ustedes, acerca de ésto, así como saber la respuesta de ella. Yo no sé si ellos ya han hablado, o no han hablado, pero yo paso a sentarme para escuchar su palabra de su papá, de su mamá, para saber si ellos están de acuerdo, que ellos estén juntos. Ya que venimos a saber si ellos quieren que estén juntos, que sus padres les digan si está bien o no está bien, pero que lo digan.

Yo vengo a preguntar si se quieren o no se quieren, porque aún no lo sé; venimos con la palabra de Dios a aventajar a su papá, a su mamá, para que nos atiendan, pero venimos a preguntar, háganos el favor de responder a lo que estamos preguntando. Yo no sé si los muchachos ya han hablado entre ellos; pero si ya hablaron, yo les pregunto a ustedes, como padres de la muchacha, ¿Qué piensan de esto?

A veces, en algunos casos, me contestan los papás de la muchacha así: -Yo no sé, yo no quiero eso, además, no sé si ellos han hablado y yo no puedo hacer nada.

26 Entrevista a don Gregorio Mondragón González, residente en la primera manzana de Crescencio Morales, agricultor, “valedor” jñatjo, realizada en Crescencio Morales, el 29 de septiembre de 2016.

Entonces el muchacho contesta: -Ya hablé con ella y para poder casarnos, ya estamos de acuerdo; por eso pasamos a su pobre casa, porque ya estamos de acuerdo.

El papá de la muchacha dice: -Qué él está de acuerdo para que se casen por el registro [civil] con su hija, pero que le cumpla a la muchacha de verdad. La muchacha dice: -Que si realmente lo quiere lo va a contestar que sí; pero si está jugando con ella, no lo va a contestar, porque ella no está sola, está su papá, su mamá y que, si en verdad lo quiere, que él ponga el plazo para la boda.

El joven, contesta: -Yo quiero que me diga que sí, para irnos a la iglesia, ya sea para que hagamos fiesta o no, lo importante es casarnos y cumplirle lo que ya le dije.

La joven, responde: -Sí, vamos a hacer fiesta, él va a poner una parte del dinero para la fiesta y yo la otra mitad del gasto, yo estoy bien dispuesta a casarme con él.²⁷

Una vez que se fija la fecha del compromiso, que se seleccionan los padrinos y se establecen las fechas para las actividades, las responsabilidades están determinadas por la tradición. Cada miembro de las familias de los novios y los padrinos sabe qué le corresponde hacer, tanto en trabajo, llevar en especie o en dinero para que se realice la boda.

Nu chjuntú (La boda)

La observación más completa de una boda jñatjo la observamos el día 30 de enero de 2016, cuando se casó Octavio Cervantes González, músico, ejecutante del guitarrón, de 27 años, en El Tigre, manzana de Crescencio Morales La cual tomaremos como modelo, junto con otra realizada el 16 de enero de 2016, 2a Manzana de Crescencio Morales, a la cual nos invitaron Los Cervantes, músicos tradicionales, quienes tocaban en ella.

El día de la boda, en el atrio del templo, los conjuntos musicales tocan “Las Mañanitas”, “En tu día”, y otras piezas que se usan para una celebración, tocan polkas y a veces alguna canción que les piden los novios o los padrinos. Después los novios inician el recorrido a la casa de los padrinos, si está en el pueblo o cerca pueden hacerlo a pie, si es lejos entonces montan a caballo, más por tradición que por fines prácticos, así que el resto los sigue en carros, camionetas y hasta autobuses. En el recorrido tocan de nuevo, polkas y zapateados, que no les implique la fatiga de cantar y caminar, por ello incluso se puede escuchar música religiosa con la que se acompañan las danzas.

Al llegar a la casa de los padrinos de la boda, las familias de los padrinos sirven “El Atole”, que se acompaña con tamales de chile y de dulce. Al terminar comienzan a bailar “zapatiados”, el padrino saca a la novia

27 Entrevista Gregorio Mondragón, rezandero jñatjo, Crescencio Morales, el 29 de septiembre de 2016.

y la madrina al novio, pero casi inmediatamente las mujeres de la familia de la novia la relevan y comienza a bailar con el padrino, en tanto los hombres de la familia del novio lo relevan; pero igual hacen los familiares de los padrinos. Los “zapatiados”, sones y gustos, se encadenan y por 30 ó 40 minutos ininterrumpidos todos los acompañantes bailan, esforzándose en sacar a novios y padrinos y “ayudándoles”, de manera que no quede nadie sin bailar.

Al terminar el almuerzo la comitiva agradece y se dirigen a la casa de la familia de la novia; ahí, ya hay dispuestas dos tablas, plantadas en el suelo, las ollas de la comida y bebidas: cerveza, refrescos y ende, aunque antes el pulque era lo más usual. El “valedor” y la “valedora” del novio comienzan a saludar y a pedir permiso para entrar, le responden los “valedores” de la novia; se trata de una serie de discursos en el idioma jñatjo que se desarrollan en varios momentos.

Primero se saluda y se pide permiso para entrar; luego las tías y primas de la novia entregan al novio un ajuar, lo llenan de sábanas, cobijas, sarapes, mapes (morrales) y fajas. En seguida se dirige la pareja al “fogón” de la cocina, antes de entrar la madre y las abuelas de la novia sahuman con copal a la pareja de los novios y los padrinos antes de entrar, luego les entregan los sahumeros de barro para que ellos sahumen y “ofrenden” al fogón, consistente en 5 piedras, en dos grupos de tres piedras, sobre las que se colocan las ollas y que en ese momento tienen sólo brazas. La pareja y sus padrinos, ayudados por los valedores de la novia, colocan un ramo de flores y encienden una vela en cada piedra, vuelven a sahumar y el “valedor” de la novia se despide por ella del fogón, del hogar de los padres. Entonces los músicos tocan El Fogoncito para que los novios y los padrinos bailen al rededor del fogón, mientras dan vueltas, sahuman al fogón con un solo sahumero y se lo van pasando; después de tres rondas se pueden incluir algunos de los invitados, sustituyendo a los novios y a los padrinos, recibiendo el sahumero y continúan bailando. Los padres de la novia les sirven copas de tequila para que brinden, por los novios, quienes salen y bailan alrededor de la cocina y luego alrededor de las mesas, mientras los padrinos arrojan dulces de los mapes que traen terciados siempre a los hombres.

Al salir de la cocina, las parejas se instalan en las dos tablas, el novio frente a la madrina y el padrino frente a la novia, de manera que nunca quedan juntos hombre con hombre ni mujer con mujer. Los músicos tocan “La Comadre”, que en otros lugares del occidente es llamada “La Botella”, aunque con la lírica distinta:

¡Ándele comadre!
Baile a su compadre
que si no lo baila
se le acaba el baile.
(La Comadre, Cervantes, 2015).

Es en ese momento en que aparecen los “chotes” y los sones que forman los “jarabes”. Igual que sucedió en la casa de los padrinos, empiezan a relevar en la tabla a novios, novia y padrinos los miembros de cada familia, para evitar que se cansen. Los músicos encadenan las piezas y las parejas bailan zapateando sobre las tablas o pespunteando en el suelo. En el pasado se tendría que bailar hasta que las tablas de pino se rompieran, o cuando menos eso nos fue referido por varias personas como algo usual. Ahora se hace hasta que les indican a los músicos que se servirá la comida; entonces el palafrenero de la novia, “El Mozo”, aquel que le sujetaba por la rienda al caballo y lo conducía, se convierte en “El Conejo” y busca dentro de los hoyos, que se excavan para que las tablas resuenen, una botella de vino, cigarros y cerillos que se han escondido a propósito entre la tierra suelta del fondo. Antes lo que se buscaba era un panal que se colgaba en la casa, o los árboles que la rodeaban; pero entonces como ahora, al encontrar el regalo “El Conejo” baila con la novia un son.

La comida que se sirve en la casa de la novia son generalmente carnitas de puerco o res en barbacoa, pues el mole con guajolote se deja para la casa del novio. Aunque se ofrece de comer y de beber nunca es en la misma cantidad que en la casa del novio.

Al terminar la comitiva se despide por medio del discurso en idioma jñatjo del “Valedor” de la novia y se dirige a la casa del novio, ahí la secuencia se repite, pero ahora toman preeminencia los valedores del novio, quienes reciben a la novia y la integran al fogón, al hogar del novio, les señalarán sus obligaciones y responsabilidades, les darán consejos matrimoniales y les sugerirán que les consulten a lo largo de su vida matrimonial a sus padrinos, a sus padres y valedores.

De nuevo se ofrenda al fuego, se toca El Fogoncito, bailan los novios y padrinos al rededor del fuego, los valedores realizan sus discursos y se brinda con bebidas alcohólicas por el futuro de la pareja. Salen a las tablas y bailan “La Comadre”, luego zapateados como “Juan Colorado”, gustos como “El Pañuelo”, o sones que forman parte de los jarabes, como “El Empiezo”, “La Feria”, “Muchachitas casadas”, “El Palomo”, “La Raspa”, muchos de ellos encadenados, de tal manera que de nuevo se bailan casi una hora de manera continua, alternándose las parejas. Una vez que El Conejo encuentra el panal y baila con la novia, se acaba la parte ceremonial, o tradicional de la boda.

Los músicos toman sus instrumentos eléctricos, o conectan pastillas a sus instrumentos de madera y comienza el baile, con las músicas “modernas”. Ahora lo que predominará en el repertorio serán las cumbias, las canciones rancheras y los corridos, bailados por parejas entrelazadas.

Yo mbeb'izhi (Los músicos)

esperan a la salida del templo local, de San Mateo, a que termine la ceremonia católica. A diferencia de otros grupos indígenas de Michoacán, como

nahuas y p'urhépecha, los jñatjo no tienen cantos litúrgicos en su idioma para acompañar la misa; ni siquiera traducciones que usen la música usual de los coros del arzobispado de Morelia.

Las agrupaciones musicales en el pasado eran diversas, podían usar un violín y un tambor, dos violines y tambora, dos violines y guitarra, violín, bandolón o mandolina y guitarra, y a estas se les podía agregar un contrabajo; incluso don Juan Allende recuerda a “un viejito de apellido Morales”, que tendría unos 80 años cuando él era niño, que tocaba el arpa, él solo en las bodas.²⁸ Ahora usan un violín comprado en las tiendas de música de Zitácuaro, que generalmente es de “Paracho” o “chino”. Usan también un banjo, al que le dicen: bancho, que se afina como el violín, en quintas, la 4a cuerda es Sol, 3a= Re, 2a= Mi y 1a= La; el cual va haciendo segunda al violín, además de algunos rasgueos en armonía, siempre con un plectro, ahora fabricados con plástico, pero don Juan Allende, todavía usa uno fabricado con cuerno de vaca.²⁹

La armonía la realizan una guitarra sexta y a veces una vihuela, que se tocan con uña y generalmente con rasgueos descendentes, o ascendentes y descendentes alternados, manteniendo los acentos; pero sin hacer sesquiáltera, como se toca en la Tierra Caliente, e incluso en los alrededores como Jungapeo y Tuxpan. Esas características rítmicas son vistas como “inhabilidad” por los músicos de las tradiciones vecinas que a veces tocan con los jñatjo, como don Baldemar Guzmán Maya y don José Olmos Soto.³⁰

Por último, se acompaña con un guitarrón, instrumento que sustituyó al contrabajo, por su portabilidad; el instrumento se usan sólo las cuatro cuerdas internas, las dos externas, 1a y 6a, que corresponden a La en la afinación habitual, quedan sólo tensas al mínimo, por lo que en determinados momentos vibran en resonancia con las notas producidas por las otras cuerdas. La afinación que usan los Cervantes para el guitarrón es la siguiente: la 5a= Re, 4a=Sol, 3a= Do y 2a=E.³¹ Usualmente el guitarrón se toca “pellizcando” las cuerdas con los dedos índice y pulgar de la mano derecha, y no se tocan cuerdas dobles, como se hace con el guitarrón y con el tololoche en otros lugares de Los Balcones, como en Tzitzio, San Diego Curucupaceo y Turicato, todos en Michoacán. Se sigue la línea del bajo continuo; pero no desarrollando todo el acorde, como se hace en la música tradicional de otras cañadas de los Balcones y en la Tierra Caliente, sino

28 Entrevista a don Juan Allende Ugalde, 76 años, violinista y banjista, jñatjo, 2 de febrero de 2015, Boca de la Cañada, Crescencio Morales, municipio de Zitácuaro.

29 Entrevista a don León González Pascacio, 42 años, banjista, inició en la música a los 7 años tocando violín y guitarra, jñatjo, 8 de diciembre de 2015, XETUMI radio de la CDI en Tuxpan.

30 Entrevista a don Baldemar Guzmán Maya, violinista de 62 años, nació en la Cañada de Tetengueo, municipio de Jungapeo, viajó a la ciudad de México, tocó con mariachis, regresó a tocar en Zitácuaro y vive de nuevo en Jungapeo. Entrevista a don José Olmos Soto, violinista de 69 años, nacido en Plan Seco, municipio de Ciudad Hidalgo, actualmente vive en Tuxpan, Michoacán.

31 Entrevista a Octavio Cervantes González, 27 años, empezó a tocar a los 15, ejecutante del guitarrón, jñatjo, 16 de enero de 2016, Crescencio Morales, municipio de Zitácuaro.

bajo principal y secundario en ritmo de cumbia, dos y uno, *Tun tún tun*. Esa característica procede de las primeras grabaciones en acetato que hicieron los grupos de músicas mestizas de la región, como “Los Michoacanos”, de Carmelo Martínez, “Los Luceritos de Michoacán” y “Los Regionales” de Silvestre Valle, a quienes los productores de discos en la ciudad de México impusieron el introducir un güiro y el ritmo de “cumbia” a la mexicana, que en los años 70 hacía furor con grupos como “Acapulco Tropical”, Rigo Tovar “y su Costa Azul” o Chico Ché “y la Crisis”).³² Esa la razón por la cual, al grabar “Los Llaneros”, formado por la familia Allende, en los años 80, todas sus piezas, incluidas las tradicionales como “El Fogoncito”, se tocaron a ritmo de cumbia y que ahora don Abelino Allende, el violinista, no pueda “cuadrar” sus “chotes”, ni sus hijos puedan acompañarlo con armonía y bajo cuando los toca en el estilo tradicional.³³

En los último 50 años hay varios factores han transformado la vida cotidiana de las comunidades del Mazahuacan, tanto indígenas como mestizas. Tal vez el más fuerte es la migración constante a Toluca, la ciudad de México y los Estados Unidos. Luego, tras la caída de la extracción minera, el peso económico de la región recayó en la industria geotérmica, la instalación de agroindustrias forestales: madera, resinas, invernaderos de flores, huertas de aguacate, moras y guayabas, junto con el ecoturismo en torno a los balnearios de aguas termales, presas y el uso turístico de la mariposa monarca, elevaron el nivel de ingresos de las familias que diversificaron actividades económicas. Lo anterior llevó al crecimiento demográfico de la región, los pueblos se transformaron en ciudades como San Felipe del Progreso, Zitácuaro y Ciudad Hidalgo. Hubo un momento de fuerte presión al bosque, en los años 70, con mucha tala ilegal; sin embargo, un creciente interés en aprovechar mejor los recursos, los apoyos económicos para las comunidades como pago de “servicios ambientales”, sobre todo a partir de la creación de la Reserva de la Mariposa Monarca, lograron que se recuperaran; sin embargo, el crecimiento del crimen organizado ha vuelto a la tala clandestina.

En el ámbito cultural esta la instalación de una radiodifusora en Zitácuaro, en los años 50, la cual tenía una potencia suficiente para llegar a la Costa del Pacífico; fue la primera de una serie de estaciones de radio y televisión, tanto del Estado como de empresas privadas, que se asentaron en la región, llevando nuevos géneros musicales que los jóvenes de los años 70 escuchaban en las ciudades, como la cumbia, lo que ha generado una pre-

32 Valle, Silvestre, *Silvestre Valle y sus Regionales*, México, Discos Plata, s/a, C-557, Cassette. Valle, Silvestre, *Fiesta ranchera con Silvestre Valle*, México, Discos Plata, s/a, C-589, Cassette. Los Luceritos de Michoacán, *Cumbiando con mi raza*, Vol. 3, México, Discos Relámpago, s/a, REK-327, Cassette. Los Luceritos de Michoacán, *Cumbiando con mi raza*, Vol. 7, México, Discos Relámpago, s/a, REL-331, Cassette. Martínez, Camerino, *Camerino Martínez y sus michoacanos*, México, Discos Bailables, s/a, KAN 9015, Cassette.

33 Entrevista a don Abelino Allende Lorenzo, 57 años, violinista y tecladista, jñatjo, 2 de febrero de 2016, Boca de la Cañada, Crescencio Morales, municipio de Zitácuaro.

sión sobre las músicas tradicionales, algunas de las cuales han sobrevivido transformando sus ritmo en cumbia; pero ahora la música de banda, que llega de Tierra Caliente, ha traído nuevas exigencias sobre la instrumentación tradicional que están en proceso de negociación, y por tanto de cambio.

Aunque la creación de universidades privadas, de Institutos Tecnológicos Industriales y Agropecuarios, la construcción de campos la UIIM y la UMSNH, ambas universidades públicas del estado de Michoacán, y de la UAIEM del estado de México, han tenido impacto en la conformación de una identidad indígena jñatjo y hñätho moderna, en la vida cotidiana cada vez menos niños y jóvenes tienen como lengua materna un idioma indígena.

Ante estos cambios en lo económico, lo social y lo cultural, los músicos jñatjo han transformado su práctica musical; pero negociando con los factores externos y resistiéndolos cuando les es posible. Los músicos que hemos conocido son comuneros y viven en el territorio jñatjo del Oriente de Michoacán, aunque tenemos referencia de algunos que vienen de las comunidades del estado de México que colindan con Crescencio Morales, y de otras comunidades vecinas también en Michoacán, como Francisco Serrato; hay más de 30 músicos tradicionales y varias agrupaciones formadas en su mayoría por familias como los Cervantes, los Allende, los Domingo, y los Gabino. La mayoría tiene experiencia migratoria en su juventud a la ciudad de México, incluso los mas grandes, mayores de 70 años.

Todos tocan con instrumentos de cuerda durante la parte ritual y tradicional de la boda, luego, ya en el “baile”, pueden tocar con pastillas en sus instrumentos “de palo” que mandan a consolas mezcladoras y amplificadores con bocinas, o bien instrumentos eléctricos, sintetizadores y batería que también están amplificados.

Desde los años 70 del siglo XX se les conoce como “Conjunto” y tienen un nombre que los distingue, como Los Héroes de la Sierra Mazahua, Grupo Regional Boncheté, Los Humildes de Michoacán, Los Llaneros, aunque la mayoría continúan conformados por familias; por ejemplo, los Allende, abuelo, padre e hijos son “Los Llaneros. Especialistas en bodas”, como reza el título de su disco de acetato.

La división entre lo “tradicional” y lo “moderno” no opera en las bodas mazahuas, pues en la mayoría de los casos los mismos músicos e instrumentos musicales se usan para los dos periodos en que podemos dividir la fiesta: el ritual de boda y el “baile”. La música “tradicional” y la “moderna” se tocan en ambos momentos, si bien el predominio de cada una se da en un periodo.

El desarrollo de la fiesta al final es el habitual en las bodas de la ciudad de México, “La marcha fúnebre”, “La víbora de la mar”, el vals nupcial, el brindis, el corte del pastel, el arrojar la liga y el ramo, que son tan comunes en las fiestas matrimoniales urbanas, se repiten en las fiestas de los jñatjo durante la noche. Cuando uno pregunta por los sentidos de cada una de estas nuevas prácticas no obtiene respuestas homogéneas, pues

son de reciente adquisición por los indígenas jñatjo; sin embargo, si hay razones significativas para las otras acciones que son explicadas por los valedores y los matrimonios mayores, que han recibido sus sentidos en los días previos a su boda.

En general, podríamos decir que, el matrimonio jñatjo es un ritual de paso, de restablecimiento del equilibrio, cuando dos familias “enemistadas” por el “rapto” de una de sus mujeres, son vueltas a la concordia por las acciones que se celebran durante la boda: la petición formal de la mujer, por parte de unos mediadores con prestigio social y moral (validores y padrinos); el pago de una “dote”, con fruta, pan, vino, comida y a veces animales; el aceptar la salida de la mujer del “fogón” (hogar) paterno e incorporarse al del fogón del “marido”, mediante un ritual de “despedida” y de “incorporación” a la nueva familia; la metáfora de la protección que dará el nuevo hogar, con la limpieza de la ceniza del fogón y el encendido de un fuego nuevo, mientras se avientan dulces (granizos) al techo de la cocina; el baile sobre la “tabla”, metáfora de la lluvia y el árbol primigenio, que oculta “El Panal”, metáfora del sexo femenino, y que es descubierto por “El Conejo”, antigua deidad del vino, la embriaguez y la fertilidad, que se desea a la nueva pareja; todas estas acciones presentes en la cultura jñatjo cobran sentido durante el rito de la boda y van acompañadas de música, entre cuyas piezas “El Fogoncito” tiene un papel central que amerita también un análisis musicológico.

Es en ése sentido que, si bien el jarabe es un “géneroailable” que se toca en las regiones vecinas al pueblo jñatjo, entre los mestizos que viven en los Balcones y la Tierra Caliente de Michoacán, en el Mazahuacán el baile cobra un carácter ritual, tiene sentidos vinculados con númenes y fuerzas naturales divinizadas de carácter mítico y, por tanto, se trata de una danza, que en el entorno de la boda se transforma en una plegaria porque la joven pareja sea fértil y tenga hijos, cuyos ombligos serán enterrados bajo el fogón, el hogar paterno, del cual se desprenderán algún día, si son mujeres, o traerán a nuevas mujeres bajo su protección, en un ciclo genealógico que no debe romperse.

Bibliografía

- Aguirre, Clemente, *Colección de jarabes, sones y canos populares del Estado de Jalisco*, Ms. Biblioteca Nacional.
- Arzola Nájera, Tomás, *Cómo se formó un pueblo: Tlapehuala*, Chilpancingo, edición del autor, 1992.
- Campos, Rubén M., *El folclore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928.
- Cárdenas de la Peña, *Michoacán porción sureste*, México, SCOP, 1984.
- Chourión, Juan José, “El joropo o el jarabe venezolano”, en *El Nuevo Diario*, Caracas, 13/1/1916, citado en “Joropo, Historia y Cuentos en el municipio Esteller”, en <http://plenillano.blogspot.mx>, consultado el 26/3/2016.
- Chencinsky, Jacobo, “La metáfora en la lírica popular mexicana”, *Anuario de letras*, vol. I, México, IIF-UNAM, 1961. http://www.iifilologicas.unam.mx/anuarioletras/uploads/1961/vol.1_art06.pdf, consultado el 4/4/2016.
- Colección de 24 canciones y jarabes mexicanos arreglados para piano*, Hamburgo, Almacém de Música de J. A. Böhme, ca. 1827.
- Cordero, Juan N., “El Jarabe”, *Músicarazonada. Música nacional de México*, México, 1897.
- Damián, Offir, “El baile de las monas de Tlapehuala”, en <https://offirdamian.wordpress.com/2015/03/04/el-baile-de-las-monas-en-tlapehuala/>, consultado 6/04/2016.
- Domínguez, Francisco, “Informe sobre la investigación folclórico musical realizada en Jilotepec estado de México en Febrero de 1931”, en Samper, Baltazar (Introducción y notas), *Investigación folclórica en México. Materiales*, Vol. I, México, SEP, [1931] 1962, pp. 12-21.
- Durán Naquid, David, “El jarabe”, mecanoescrito presentado en el *Ier Encuentro Nacional de Jarabe*, Turicato, Música y Baile Tradicional A. C., H. Ayuntamiento de Turicato, Michoacán, 2016.
- Fierro Alonso, Ulises, ““Las bailadoras”: participación femenina en las bodas tradicionales purépechas”, en el *IX Foro Internacional de Música Tradicional*, “Cuando vayas al fandango...”, México, INAH, 4 de octubre de 2013.
- Galindo, Miguel, *Historia de la música mejicana*, Tomo I, Colima, Tip. de “El Dragón”, 1933. Jardow Pedersen, Max, *La música de la tierra Mazahua*, México, DGCP, 2006.
- Juárez San Juan, Gloria Libertad, “Elementos de construcción del erotismo en la lírica popular”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. I, Monterrey, AIH, 2004, pp. 545-560.
- Juárez San Juan, Gloria Libertad, “Tres imágenes simbólicas eróticas en las coplas folclóricas mexicanas”, en González, Aurelio, *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007.
- Lavalle, Josefina, *El jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, México, INBA, SEP, 1988.
- López Contreras, Eleazar, *Estampas musicales de Caracas*, citado por Redacción, “Historia de cuando el joropo era un pecado”, *El tiempo*, Caracas, 27 de junio de 2008, en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4352333> consultado el 25/3/2016.

- Masera, Mariana, “Tírame un lima / tírame un limón: Las raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana”, *Jornadas filológicas*, México, UNAM, 1997, pp. 369-378.
- Mayer Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941.
- Mendoza, Vicente T, *Panorama de la música tradicional de México*, México, IIE-UNAM, 1956.
- Mejía, Erandi, “Acercamiento a los jarabes en la región de Turicato. Historia de vida de Odilón Aguilar”, en González, Raúl E., *Verso y redoble*, Morelia, ENES-UNAM, 2014, pp. 117-132.
- Murguía, M y Comp, *Colección de jarabes mexicanos para piano y canto*, “El Repertorio”, 2a época, No. 2 Méxic, 1858.
- Ramos Smith, Maya, *La danza en la época colonial*, México, Alianza, 1990.
- Real Cédula del 10 de abril de 1749, en <http://cuenta.elabuelo.blogspot.mx/2012/06/el-joropo-historia-y-evolucion-2.html> consultado el 25/3/2016.
- Saldívar, Gabriel, *El jarabe. Baile popular mexicano*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1937.
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934.
- Zamacois, Niceto, *El jarabe*, México, 1861. Ríos Toledano, Miguel, *Colección de 30 jarabes, sones principales y más populares aires nacionales de la República Mexicana*, México, H. Nagel, 1884.

Entrevistas

- Allende Ugalde, Juan, 76 años, violinista y banjista, jñatjo, 2 de febrero de 2015, Boca de la Cañada, Crescencio Morales, municipio de Zitácuaro, Michoacán.
- Allende Lorenzo, Abelino, 57 años, violinista y tecladista, jñatjo, 2 de febrero de 2016, Boca de la Cañada, Crescencio Morales, municipio de Zitácuaro, Michoacán.
- Ángel, Odilón, 88 años, violinista, gallero y campesino, Las Cieneguillas del Medio, municipio de Turicato, Michoacán.
- Cervantes González, Octavio, 27 años, empezó a tocar a los 15, ejecutante del guitarrón, jñatjo, 16 de enero de 2016, Crescencio Morales, municipio de Zitácuaro, Michoacán.
- González Pascacio, León, 42 años, banjista, inició en la música a los 7 años tocando violín y guitarra, jñatjo, nació y vive en Crescencio Morales, municipio de Zitácuaro, entrevista realizada el 8 de diciembre de 2015, XETUMI radio de la CDI en Tuxpan, Michoacán.
- Guzmán Maya, Baldemar, violinista de 62 años, nació en la Cañada de Tetengueo, municipio de Jungapeo, viajó a la ciudad de México, tocó con mariachis, regresó a tocar en Zitácuaro y vive de nuevo en Jungapeo, Michoacán.
- Miguel Soto, Antonio violinista, 50 años, hñatjo, 25 de diciembre de 2015, San Felipe de los Alzati, municipio de Zitácuaro, Michoacán.
- Mondragón González, Gregorio, residente en la primera manzana de Crescencio Morales, agricultor, “valedor”, jñatjo, realizada el 29 de septiembre de 2016, en Crescencio Morales, municipio de Zitácuaro, Michoacán.

Murillo, Vicente, 87 años, violinista, peluquero y campesino, El Capote, municipio de Turicato, Michoacán.

Olmos Soto, José, violinista de 69 años, nacido en Plan Seco, municipio de Ciudad Hidalgo, actualmente vive en Tuxpan, Michoacán.

Fonografía

“El Gato”, *Los Jaraberos de Cieneguillas del Medio*, Morelia, PACMYC, 2015, CD.

“El Jarabe”, ...*Yo le daré la vuelta al mundo*, Morelia, PACMYC, Música y Baile Tradicional A. C., 2000, CD.

Los Luceritos de Michoacán, *Cumbiando con mi raza*, Vol. 3, México, Discos Relámpago, s/a, REK-327, Cassette.

Los Luceritos de Michoacán, *Cumbiando con mi raza*, Vol. 7, México, Discos Relámpago, s/a, REL-331, Cassette.

Martínez, Camerino, *Camerino Martínez y sus michoacanos*, México, Discos Bailables, s/a, KAN 9015, Cassette.

Valle, Silvestre, *Silvestre Valle y sus Regionales*, México, Discos Plata, s/a, C-557, Cassette.

Valle, Silvestre, *Fiesta ranchera con Silvestre Valle*, México, Discos Plata, s/a, C- 589, Cassette.

La Danza de Matachines, un acontecimiento performativo

Daniela Guadalupe Córdova Ortega
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Resumen

Las danzas de matachines son un ejemplo de cómo es que los individuos al momento de querer expresar su fe recurren a medios que trascienden el lenguaje oral y escrito. En Ciudad Juárez, las agrupaciones de danzantes no solo se apropian de los atrios y calles alrededor de los templos para manifestar su devoción en alguna fecha significativa, sino que, semana a semana, toman alguna calle o patio para festejar o ensayar, convirtiendo así, al acto de danzar en un acontecimiento, inigualable e irrepetible, pero sí memorable.

Palabras clave: Acontecimiento, danza, matachines, performatividad.

Introducción

Aunque pareciera que las temáticas de la fiesta y la religiosidad poco tienen en común, sucede todo lo contrario, pues en México, en gran parte de los casos están estrechamente relacionadas y Ciudad Juárez no es la excepción. No obstante que dicha ciudad fronteriza suele caracterizarse como poco religiosa, en ella se llevan a cabo manifestaciones de fe que involucran diversos tipos de cultos, predominando el católico y el protestante.

En Ciudad Juárez existen tres fiestas religiosas que se consideran relevantes para la comunidad, la primera es la de la Virgen de Guadalupe, cuyo arraigo es a nivel nacional, al grado de considerarse como un símbolo referente de la cultura y la tradición mexicana; la segunda es la celebración a San Judas Tadeo, que también se celebra a lo largo y ancho de la república, sin embargo, ésta no se considera ni símbolo ni referente nacional, pero es notable lo enraizado de su festejo ya que se lleva a cabo en todo el país. En tercer lugar, está el festejo local, dedicado al santo patrono de la ciudad: San Lorenzo; esta imagen cada 10 de agosto recibe en su santuario y sus inmediaciones a miles de peregrinos del interior del estado y de la república en busca de un favor o en agradecimiento por uno que ya se ha concedido.

Por otro lado, cada fin de semana en algún rincón de la ciudad se lleva a cabo algún festejo privado dedicado a una imagen religiosa; los motivos: la devoción, los agradecimientos y las mandas. Dichos festejos no son masivos, sin embargo, no por eso dejan de ser concurridos tanto por los familiares y amigos de quien ofrece el convite, así como agrupaciones de matachines, quienes, a su vez, con el sonido de sus tambores atraen a veci-

nos de calles aledañas, quienes se animan y también llegan como invitados indirectos a la celebración.

Todos estos eventos reúnen puntos de convergencia tales como los rezos, las ofrendas, la comida y las actividades lúdicas, en este texto se tomarán en cuenta los dos tipos de escenario para los festejos católicos —masivos y particulares—, enfocándose en la actividad performativa de los danzantes matachines, quienes se convierten en el punto focal de las celebraciones.

La preparación

En el caso de Ciudad Juárez, las danzas de matachines no subordinan su organización a los festejos patronales considerados como grandes, sino que se mantienen activas durante todo el año, ya sea participando en visitas, o en su propia preparación performativa. Dicha continuidad en sus actividades permite que la tradición se vaya arraigando aún más dentro de sus miembros y que a su vez se sumen nuevos integrantes que poco a poco irán aprendiendo los pasos, pisadas y movimientos de la danza, inculcándose en ellos el sentido de la tradición. Para esto, están los ensayos, como primer aspecto de la preparación. Son reuniones que las agrupaciones tienen de manera semanal o quincenal, dependiendo de cada una, éstas pueden ser uno o dos días a la semana y su duración varía entre dos y cuatro horas. Durante las prácticas, se lleva a cabo la preparación técnica de la danza, es decir, se repasan tanto las pisadas, como los movimientos coreográficos³⁴; a los integrantes que se consideran veteranos³⁵, se les enseñan las distintas posiciones de los personajes de la danza (capitán, monarca, etc.), cuando hay integrantes nuevos, se les dedica cierto tiempo para instruirlos en los movimientos base, que son aquellos movimientos tanto coreográficos como de pisadas, que suelen ser repetitivos en la ejecución de la danza y que deben ser los que deben de dominar en una primera instancia, ya que se acostumbra que el resto de las pisadas, juegos y mudanzas, los vayan aprendiendo en el transcurso de su participación como miembros de la danza.

Así como los ensayos son el primer paso a seguir en el proceso de preparación de una danza, por otro lado, están las reuniones en donde los integrantes del grupo se organizan para hacer arreglos y composturas a la parafernalia que utilizan. Los danzantes acuerdan juntarse, para pintar y reparar arcos, huajes, huaraches y penachos, incluso confeccionarlos en

34 Es importante mencionar que, para los danzantes, ensayadores, jefes de paso y jefes de mesa, conceptos técnicos como el de coreografía, no existen dentro de su acervo de conocimientos dancísticos, ya que para ellos los movimientos a través de los cuales desarrollan sus pisadas, solo son un elemento más dentro de todos los que conforman la estructura y el proceso ritual involucrados en su devoción. Sin embargo, como resultado de la observación participante, se ha podido registrar de que, en este tipo de prácticas dancísticas, las coreografías, o la sucesión de movimientos, son parte importante de la propia danza, vista ya como una manifestación artística.

35 Para considerarse veterano, un danzante como mínimo debe llevar tres años perteneciendo al grupo.

caso de que sea necesario. Esto último, sí suelen hacerlo en fechas previas a las celebraciones grandes, —San Lorenzo, la de la Virgen de Guadalupe y San Judas—, a las que se le suma el festejo de la imagen propia, por lo que terminan siendo como mínimo cuatro momentos en los que la indumentaria o es nueva en su totalidad, o luce como tal, gracias al remozamiento previamente hecho.

Ya que los ensayos se realizan de manera periódica, las agrupaciones siempre están preparadas para atender los distintos servicios que les son solicitados. En su propio caló, les llaman visitas o fiestas, se asiste por invitación o por un compromiso personal entre los jefes de mesa³⁶, que, con el paso de los años, se vuelve ya un acuerdo mutuo, puesto que las relaciones entre ellos y entre los danzantes suelen ser de cordial camaradería y compadrazgo.

Cuando una agrupación va a salir hacia una visita o servicio, los integrantes de la danza se reúnen en la casa del jefe de mesa para ahí vestirse y colocarse todos los implementos necesarios para su baile. Una vez que están todos listos, incluidos los tamboreros y los viejos, se colocan frente al altar de la imagen que la propia danza venera, ante el cual se rezan tres Padres Nuestros acompañados de tres Aves María; ya terminadas las letanías, el jefe de la danza toma la palabra al enunciar la oración “Él es Dios”³⁷ y pide que ésta sea llevada con bien y sin imprevistos, y que en caso de que éstos sucedan Dios interceda por ellos, cerrando la petición enunciando nuevamente la frase “Él es Dios”. A continuación, el jefe cede la palabra a cualquiera de los integrantes que desee tomarla, para que también realice una petición; el integrante que la tome, de igual manera deberá iniciar y terminar con la oración “Él es Dios”.

Danzar en el templo

Gilberto Giménez (2013) menciona que las danzas “constituyen la infraestructura esencial de las ferias de Chalma” (p. 150) y para el caso de Ciudad Juárez, los matachines también pueden considerarse el alma de las celebraciones patronales. Más que una exhibición, es un acto de fe el que los motiva a asistir al templo, puesto que no importan las inclemencias del clima, ni los compromisos laborales o escolares si se trata de danzar para venerar a la Virgen o a “San Lencho”, como suele ser llamado cariñosamente el santo patrono de la ciudad.

La dinámica que siguen los matachines en estas fechas para danzar se basa en la camaradería que existe entre todos ellos, ya que comparten las inmediaciones de los templos. En las fiestas guadalupanas, el espacio del baile está conformado principalmente por los pasillos entre las jardine-

³⁶ El Jefe de mesa es la persona cuya devoción lo motiva en primer lugar a venerar a si una imagen sagrada montándole un altar (mesa) que en muchos de los casos, tal devoción, los lleva a formar un grupo de danzantes.

³⁷ Expresión de uso polisémico utilizado generalmente como saludo.

ras de la plaza de armas frente a Catedral que, a diferencia de San Lorenzo, a las agrupaciones no se les permite hacer uso del atrio³⁸, así que según van llegando, es como se van posicionando de sus lugares, y si estos se encontrasen ya todos ocupados, entonces la danzas se irán apropiando de la avenida al sur del recinto, la cual se cierra al tráfico.



Agrupaciones de matachines en la Plaza de Armas, al frente de la Catedral de Ciudad Juárez un 12 de diciembre de 2013.

La fiesta a San Judas no difiere mucho de la guadalupana, pues to que también son cerrados los accesos viales al recinto para que en ellos se monte una pequeña feria. En cuanto al espacio del baile, también es compartido en función de la camaradería, cabe destacar que, para dicho festejo, la afluencia de agrupaciones de danzantes, es por mucho menor a la de la Virgen de Guadalupe o San Lorenzo, por lo que no sue-

len verse más de tres grupos realizando su actividad performativa al mismo tiempo, sobre todo a un costado de la iglesia.

Para el caso de la fiesta de San Lorenzo, el espacio performativo³⁹ es más amplio ya que las danzas ocupan tanto el atrio y el estacionamiento, así como las calles que rodean al santuario, sin embargo, a diferencia de las otras iglesias, aquí algunas de las agrupaciones tienen ya sus lugares asignados —los cuales también comparten— solo que año con año hacen uso del mismo espacio y dentro del conocimiento popular, ya se sabe que danza baila en cada lugar.



Agrupaciones de matachines en las inmediaciones del Santuario de San Lorenzo.

38 Esta prohibición se debe a la estructura arquitectónica del templo, el cual ubica el espacio del atrio en un nivel elevado del suelo, puesto que debajo de él, se encuentra un sótano, por lo que, según los ayudantes de la iglesia, las danzas con sus golpes, saltos y la cantidad de personas que transitan ese espacio en dicha fecha, la estructura se deteriora.

39 John L. Austin es quien acuña este término que deriva del verbo *to perform*, que significa literalmente realizar acciones. Al profundizar acerca del término, el autor señala que lo performativo es aquello que se materializa al enunciarse, ya que si no es pronunciado, entonces no se generarán las condiciones para que ello se materialice. (Fisher-Lichte, 2011, p. 48)

Los procesos rituales en el templo

Existen diversos rituales que las agrupaciones llevan a cabo cada vez que danzan, ya sea una visita, sea una fiesta a alguna imagen éstas siguen los protocolos marcados por la tradición para poder llevar a cabo su actividad devocional; sin embargo cuando se trata de danzar en el templo éstos se modifican o se dejan de hacer, por ejemplo, se prescinde de la salutación, que es un ritual que consiste en recibir y dar la bienvenida por parte de una agrupación que ya se encuentra en el lugar danzando, a otra que recién llega; mientras que cuando se trata de los festejos patronales, el ritual antes mencionado no se realiza, y la dinámica para hacer uso de los espacios, se basa en los acuerdos de palabra y camaradería que ya antes se mencionaron.

Por otro lado, el ritual de la reliquia se adapta a las condiciones del templo, pues ya sea que las agrupaciones lleven alimentos y los compartan entre ellos, con otras danzas y a quien lo solicite, o que devotos (que no poseen ni pertenecen a una danza) hagan dicha repartición entre los danzantes y fieles asistentes. Esta práctica se observa con mayor frecuencia en la fiesta de San



Danza Real Apache de San Juan Bautista, ofreciendo reliquia el día de San Lorenzo.

Lorenzo y los alimentos que se acostumbra son burritos, tortas, menudo, tamales, agua, café, champurrado, pan de dulce y refresco.

Hasta aquí, las líneas antes escritas funcionan como un breve repaso al contexto en el que se desenvuelven las danzas de matachines en donde prevalecen las buenas relaciones sociales entre ellas mismas, la tradición y las costumbres, pero sobre todo, la devoción, vista como detonante motivacional para todas sus actividades, sentando las bases para comprender a este tipo de manifestación de religiosidad como una experiencia única a pesar de su periodicidad.

El acontecimiento performativo

Si retomamos el sentido de la palabra experiencia, ésta puede entenderse como un conocimiento que se ha adquirido con el paso del tiempo, pero también como un suceso de impacto⁴⁰ para los individuos, ésta última es la que nos interesa. Merleau-Ponty, afirma que “una teoría del cuerpo es implícitamente una teoría de la percepción. [...] el sujeto percibe en relación con su cuerpo, significa el mundo a través del cuerpo. La percepción y la

⁴⁰ Cabe mencionar que el impacto que se menciona puede ser tanto en sentido positivo como negativo lo que interesa en este texto, es la cuestión de la huella que deja en las personas el suceso.

experiencia del cuerpo se implican una a la otra” (citado en Ferreiro, 2017). En otras palabras, el actuar del danzante o bailarín puede analizarse de manera cinésica y sinestésica. La cinésica es una metodología “que estudia los aspectos comunicativos del comportamiento aprendido y estructurado del cuerpo en movimiento. [...] se ha especificado en tanto que ciencia y plantea de modo más directo el problema de saber en qué medida el gesto es un lenguaje” (Kristeva, (1988), p. 277); por tanto, se relaciona con el factor de la motricidad, de los movimientos planteados de manera técnica por el estudioso o el profesional de la danza. Por su parte la sinestesia es lo que Merleau-Ponty señala como una experiencia, en donde los sentidos se integran para percibir, significar y experimentar⁴¹ el mundo, pues aunque esto puede hacerse a través de cada uno de los sentidos, el significado obtenido será diferente, pues no es hasta que se da la unión de todos ellos, que surge dicha experiencia sinestésica, “que permite entender fenómenos como la audición de los colores la visión de la música, etc., o los que en el mundo de la danza son usuales, como escuchar el cuerpo, visualizar los músculos, permitir que el cuerpo sea penetrado por la música, colorear un movimiento, etc.” (Ferreiro, 2017).

Es en este sentido, que se encuentra una analogía entre la danza como acto y aquello que Žižek (2014) nombra como un acontecimiento. El autor define el término como “algo perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido” (Žižek, 2014, p. 16); sin embargo, la danza —aunque espontánea—, no es algo carente de fundamento, pues como el mismo Žižek menciona —y nosotros al equiparar los términos— el acontecimiento, “es un cambio de planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él” (2014, p. 23), es decir, la danza es algo que sucede, es un punto de inflexión. Toda esta mezcla de percepciones lleva a presentar la propuesta de observar a la danza tanto panópticamente como de manera perspectiva, es decir, como estructura y como bloque, tal como lo menciona Dallal (1989, p. 19), implicando en ella un todo, un objeto único, viéndola como una experiencia pues en ella están involucradas tanto la subjetividad como la objetividad de quien crea, de quien interpreta y de aquel que se vuelve espectador.

Para los danzantes *matachines* el acontecimiento performativo se torna en una experiencia que se vivencia siempre de manera distinta y por lo tanto ésta se significa siempre de un modo diferente, ya que, en cada acto, de manera individual o en grupo, los *matachines* al danzar corporizan su devo-

41 Para Kitarô Nishida, este término significa “conocer la realidad tal como es. ‘Pura’ [...] designa la condición verdaderamente tal cual de la experiencia a la que no se añade ninguna discriminación de pensamiento. Significa, por ejemplo, que al momento de ver un color o escuchar un sonido, no solamente no se piensa en que sea la actividad de una cosa externa o en que uno está sintiendo eso, sino [que designa] incluso el antes de que se añada el juicio acerca de qué color o qué sonido sea. (Jacinto Zavala, 1994, p. 239)

ción. Erika Fisher (2011) dice que el cuerpo del ser humano desde la perspectiva de lo performativo se establece con la doble condición de ser-cuerpo y tener-cuerpo, es decir, la suma del cuerpo fenoménico con el sujeto, que resulta en la corporalidad, que no es otra cosa que transmitir al público los sentimientos, los estados de ánimo, entre otras muchas cosas del acto escénico.

Esto es precisamente lo que sucede en las danzas de matachines, en donde la experienciación del danzante está estrechamente ligada a su pensamiento, en donde se refleja tanto su devoción como el conocimiento de la tradición y por lo tanto se auto identifican como danzantes de manera individual, pero a su vez se sumergen en lo que Jean Le Bouch identifica como el “efecto socializante” (citado en Medrano, 2001, p. 123) de la danza. Medrano (2001) nos dice que para todas las sociedades, “la danza es un medio esencial para participar de las manifestaciones emocionales del grupo y la expresión del cuerpo es utilizada como modo típico de manifestación de los afectos vividos en común” (p. 24).

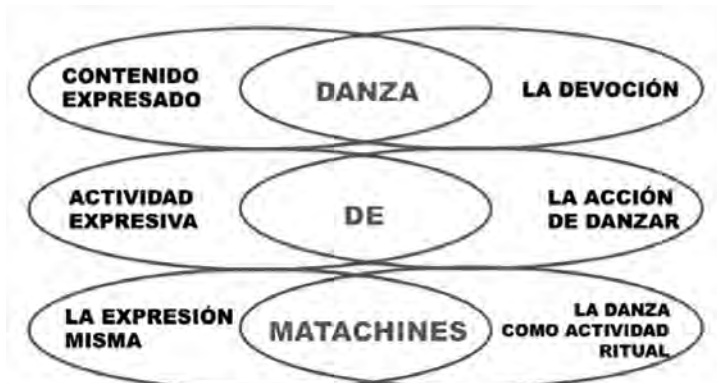
Al considerar a los grupos de matachines como una comunidad, observamos que la cultura del cuerpo que elaboran está directamente relacionada con el sacrificio. Al igual que en la época prehispánica, la finalidad del uso del cuerpo es el de invocar a alguna deidad; en la antigüedad, el sacrificio consistía en ofrecer la vida a través de la muerte, hoy en día, se ofrece la vida, pero en el sentido en que ésta es dedicada a vivirse para la devoción a través de la danza. Anteriormente se ofrecían los corazones recién extraídos del pecho, para la actualidad se ofrendan el cansancio, el sudor, la lesiones en los pies y el soportar las inclemencias del tiempo con el fin de agradar y demostrar la devoción. En términos de Fisher (2011) podríamos determinar que el resultado de llevar a cabo una danza de matachín es la obtención de un cuerpo semiótico⁴².

Más que una preparación técnica del cuerpo, para los danzantes matachines el cultivar su cuerpo para la danza, se traduce a realizar sus ensayos en las horas en las que el sol suele estar en su punto más alto, o el frío congela hasta el aliento, pues las fechas más importantes para su devoción vienen a suceder precisamente en épocas en las que el clima en la ciudad o es sumamente caliente con temperaturas entre los 35 y 45 grados centígrados, o es muy frío con sensaciones térmicas de temperaturas bajo cero.

En general, la finalidad del uso del cuerpo en la danza es el de la expresión de los sentimientos a través del movimiento; el danzante matachín no se descorporiza, pues no se convierte en un personaje en sentido literario, más bien, corporiza y encarna la significatividad de la devoción.

42 Existen dos maneras de distinguir al cuerpo como agente de expresividad: el cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico. El primero, según Erika Fisher (2011), es el cuerpo con el que el actor/danzante nace, “cuerpo orgánico” lo llama la autora y que no ha sufrido alteraciones drásticas para encarnar el personaje que se le ha dado. El segundo es el cuerpo sometido a transformaciones, tanto sutiles como radicales, ambas generadas por el objetivo de transmitir de mejor manera al personaje. Los dos tipos de cuerpo son indisolubles, ya que para que el cuerpo semiótico se vale del fenoménico para poder cargar de significado el mensaje que desea transmitir.

Por lo tanto, nos queda afirmar que las danzas de matachines, son una actividad expresiva constituida por los tres elementos que Nishida propone como los esenciales para ello: a) un contenido que es expresado, la devoción; b) la actividad de expresar o actividad expresiva, la danza como ejecución; y c) la expresión misma, la danza como práctica ritual.



Elementos que conforman la actividad expresiva según Kitarô Nishida en conjunción con los localizados en la danza de matachines para que la consideremos precisamente como una actividad expresiva.

Conclusión

Son diferentes los motivos que impulsan a los individuos a integrarse o conformar una danza de tipo matachín, siendo el primero de ellos la fe y devoción que por tradición, petición o agradecimiento se convierte en el motor trascendental para llevar a cabo esta actividad; incluso la necesidad de pertenencia identitaria y social, llegan a ser factores, que con el paso del tiempo se arraigan en su cotidianidad. Es por esto, que, al considerar a las danzas de matachines como un acontecimiento, permite entenderlas como un evento relevante y significativo para cada uno de los individuos que las conforman pues para el danzante el hecho de poder llevar a cabo esta práctica es la máxima expresión de su cultura, tradición y sobre todo, de su devoción.

Comencemos por los ensayos, que se caracterizan por su informalidad, ya que no se porta la vestimenta completa para realizarlos, algunos danzantes se colocan sus huaraches, mientras que otros practi-



Don Cirilo Villalobos, Jefe de Mesa de la Danza Real Apache de San Juan Bautista, da instrucciones a su cuadro en un día de ensayo. Es de notarse que la vestimenta de los danzantes es la del uso cotidiano, sin más especificidad que los huaraches que algunos de ellos utilizan y la parafernalia del arco y la sonaja.

can con el calzado que lleven ese día que no precisamente es cómodo, pues usan desde zapatos deportivos hasta sandalias y botas de tipo vaquero.

En este primer aspecto, es fácil notar la diferencia entre una práctica, por ejemplo, de un ballet, que utilizan ropa y calzado específico para su disciplina, y un grupo de danza matachín, en donde la vestimenta y calzado, pasa a un segundo plano, pues como ya mencionamos, la actividad de “el ensayo”, aunque agendado, es una infiltración a su cotidianidad, que se toma tal cual, sin ningún protocolo formal o calentamiento previo. El ensayo es un acontecimiento que llama, reúne y articula las relaciones sociales y las tradiciones de la agrupación. Por tanto, cada uno de ellos tendrá su rasgo significativo que quedará en la memoria de cada uno de sus miembros.

En un segundo momento, están las visitas que hace la agrupación a algún festejo, sea de otro grupo o de un particular; éstas son acontecimientos puesto que irrumpen la cotidianidad de los ensayos, ya que al llevarse a cabo en su mayoría también en fin de semana, la práctica se suspende para dar paso a la celebración. Las visitas como acontecimiento guardan su significatividad en el hecho de que le permite a la agrupación reforzar sus relaciones con otras danzas pues se asiste a los festejos patronales de cada una, reafirmando así la camaradería y los lazos sociales entre la comunidad de matachines.

De igual manera, para algunos de los miembros de la danza, ya de manera particular, el asistir con la agrupación a una determinada visita, se vuelve en un acontecimiento individual, ya que de manera personal estos danzantes, además de la devoción hacia la imagen que venera su cuadro⁴³, tienen otras creencias arraigadas, por lo que danzar en la fecha que celebra a esa otra imagen se convierte en un acto de mayor relevancia.

En el tercer momento se encuentra tanto la fiesta patronal de la agrupación como las llamadas fiestas grandes —San Lorenzo, Virgen de Guadalupe, San Judas Tadeo—; se colocan en el mismo lugar ya que los dos tipos de celebración son de vital importancia para las danzas de matachines. La fiesta patronal de cada grupo es de sumo valor ya que en esa fecha se suele celebrar el aniversario de la danza, que después de los tres años, ésta adquiere un estatus de oficialidad; por otro lado, es el momento en el que tanto la mesa como el grupo brinda agradecimiento por los favores recibidos ya sea a lo largo del año, o desde el momento en el que se ingresó a la danza. Por su parte la relevancia de las fiestas grandes reside en el hecho de que son el epítome por excelencia del espacio performativo en el que se desenvuelven las danzas de matachines.

Los atrios son lugares que, en el día de celebración, se convierten en un cúmulo de movilidades de las cuales surgen diferentes relatos, pero

⁴³ El cuadro es una manera de llamar también a la agrupación de matachines; recordemos que ésta pertenece a una mesa que venera a una determinada imagen religiosa, como, por ejemplo: San Juan Bautista, San Lorenzo, El Señor del Hospital, Santa Rita, etc.

que al final, todos ellos convergen en la creación de un solo espacio. De Certeau nos dice que los relatos, surgen de las operaciones que se le atribuyen tanto a objetos como a seres humanos; esas operaciones “especifican ‘espacios’ mediante las acciones de *sujetos históricos* (un movimiento siempre parece condicionar la producción de un espacio y asociarlo con una historia) (De Certeau, 2010, p. 130). Y es que, ya sea el 10 de agosto, día de San Lorenzo o el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, los atrios se vuelven espacios tanto para la danza, como para la peregrinación, la devoción, el sacrificio y la ofrenda. Cada uno de los practicantes, puede dar cuenta de su propio relato en relación a la práctica del espacio, pero para los danzantes matachines, el atrio, por formar parte del templo que alberga a la deidad, se vuelve muchos más significativo que un patio o una calle, pudiéndose equiparar con la significatividad del teatro para las danzas de concierto.

Por tanto, como se ha venido mencionado, es importante destacar el hecho de que la producción de un espacio performativo está estrechamente ligada al carácter acontecimental de la danza. Para Judith Butler, los actos performativos —en tanto corporales—, son no referenciales, es decir “no presentan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ese es su significado más importante” (citada en Fisher-Lichte, 2011, p. 54). Es en ese surgimiento de la identidad que surge lo que Fisher denomina como el fenómeno de la presencia, el cual, se encuentra como equivalente a lo que antes se definió como acontecimiento. La autora destaca que, en el ámbito de la estética, los discursos académicos consideran que:

La presencia se considera una cualidad estética específica no sólo atribuible —mucho menos primordialmente— al cuerpo humano, sino, sobre todo, cuando no exclusivamente, a los objetos de nuestro entorno y, en parte también, en el sentido de efectos-presencia (*Präsenz-Effekten*). (Butler, citada en Fisher, 2011, p. 192)

Entonces, la creación del espacio performativo para las danzas de matachines está supeditado a las acciones tanto alrededor de su presencia como agrupación, así como a su actividad dancística como acontecimiento, es decir, se genera una semiósfera⁴⁴ de las danzas de matachines. La semiósfera, es un término que, introducido por Lotman (1996), considera que los procesos de comunicación son un organismo en constante movimiento, por lo tanto, éste no es ni unívoco ni unidireccional; es en este sentido, que la semiósfera funciona como una burbuja contenedora “en la que todos los mensajes posibles (tanto sonoros como visuales) emergen y convergen, creando diversas interpretaciones y significados en sus receptores” (Córdova, 2012, p. 13).

⁴⁴ Lotman define este término como el único espacio en donde son posibles la semiosis y los procesos de significación; es un espacio abstracto, “sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información” (Lotman M., 1996, p. 23)

No se puede negar la significatividad que adquiere el acto de danzar cuando éste se desempeña como un canal de comunicación, es decir, cuando la danza se efectúa porque las palabras resultan insuficientes y, hasta en algunos casos poco elocuentes, para poder expresar los sentimientos, sensaciones y emociones que los individuos estén experimentando en ese momento. Para el caso de las danzas de matachines este aspecto comunicador, funciona en primer lugar como un lazo que se fortalece en cada paso entre el danzante y su devoción, y que al mismo tiempo adquiere diversas significaciones, dependiendo del espacio en el que se esté efectuando. En segundo lugar, la danza como agente de la comunicación, permite que las relaciones entre estos grupos también se fortalezcan, fomentando de esta manera la pervivencia de la tradición de la que emergen precisamente las danzas de matachines.

Cabe destacar que cuando se menciona la diversidad entre la significatividad, no se hace con el afán de jerarquizar, pues una no es mejor que la otra, solo es diferente, pues cada una guarda su carácter acontecimental.

Bibliografía

- Córdova Ortega, D. (2010) *La construcción de la identidad cultural de los juarenses en relación con sus espacios emblemáticos. Mensajes, recorridos y violencia*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Tesis de Maestría.
- Dallal, A. (1989). *La danza en México. Segunda parte*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Certeau, M. (2010). *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana : ITESO.
- Ferreiro Pérez, A. (2017). *Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza*. Argentina. Segunda - Cuadernos de Danza. Revista Digital ISSN 22508708. Disponible en: <http://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/241/http-cuadernosdedanza-com-ar-enpalabras-texto-una-perspectiva-fenomenologica-del-cuerpo-que-danza-pasodoble-9-segunda-dco>
- Fisher-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada.
- Giménez Montiel, G. (2013). *Cultura popular y religión en el Anáhuac* (Primera ed.). Aguascalientes, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Jacinto Zavala, A. (1994). *La filosofía soial de Nishida Kitaro. 1935 - 1945*. Zamora, Michoacán, México: El Colegio de Michoacán.
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje ese desconocido. Introducción a la lingüística*. (Trad. Antoranz, M) Madrid, España : Fundamentos editorial.
- Lotman, I. (1996). *La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Medrano de Luna, G. (2001). *Danza de indios de Mesillas: una danza de conquista de conquista en Tepezalá, Aguascalientes*. México : El Colegio de Michoacán.
- Zizek, S. (2014). *Acontecimiento*. México, México: Sexto piso.

Danzas, ensayadores y músicos matachines en el norte de Nayarit. Entre el rescate y la pérdida de la tradición

Efraín Rangel Guzmán

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Introducción

En el presente trabajo se habla de una variante de danza de matachines conocida como danza de arco que se desenvuelve en el norte de Nayarit, sur de Sinaloa y sur de Durango, región que Rangel (2012) denominó “región cultural” de Nuestra Señora de Huajicori, porque observa que el culto a la imagen mencionada liga a los miembros de la región y gracias al símbolo religioso y a las prácticas en torno a él se van conformando identidades y formas de pensar el mundo, de concebir la vida, de ser en la sociedad y de mirar el futuro” (Rangel, 2012: 565). También nos indica que “hablar de una región cultural implica una delimitación que traspasa las fronteras establecidas políticamente para cohesionar un conglomerado humano a partir de un culto religioso en común” (Rangel, 2012: 28). De allí que, se puede decir, que “la Virgen de Huajicori rompe límites espaciales formando sus propias colectividades” (Rangel, 2012, p. 569).

Con el fin de delimitar un espacio geográfico específico, en este texto centraré la atención en el pueblo de Huajicori, cabecera municipal, por el motivo que miles de personas de la región y porque más de una decena de danzas de arco de la región confluyen en la fecha del 2 de febrero, día que se celebra a la candelaria, advocación de la virgen del lugar. Además, porque en el mencionado municipio del norte de Nayarit se localiza el mayor número de grupos de danzas de arco, los cuales por un lado se ven fortalecidos al ser apoyados por el gobierno municipal y por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) al patrocinar equipamiento de la indumentaria, conformación de nuevos grupos, entre otras cosas. Las acciones mencionadas se emprendieron debido a que en años anteriores la presencia de cuadrillas de danzas en la festividad estaba mermando, aspecto que comenzó a llamar la atención de religiosos de la parroquia y de autoridades del municipio.

Las danzas de arco que acuden año con año transforman visualmente los escenarios de la fiesta, impregnándole de un peculiar colorido a través de su vistosa indumentaria y el movimiento corporal generado por el ritmo que el violín ejerce en las pisadas, desplazamientos, y percusión de arcos y sonajas.

En la actualidad en la región cultural de la Virgen de Huajicori, en municipios del norte de Nayarit, existen 15 grupos de danzas; en el sur de

Sinaloa, 4; y en el sur de Durango, 3. El municipio de Huajicori, ocupa el primer lugar en la región, con 11 grupos distribuidos en localidades de la parte baja, así como de la parte serrana. Pero a pesar de que se conserva un buen número de cuadrillas, se está presentando un fuerte problema que tiene que ver con la falta de ensayadores y de personas expertas en tocar sones tradicionales con violín. El problema se manifiesta principalmente, porque estos personajes centrales de la danza están falleciendo o están dejando de ejercer la práctica por su avanzada edad, y son muy pocos los jóvenes que se interesan en aprender el saber tradicional.

Lo que se expone en este texto es resultado de variadas estancias de trabajo campo que se realizaron desde el 2005 a la fecha, en donde se ha implementado el método etnográfico, priorizando la entrevista abierta y semiestructurada, lo mismo que la observación directa y participante. Gracias a la observación realizada en distintos escenarios de la fiesta de la candelaria como en la preparación, desarrollo del novenario, peregrinaciones, pagos de mandas y rituales litúrgicos, se ha podido conocer el entretejido de la festividad. A través de los recorridos por la región cultural, se pudo comprender la geografía devocional, los distintos motivos y maneras como expresan la fe los devotos a la sagrada imagen. Así mismo, se logró registrar distintos momentos donde actúan los grupos de danzas como en peregrinaciones de barrio y comunitarias o cuando debutan en el complejo del recinto sagrado de la Virgen de Huajicori. Las entrevistas aplicadas a ensayadores, violinistas y a diferentes miembros que componen los grupos de danza, fueron relevantes para entender las motivaciones que los impulsa a practicar, conservar y difundir la tradición de la danza de arco.

De danza de moros cristianos a danza de conquista y matachines

Las antiguas danzas autóctonas mexicanas fueron el punto clave para poner en práctica la nueva religión, pero modificando el uso y sentido de éstas. Así el motivo de danzar se perfiló para acompañar los ritos religiosos que



Imagen 1. Virgen de Huajicori en la peregrinación el 2 de febrero. Fotografía: Efraín Rangel, 2017.

se celebraban en honor de las deidades cristianas. La danza de moros y cristianos fue uno de los instrumentos que utilizaron los misioneros para propagar la religión católica. Mompradé y Gutiérrez señalan que “la danza no fue prohibida por los colonizadores cristianos, que vieron en ella un instrumento vital para la expresión religiosa y trataron de usarla como parte del ceremonial católico impregnando los elementos nativos con el nuevo espíritu cristiano” (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 248-249). Respecto al mismo tema Arturo Warman, afirma que la “danza de moros y cristianos fue seleccionada como parte de la cultura de conquista” (Warman, 1972: 13).

Las danzas de matachines, de concheros, fariseos, de arco y demás, identificadas con sus nombres particulares en diversas regiones de México, son un reflejo de la fusión cultural entre grupos nativos y algunos de los contingentes que llegaron durante la conquista al llamado Nuevo Mundo desde Europa” (Rentería, 2016: 29). Jáuregui y Bonfiglioli, prefieren llamar a este tipo de danzas tradicionales contemporáneas “danzas de conquista” ya que el núcleo argumental de todas las variantes es la conquista” (Jauregui y Bonfiglioli, 1996: 12). Es decir, es la representación de lucha entre gentiles y nativos de los territorios conquistados. También se inclinaron por dicha denominación para hacer la diferencia entre la danza madre llegada de España y la del macro complejo resultante de ella en el México conquistado.

Autores que han abordado el tema de danzas autóctonas o tradicionales desde diversos enfoques y dimensiones podemos mencionar los siguientes: Arturo Warman (1972), Jesús Jáuregui (1996), Carlo Bonfiglioli (1995) (1996) (2010), Gabriel Medrano de Luna (2001), Amparo Sevilla (1983) (2008), Electra Mompradé (1976), René de la Torre y Cristina Martínez (2005), Maya Ramos (1990), Alberto Dallal (1983) (1988) (1979) (1989) (2012), Efraín Rangel (2012), Daniela G. Córdova (2016), Virginia Rentería (2016), entre otros.

Trabajos realizados sobre religiosidad popular y sobre danzas de matachines y de arco que enfocan su atención en el pueblo y municipio de Huajicori y tocan aspectos importantes sobre la región cultural de la virgen, se conocen el de Efraín Rangel Guzmán, *Imágenes e imaginarios. Construcción de la región cultural de Nuestra Señora de Huajicori*, publicado en 2012 por el Colegio de Michoacán y la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; y el segundo se refiere a la tesis que defendió Virginia Rentería Flores en 2016 para obtener el grado de maestra en la Universidad autónoma de Ciudad Juárez, que tituló *Indumentaria de la danza de arco en el norte de Nayarit, México: Características y significados*. Estos dos trabajos pioneros dan cuenta de cómo las danzas adquieren importante sentido en el desenvolvimiento de la religiosidad popular al ser protagonistas centrales en ritos religiosos que buscan fortalecer la devoción de imágenes católicas.

Sobre el significado de la palabra matachín

Respecto al origen de la palabra matachin o matlachin “procede del italiano *mattacino*, que significa bufón [...] su expansión por Europa modificó la ortografía del término, dando *matasin*, *matassin*, *matachín*” (Varela, 1986: 276)

Por su parte, Ortega Morán dice que la palabra viene “del italiano *mattacino*, con el mismo significado del siglo XV, derivado despectivo-diminutivo de *matto*, ‘bufón’, propiamente ‘loco’ (del latín vulgar *mattus*)” (Ortega, 2005: 1). También el vocablo “matlachin” proviene de la palabra náhua *malacotozín* de *malacachoa* que significa girar o dar vueltas como malacate. Por una alteración del idioma, tenemos “malacatoncines” o matlachines (Sánchez, 1985: 101).

Como podemos notar existen diversos términos y etimologías que aluden al origen de la palabra matachín, sin embargo, tomar como referencia una u otra acepción podría generar discusiones que este trabajo no es la intención ocuparse en ello.

Warman expone también que la danza de matachines llegó formada de España y se desarrolló en México a partir de ese origen y sin mucha relación con la de moros. Por otro lado, sostiene la hipótesis de que muy posiblemente la danza de los matachines desempeñó un papel importante en la cultura de conquista elaborada para la colonización del norte del país, ya que su práctica está más inclinada hacia el norte que al centro sur del país (Warman, 1972: 157).

La idea que las danzas de matachines florecieron más en el norte de México es sustentada por Córdova (2015), al retomar una de las hipótesis que plantea Warman en 1972, de que “en el país, el surgimiento de las danzas de matachines se relaciona con el proceso de evangelización norteño, puesto que ésta manifestación está ampliamente difundida en las Huastecas, San Luis Potosí, Zacatecas, Durango, Sonora, (Coahuila) y Chihuahua, y nosotros agregaríamos a los estados de Nuevo León, Sinaloa, Jalisco, Nayarit, Texas y Nuevo México” (Córdova, 2016: 31-32).

Martínez y Hurtado (2012), refieren que la presencia de matachines va más allá del territorio mexicano, dado que existen en muchas partes del continente americano, desde países hispanos como Guatemala hasta Estados Unidos y Canadá, “el potencial de fuerza identitaria de estos matachines es tanto que con ellos se han identificado lo mismo colombianos, guatemaltecos, mexicanos, tarahumaras y chicanos que Sioux, Lacotas, Pies Negros o Pieles Rojas del viejo oeste” (p. 130).

Daniela Córdova identifica que diversos grupos de danzas poseen características similares en distintos elementos, pero se diferencian por el nombre.

Matachines, matlachines, danzas de arco, carrizo y sonaja, arqueros, danzas de indio, mecos o chichimecos, tatachines, danza de ojo de agua,

son los apelativos para un grupo de danzas que comparten ciertas características, tales como: el uso de armamento como parafernalia, indumentaria basada en la ejecución en líneas paralelas, guiadas por capitanes, quienes, a su vez, siguen las pisadas que marca el monarca, entre algunas otras. (Córdova, 2016: 31-32).

A estas coincidencias resultantes en las danzas después de la hibridación entre la denominada danza de moros y cristianos con las nativas, Jauregui y Bonfiglioli prefieren definir como “complejo de danzas de conquista”, pues tiene que ver con “la formación de dos grupos cuyo antagonismo se fundamenta por medio de la escenificación de un combate en la conquista, recuperación o defensa de un territorio” (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996, p. 12). En sucesivas transformaciones y adaptaciones, cada grupo humano fue agregando y quitando ingredientes según su propia cultura del cuerpo: vestimentas, máscaras, disfraces, trozos, pasos, actitudes, gestos, horarios, objetivos, formas... [modificadas por] la moral, ideología, religión y creencias” (Dallal, 2001: 23).

Danzas de arco en el norte de Nayarit

Los grupos de danzas que se localizan en el norte de Nayarit⁴⁵, si bien poseen características muy similares, en la indumentaria, en la organización, en los sones que bailan, y en que todas son acompañadas por el violín, pero se autodenominan de diversas maneras, por ejemplo, Rangel en el 2012 describió lo siguiente:

Los tecualeños asignan a la danza que en otros pueblos de la región identifican como matachines el nombre de “danza de apache”. En el municipio de Rosamorada en Paramitas, los lugareños prefieren llamarle “danza de arco o danza del apache”, mientras que en Huaista sólo utilizan el nombre de “danza de apache” (Rangel, 2012: 356).

Por su parte Rentería (2016) cuando visitó diversos grupos de danza en distintos nichos ecológicos del municipio de Huajicori y les dio seguimiento durante la celebración de la Candelaria, pudo registrar también distintos nombres: danza apache, danza de matachines, danza indígena, danza tepehuana y danza apaches media luna.

Sabemos de antemano que las danzas que han florecido en la región tienen un origen indígena. Los miembros de dichas agrupaciones aseguran pertenecer ellos y sus antepasados al grupo de los tepehuanes y en menor medida a los mexicanos. El hecho que las dos etnias habiten territorios colindantes en la región denominada por la antropología Región del Gran Nayar⁴⁶, no se excluye la idea que desde hace mucho tiempo se hayan desarrollado intercambios culturales.

⁴⁵ Es el mismo caso en los que se observan en el sur de Sinaloa y en el sur de Durango.

⁴⁶ Región del Gran Nayar, alberga a coras, tepehuanes, mexicanos y huicholes.

La denominación danza de arco como nombre genérico aglutinador de los distintos grupos que se observan en Huajicori y en la región, se distinguen por emplear el arco como elemento prioritario para realizar cualquier práctica dancística, es considerado más que un símbolo de guerra. Respecto a ello, Rentería (2016) destaca que

Al observar a varios de estos grupos ensayar la danza, es posible darnos cuenta que el arco funge como protagonista en ella, ya que es el único elemento que los danzantes consideran necesario para ejecutar incluso un ensayo es decir, se puede hacer sin penacho, sin violín, sin capa, e incluso sin huaraches, sin embargo no se puede hacer sin el arco [...] Porque el arco, es más que un instrumento simbólico de guerra, es un instrumento que en la práctica de la danza regula ciertos movimien-

tos y cadencia que el cuerpo ejecuta al ritmo que exige éste (p. 58).



Danza de arco. Fotografía: Efraín Rangel, Huajicori, Nayarit, 2014.

Respecto a lo anterior Rangel (2012) hizo notar este aspecto por primera vez en la academia, y de cierta manera legitimó dicha denominación. Al mismo tiempo distinguió a la danza de arco como un subgrupo perteneciente a la agrupación madre de matachines específicamente localizado en el rincón de

México, que comprende el norte de Nayarit, sur de Sinaloa y sur de Durango. Es conveniente resaltar este aspecto, porque no es lo mismo referirnos a las agrupaciones de matachines del centro y norte de Durango, de Coahuila, de Zacatecas, de Nuevo León, de San Luis Potosí, la que se practica por Tarahumaras y en Ciudad Juárez, Chihuahua o incluso las que se localizan en Estados Unidos. Estas agrupaciones podrían coincidir en algunos elementos, pero cada una tiene su particularidad, esto puede obedecer a las condiciones culturales, a la geografía, a la historia, entre otras cosas. (Rangel, 2012: 389) alude que “las danzas sufren modificaciones al momento de transmitirse de un lugar a otro; cada lugar adopta esas prácticas y le adapta elementos propios según sean las necesidades culturales”.

La danza de arco en la fiesta de la Candelaria en Huajicori, Nayarit

La fiesta de la candelaria es la principal celebración de corte religioso que se desarrolla en honor a la virgen patrona en el pueblo de Huajicori.

La celebración se divide en tres momentos nodales que corresponden al novenario, la víspera y la fiesta pagana-religiosa.

El novenario. - El pueblo religiosamente está dividido en nueve barrios y cada barrio posee el nombre de una imagen religiosa. Esta determinación fue tomada por un párroco en los años ochenta, porque había venido observando que no todas las personas participaban en la celebración con el mismo compromiso, entonces para involucrar al pueblo en general decidió formar los barrios y asignó a cada uno la celebración de un día del novenario. En cada barrio se formaron comités con presidente, tesorero, secretario y vocales, los cuales se encargan de organizar a los miembros de esa demarcación para que participen donando cierta cantidad de dinero y preparando las diversas actividades asignadas.

Dentro de las responsabilidades del barrio recaen el montaje de un altar efímero donde reposará la imagen durante el día, la organización de una procesión con carros alegóricos, música de banda o mariachi, todo ello tiene la finalidad escoltar a la virgen peregrina por la tarde hacia su recinto sagrado donde pasará la noche. Al día siguiente después de la misa de alba y a la que asiste todo el pueblo es conducida nuevamente a uno de los barrios y así sucesivamente todos los días restantes.

Durante el novenario la danza de arco juega un papel protagónico, al ser la que encabeza todos los días las procesiones, después se coloca a la virgen, luego la música de mariachi o banda, posteriormente los carros alegóricos y al final los peregrinos que entonan alabanzas al ritmo de la música. La danza simboliza los soldados que custodian a la imagen durante el recorrido. Con respecto a la importancia que tienen las danzas en los rituales religiosos el párroco José Luis Gómez en el 2015 opinó:

...si bien la danza no pertenece al rito litúrgico, forma parte de la religiosidad popular de la región y apoya en el objetivo de sus prácticas que finalmente es evangelizar, muy importante en el desarrollo de la celebración de La Candelaria, y de otras ceremonias religiosas que tienen que ver con la Imagen de Huajicori. (José Luis Gómez, Entrevistado en Huajicori, Nayarit, 2015, por Virginia Rentería).

También durante el novenario la danza acompaña a la comitiva que se dirige con la virgen peregrina al encuentro de las imágenes visitantes que acuden del municipio, lo mismo las que llegan de otras parroquias del norte de Nayarit, del sur de Sinaloa y en ocasiones del sur de Durango.

La Víspera. - El día primero de febrero durante toda la noche comienzan a llegar los peregrinos de distintos lugares de la región, entre ellos también llegan numerosos grupos de danzas, quienes ingresan a saludar a la virgen y posteriormente hacen su debut en el atrio de la iglesia hasta la madrugada del 2 de febrero.

La Fiesta pagana-religiosa. - La fiesta del 2 de febrero se ve colorida, por un lado por las diversas actividades religiosas que se realizan en el recinto sagrado de la virgen. Y por otro lado, por la feria que incluye espectáculos culturales en templete que todos los años monta el ayuntamiento, en otro sección se localizan las salas de baile, los juegos mecánicos y diversos puestos comerciales. El desfile de personas hacia el interior de la iglesia es constante desde el día de la víspera hasta entrada la noche del 2 de febrero. Mientras tanto los grupos de danzas se turnan todo ese tiempo para bailar en el atrio de la iglesia.

Todas las danzas también esperan el gran momento, cuando la Virgen patrona es bajada de su altar para desfilan en procesión por las principales calles del pueblo, el recorrido se asocia con un acto de agradecimiento por la visita que hicieron sus fieles creyentes desde distintos lugares del país. Las danzas entonces como ya es costumbre son las que encabezan el recorrido, y entrada la noche van retirándose una a una del espacio sagrado, ya cumplieron con la imagen, ya pueden descansar o disfrutar de lo queda de la feria.

Entre el rescate y la pérdida de la tradición de la danza en Huajicori, Nayarit

A lo largo de este texto nos hemos podido dar cuenta de la relevancia que tiene la práctica de la danza de arco en las celebraciones religiosas. Algunos miembros de estas danzas han podido mantener vigente la tradición ancestral, al transmitirla de generación en generación. Cabe destacar que, si bien en fechas anteriores a 1950 existían grupos de danzas en el municipio de Huajicori, de esas fechas en adelante se vieron más robustecidas al llegar al municipio la familia Ramos de la Rosa, proveniente de la comunidad tepehuana de San Francisco de Lajas, Durango. Los miembros más viejos de la mencionada familia dejaron la comunidad una vez que estalló el levantamiento cristero. Los varones jóvenes habían aprendido de padres y abuelos, y al tiempo se convirtieron en ensayadores, músicos y porque no decirlo, en difusores de este saber, porque ya pudieron formar sus propios grupos. En una entrevista que se le aplicó en el 2007 a Don Cruz Ramos de la Rosa, mejor conocido como “Cruz Diablo” viejo ensayador de 80 años, comentó:

Aquí todos mis hermanos sabían bailar danza y después todos nos hicimos ensayadores. Por ejemplo, uno se llamaba Rodolfo Ramos, Emilio Ramos, Lázaro Ramos, luego Jesús Ramos. Rodolfo ensayaba las danzas de Huajicori, era el principal, era el mayor de toda la familia, se murió porque le dieron un balazo para un 19 de marzo, hubo un agarre por aquí en el atrio y le tocó una bala perdida [...]. Y Lázaro se fue a vivir a Pajaritos, (municipio de Tecuala) y él allá ensayaba danza, y todavía viene esa danza de por allá, la trae Modesta la hija de él. Pero antes de que cayera aquí a Huajicori y a Pajaritos ensayó una danza que venía de La Ramada,

municipio de Escuinapa, cercas del Cerro Bola, él allá vivió unos cinco años. Y yo que he ensayado danzas aquí en Huajicori, pero más antes ensayaba también un señor que se llamaba Tanacio (Atanacio Díaz) que era de Quiviquinta (Cruz Ramos de la Rosa, Huajicori, Nayarit, 2007, entrevistado por Efraín Rangel).

En ese mismo año, todavía don Cruz Ramos de la Rosa y su sobrino Martín Ramos Díaz de 46 años, hijo de Emilio, formaron una danza de cuarenta y cinco integrantes en la cabecera municipal de Huajicori, hasta la fecha ha sido el grupo más grande que se tenga noticia en el pueblo. La organización de la mencionada danza la financió la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) y el motivo central fue la de fortalecer la tradición dancística en el municipio.

Una vez que murieron los hermanos Ramos de la Rosa, la mayoría de los descendientes no continuaron reproduciendo la tradición, sólo Martín Ramos y Modesta Ramos, la última hija de don Lázaro. Martín radica en Huajicori y Modesta en la localidad de Pajaritos, municipio de Tecuala, en la zona costera del norte de Nayarit. En el caso de Martín, se tiene conocimiento que ha organizado por lo menos cinco danzas tanto en Huajicori, como en el municipio vecino de Acaponeta, Nayarit. También apoya a otras danzas que no tienen ensayador, entonces algunas se mantienen activas gracias a él. Este personaje inició a bailar a la edad de 6 años y a los 15 ya formó su primer cuadro de danza. Mientras que Modesta, desde que falleció su padre hace más de 30 años tomó las riendas de la danza de Pajaritos y hasta la fecha todos los años acude con ella la fiesta de la candelaria para bailarle a la virgen, y es la única que existe en todo el municipio de Tecuala.



Danza debutando en el atrio de la iglesia de Huajicori el día de la candelaria. Al frente se observa Martín Ramos Díaz y al fondo con el violín Nicasio Mayorquín. Fotografía: Efraín Rangel, 2014.

El mismo Martín Ramos nos narró que los grupos de danza están pasando por una etapa muy difícil, porque antes cada danza tenía su propio ensayador y su propio músico, ahora ya no es así. Estos personajes son muy

escasos, por lo que algunas danzas para poder ejercer la práctica tienen que solicitar el apoyo de personas externas a su agrupación.

Ya Rangel en el 2012, había identificado también dicho problema y sobre el cual expresó lo siguiente:

Las danzas contemporáneas que siguen vigentes en la región se están enfrentando a una fuerte problemática, porque ya no hay suficientes músicos que conozcan la interpretación musical de los sones, ni ensayadores. Los grupos a veces se ven en la necesidad de compartir los músicos y, cuando definitivamente no se cuenta con ellos, pagan para que les graben los sones en un cassette, a veces con pésimo audio, pero es la única manera de salir adelante. Por ese motivo muchas cuadrillas de danzas han abandonado la práctica y poco a poco se pierde la tradición. En toda la región apenas se localizan ocho músicos: tres en el municipio de Huajicori (Sonteco, Santa María de Picachos y San Andrés Milpillas), dos en Rosamorada (Huaista y San Vicente), uno en Tuxpan, uno en Rosario, Sinaloa (Matatán) y otro en San Francisco de Lajas, Durango (Rangel, 2012: 361).

En el 2015 Virginia Rentería realizó un mapeo de las danzas existentes y sus nomenclaturas en el municipio de Huajicori y en Tecuala.



Fuente: Rentería Flores, Virginia (2016) Tesis de maestría: *Indumentaria de la danza de arco en el norte de Nayarit, México: Características y significados*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, p. 56.

Por su parte el ensayador Martín Ramos en una entrevista aplicada en el 2017, nos hizo un recuento sobre los grupos que sabe se han desintegrado en el municipio de Huajicori y en la región, sea por falta de músico o ensayador. Algunos de los que menciona Virginia, desafortunadamente para estas fechas ya no existen. Muchos de los personajes han estado falleciendo por su avanzada edad.

Ahorita ya se ha desbaratado la danza de Contadero, la danza de Barba-coa, la danza de Quiviquinta, la Danza de San Andrés Milpillas, la de la Guásima, estas son las que se acabaron en Huajicori. Y las de Acaponeta pues la de la colonia el Centenario, había otra danza en el Cerrito, también en Acaponeta, otra en la colonia Lázaro Cárdenas. En Tecuala había otra danza que ya se terminó, sólo queda la de Pajaritos que coordina mi prima Modesta. La de la ciudad del Rosario, Sinaloa, ya también se acabó, la de Matatán que coordinaba el que tocaba el violín Esteban Arriarán Rendón, falleció, quedó su hijo Loreto al frente, pero él sólo aprendió los conocimientos de ensayador, pero no a tocar el violín, por lo tanto quedó desarmada. Ahora se sabe que han formado una, pero no luce porque los que la agarraron no aprendieron como debe ser. Ahora que ya estoy más viejo, tengo piensos de aprender a tocar violín, ya se tararear los sones, me sé todas las pisadas, ya tengo violín, siento que no se me va a complicar aprender. Bueno, yo le puedo decir, al final una danza sin músico y sin ensayador ya no es danza, porque se acaban los principales que la mueven, los que entienden los sones y las pisadas (Martín Ramos Díaz, ensayador de Danza, Huajicori, Nayarit, 2017).



Músico de danza Tescomatita,
Municipio de Huajicori, Nay.
Fotografía: Efraín Rangel, 2014.

En una localidad cercana al pueblo de Huajicori, llamada Sonteco, vivía Nicasio Mayorquín falleció hace dos años, tocaba el violín, era hermano de Miguel Mayorquín quién también conocía el arte de tocar el instrumento. Nicasio era todo un personaje, llegó a ser el músico de danza más conocido en la zona, muy solicitado por grupos de Nayarit y de Sinaloa. El primer violín que utilizó, él mismo lo confeccionó y los sones los aprendió de su hermano Miguel y también escuchándolos en las danzas. Desafortunadamente ninguno de sus hijos quiso aprender el saber tradicional. Aunque a uno de sus amigos le interesó, Luis Chamorro, pensó que la danza de su localidad se acabaría cuando Nicasio falleciera, entonces comenzó aprender y ahora es el que la coordina. En estos momentos el tío Jesús Ramos de la Rosa, hermano del fallecido Emilio, papá de Martín, tiene cerca de 90 años, continúa apoyando a varias danzas. Indica Martín

que sabe más de 100 sones, pero si se muere todo se va a llevar porque nadie se ha interesado en aprender, ni tampoco se han grabado con equipo especializado.

Las danzas de arco en Huajicori, después de la Virgen, son uno de los mayores atractivos para el turismo religioso. Por ello, preocupados por la desintegración de algunos grupos, el ayuntamiento y el CDI han desarrollado iniciativas para financiar la conformación de nuevos grupos o reactivar algunos que se habían desintegrado. Les apoyan con todo lo necesario para equipar la indumentaria, para que adquieran violines y puedan los músicos existentes enseñar a nuevos talentos. El último aspecto al parecer ha fracasado.



Viejos de la danza en el atrio de la iglesia de Huajicori. Fotografía de Virginia Rentería, 2015.

En la entrevista que realizó Virginia Rentería en el 2015, al director de cultura del municipio de Huajicori, se destaca la preocupación de las autoridades y las iniciativas que se están desarrollando para frenar la desintegración de los grupos.

[...] de 20 danzas que había o más, ahorita ya solamente quedan 7 [...]. Y lanzamos una mini convocatoria a todas las comunidades para seguir fomentando lo de las danzas y hemos conseguido poquito más de resultados. El ayuntamiento está aportando con el vestuario, los está apoyando con utilería, hasta con violines si lo necesitan (Jonathan Salas, Huajicori, Nayarit (Rentería, 2016: 68).

La convocatoria que lanzó el ayuntamiento tenía que ver con un concurso de danzas que se realizaría el día de la fiesta de la candelaria. Los criterios que se tomaron en cuenta para la premiación tenían que ver con “la organización, el vestuario y que se apegaran a lo que las autoridades consideran como características “de la tradición original”, tales como emplear música de violín y contar con un viejo de la danza que portara máscara de madera original” (Rentería, 2016: 69). El director indicó que apegarse a la tradición original tenía que ver con lo tradicional, es

...que tenga música de violín, que es lo original, los sones de violín y el viejo de la danza. El viejo de la danza es una figura muy representativa y ese tiene que traer la máscara de madera, porque últimamente hasta en

eso están fallando mucho las danzas, van pasando los años y ya se compran sus máscaras de hule, que del diablo y cosas de esas, y ya se está perdiendo un poquito la tradición, y una de las bases que tenía (la convocatoria) era que el viejo de la danza tiene que tener su máscara y su látigo que es con lo que se caracteriza. (Jonathan Salas, Huajicori, entrevistado por Virginia Rentería, 20 de enero de 2015).

Conclusiones

Con la exposición que se hizo a lo largo del trabajo, nos podemos dar cuenta de la importancia que tienen los grupos de danza en la celebración de la fiesta de la candelaria. Las danzas constituyen un elemento preponderante en los rituales festivos, al verse involucradas en distintos momentos de la festividad, todos motivados por el símbolo religioso, con el que se identifican los huajicorenses y todos los devotos que acuden año con año a la celebración.

Los huajicorenses y las distintas personas que acuden a los rituales religiosos disfrutan ver la presencia de las danzas, porque le dan colorido a las peregrinaciones, a la fiesta cuando bailan de manera incansable en el atrio de la iglesia, las sienten como parte de su identidad. Sin embargo, casi nadie se pregunta, ¿por qué unas danzas acuden al siguiente año y por qué otras ya no regresan? ¿De qué manera afecta el fallecimiento de un ensayador o de un músico en los grupos de danza? ¿Quiénes son los personajes que se encargan de transmitir los saberes a las nuevas generaciones? ¿Por qué los jóvenes ya no se interesan por aprender los saberes tradiciones, en específico la práctica de la danza? ¿La fiesta sería igual de atractiva sin la presencia de las danzas? ¿Qué esfuerzos quedan pendiente realizar las autoridades municipales y otras instituciones para preservar y mantener vigente la tradición de la danza?, etc., estas y muchas más preguntas hace falta que se hagan sobre la mesa.

Ahora que las autoridades municipales y los religiosos de la parroquia pretenden apostarle de manera más comprometida y sistemática al turismo religioso con el fin de captar más ingresos. Por ello vale la pena seguir promoviendo la formación de nuevos ensayadores y músicos, y también fomentar entre los jóvenes el arraigo de la tradición dancística como parte de la identidad de los huajicorenses. También hace falta recuperar en audio la entonación de los sonos y la ejecución práctica a través de video, para que por un lado quede el legado musical y por otro el baile con sus respectivas pisadas y cadencia corporal. Martín Ramos me comentó que esa debería ser la acción más inmediata que deben realizar las instituciones, antes de pensar en financiar la formación de nuevos grupos, porque si se carece de ensayadores y músicos, será difícil que se mantengan los cuadros.

Bibliografía

- Dallal, A. (2001). *Cómo acercarse a la danza* (2da. edición ed.). México: Plaza y Valdez Editores.
- Hurtado, L. M. (2012). “Leyenda de Matachines”, de Miguel Ángel Asturias, o la apropiación vanguardista de una danza popular. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 125-143.
- Jáuregui, J. y Bonfiglioli, C. (Coord) (1996) *Las Danzas de conquista, I. México contemporáneo*. México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Mompradé, E. L. y Gutiérrez, T. (1981). *Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares*, Tomo II, México, Hermes.
- Ortega, A. (2005). “Hasta que me cayó el veinte”, en *El Porvenir*, S. A. de C. V., 2005.
- Rangel, E. (2012) *Imágenes e imaginarios. Construcción de la región cultural de Nuestra Señora de Huajicori*, El Colegio de Michoacán y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Sánchez, F. (1985). *Matlachines. Antología*. (1ra. Edición ed.). Aguascalientes, México.
- Varela, L. (1986). Danzas de matachines indígenas y mestizos. *Memoria del X simposio de historia y antropología* (p. 270-282). Hermosillo, Sonora: Universidad de Sonora.
- Warman, A. A. (1972). *La danza de moros y cristianos* (SEP/SETENTAS), México, 1972.

Tesis

- Córdova, D. G. (2016). Tesis de doctorado: *La danza de matachines en Ciudad Juárez: prácticas y significaciones. El caso de la Danza Real Apache de San Juan Bautista*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Rentería, V. (2015). Tesis de maestría: *Indumentaria de la danza de arco en el norte de Nayarit, México: Características y significados*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Documentos en Línea

- Bishop, W. (2006). Los matachines de Durango” Documento en línea en http://www.metroflog.com/folcloricoguadalajara/20090420/los_mata-chines_de_durango. Fecha de última entrada 18 de abril de 2009.

Informantes

- Cruz Ramos de la Rosa, Huajicori, Nayarit, entrevistado por Efraín Rangel en 2007.
- José Luis Gómez, párroco de Huajicori, Nayarit, entrevistado por Virginia Rentería en 2015.
- Jonathan Salas Gurrola, Huajicori, Nayarit, entrevistado por Virginia Rentería, 2015.
- Martín Ramos de la Rosa, Huajicori, Nayarit, entrevistado por Efraín Rangel en 2017.

¡Ay señor San Pascualito danos ya tú bendición!

La Danza de la Pluma del Puerto de la Concepción

Gabriel Medrano de Luna

Universidad de Guanajuato

*La danza es como el amor:
no posee una sola definición, única y exclusiva.*

Alberto Dallal

Resumen

La *Danza de la Pluma* es una importante tradición donde converge la festividad religiosa con los espacios rituales y es preservada por el amor, veneración y fervor religioso a San Pascual Bailón que se realiza en el estado de Aguascalientes, México. A través de esta danza se puede dar cuenta de diversos símbolos manifestados en el sincretismo religioso entre el catolicismo heredado por los españoles y el bagaje cultural prehispánico aportado principalmente por los aztecas.

Para comprender la importancia de la *Danza de la Pluma* en la actualidad y revelar su herencia cultural, en este texto mostraremos un breve panorama de la danza tradicional en México a partir del siglo XVI debido a que en tal época tuvo lugar el contacto de la cultura europea con la prehispánica, resultando nuevas manifestaciones culturales expresadas en la danza y la música, transmitidas de una generación a otra y conformando nuevas representaciones y tradiciones festivas que han logrado permanecer hasta nuestros días.

La *Danza de la Pluma*, como fiel reflejo de dicho proceso socio-histórico, no fue creada para difundir los principios del dogma cristiano y legitimar la ideología hispana dominante; la danza ha pasado a ser una expresión muy particular de la cultura popular que surge y se mantiene gracias a la devoción a San Pascual Bailón.

PALABRAS CLAVE: Aguascalientes, danza, cultura, identidad y tradición.

... para empezar

recuerdo que en mi infancia me gustaba ir a las fiestas patronales porque había danzantes, en particular era el “Viejo de la danza” el que llamaba mi atención, por semejarse a un personaje maligno... además de él, había otros danzantes con vistosa indumentaria y hacían sonidos guturales extraños.

Ese primer acercamiento en la infancia se fortaleció tiempo después, cuando Maricruz Romero Ugalde me invitó como su auxiliar de investigación para elaborar un catálogo de danzas tradicionales en Aguascalientes, sobre todo cuando me adentré al estudio de las danzas populares durante el desarrollo de mis estudios de posgrado... interés que he continuado hasta la actualidad.

El día 17 de mayo de 1997 fue la primera vez que estuve presente en la fiesta de El Puerto de La Concepción donde se celebra la fiesta en honor a San Pascual Bailón, es en esa comunidad donde se realiza la Danza de la Pluma. Esa experiencia permitió motivarme para regresar el año siguiente y hacer trabajo de campo, con la intención de forjar un registro etnográfico tanto de la fiesta como de la danza para emprender una investigación sobre el tema de las danzas de conquista.

Cabe señalar que diez años después, el 17 de mayo de 2008, regresé a la comunidad para registrar nuevamente la fiesta y la danza, logrando hacer patente algunos cambios percibidos en la propia danza, que es lo que se exterioriza en este texto con la finalidad de dar cuenta de una de las danzas más significativas del estado de Aguascalientes.

En el “*Catálogo para Promover, Difundir, Rescatar e Investigar las Danzas Tradicionales de Aguascalientes*”⁴⁷, se menciona que en todo el estado hay por lo menos 76 grupos de danzas que interpretan cuatro géneros de ésta: matlachines, de la pluma, de indios y chichahuales; todos relacionados con el complejo dancístico-teatral de la conquista. En la comunidad de El Puerto de la Concepción se realizaba la “Danza de las Cintas”, danza que en la actualidad ya no se efectúa y sólo pervive en la memoria colectiva. Sólo seis grupos ejecutan la *Danza de la Pluma*, dos en la ciudad capital y cuatro en los municipios del norte del estado: dos en las localidades de Paredes y San Antonio de los Ríos pertenecientes a San José de Gracia; uno en El Puerto de la Concepción, Tepezalá y el último en El Salero, localidad del municipio de Cosío.

Como ya se mencionó, el caso a mostrar es el de El Puerto de la Concepción, en este lugar el nombre de la “Concepción” se dio por la Virgen de la Purísima Concepción, por lo tanto, el día de la fiesta patronal debería ser el día 8 de diciembre, pero los miembros de la comunidad mantienen una mayor devoción a San Pascual Bailón, motivo por el cual la fiesta principal es el 17 de mayo. Para festejar a este Santo la gente de la comunidad organiza una danza ya que aseguran San Pascual “...pos es Bailón y por eso le gusta bailar...”.

Cabe mencionar que Pascual Bailón fue un pastor español nacido en Aragón en 1540 y fallecido el 17 de mayo de 1592, entró como humilde jardinero a uno de los conventos que la orden franciscana tenía en España;

47 Maricruz Romero Ugalde, *Catálogo para Promover, Difundir, Rescatar e Investigar las Danzas Tradicionales de Aguascalientes. Matlachines (Fase I)*, Proyecto PACMYC, (mecanuscrito), México, 1993.

debido a su devoción por la Eucaristía fue beatificado en 1618 y canonizado en 1690, nombrándosele patrono de los Congresos Eucarísticos, de la Confraternidad del Santísimo Sacramento, la Adoración Nocturna y de los pastores.⁴⁸ Sin embargo, la gente de El Puerto de la Concepción al ignorar el origen de San Pascual Bailón ligó su apellido al baile –por lo de “bailón”– lo cual dio motivo a la recreación de una tradición dancística en torno a la figura religiosa.

La *Danza de la Pluma* tiene más de cien años de existencia y ha sido transmitida de padres a hijos; en algunas ocasiones la danza ha estado por cancelarse dentro de la fiesta principal por falta de recursos económicos, pero según la gente, San Pascual Bailón se les apareció a algunos miembros de la comunidad para pedirles su danza y su fiesta. La devoción a este santo mantiene vigente a la *Danza de la Pluma* como una tradición de la gente de El Puerto de la Concepción; al ejecutarla durante la fiesta religiosa se puede observar un claro ejemplo de sincretismo religioso entre el catolicismo y el bagaje cultural prehispánico.

En Aguascalientes, como en otros estados de la República Mexicana, fue característico que la propiedad ejidal actual sea consecuencia del fraccionamiento de grandes latifundios; la mayoría de los actuales ejidos en el estado son resultado del desmembramiento de grandes haciendas como es el caso de El Puerto de la Concepción. La gente mayor guarda recuerdos de cómo era la comunidad cuando eran niños, a través de sus relatos que hablan de muchas cosas que en la actualidad ya no se ven y también de cosas que siguen observándose, la conformación paulatina de una tradición, parte de estos recuerdos son los que Jesús Jáuregui me refirió en 1998:

Yo vengo de un lugar donde nacieron mis abuelos, mis padres y mis hermanos, ese lugar se llama El Puerto de la Concepción. De niño fui como cualquier niño, jugaba pura canica; apargaba uno un burro y me iba al agua, a traer el agua a una hora de camino, antes no había agua aquí pa' tomar, echábamos cuatro cántaros a un burro y íbamos a traer el agua...⁴⁹

La forma de vida de la gente de la comunidad cambió debido a la presencia de mejores vías de comunicación, las dificultades de “antes” dieron paso a cambios importantes en cuanto a la vida cotidiana, hubo mejores oportunidades de salud y de educación, sin embargo y aunque las costumbres fueron cambiando, las tradiciones más bien se fueron resignificando:

Las costumbres de antes aquí en el pueblo eran más diferentes a las de ora, pos ora simplemente ya pa' el modo de vivir uno ya no es igual, antes no había de estos aparatos de estufa, no había... pura leña, con leña

48 Véase Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome III, *Iconographie des saints III*, P-Z Répertoires, Presses Universitaires de France, 1959, Kraus Reprint, N.Y., 1988.

49 Entrevista hecha a José Jáuregui González, El Puerto de la Concepción, Tepezalá, Ags., el 5 de febrero de 1998.

hacían lumbré pa' hacer los alimentos, mi abuela me platica también de que a ella le tocaba moler, las mujeres tenían su metate, mi mamá tenía su metate y molía y de allí nos echaba tortillas pa' comer. [...] Todos mis hermanos fuimos danzantes y eso ya lo traemos de familia ya que mi abuelo organizaba la danza y yo no lo conocí, ya había muerto cuando yo tuve uso de razón y él organizaba la danza, mi abuelo duró muchos años organizando la danza, mi padre la continuó y actualmente yo sigo con la danza.⁵⁰

En este contexto de cambio la *Danza de la Pluma* ocupó un lugar especial debido a que su ejecución continuada otorgaba importantes elementos de cohesión social, de identidad comunitaria y claro está, de vínculo con el sistema de creencias católico a través de la devoción religiosa a San Pascual Bailón.

La *Danza de la Pluma* es en opinión de algunos investigadores, un “espectáculo religioso-festivo al aire libre [donde la mayoría del grupo] comparten el punto de vista de que no se trata de un espectáculo de consumo ni de lucimiento, sino de una ‘promesa’ o acto religioso cuyo destinatario principal es el Señor [San Pascual Bailón]”⁵¹. Para la gente involucrada en dicha danza, tanto espectadores como ejecutantes, este espectáculo es también un acto que debe ser cumplido en pos de una devoción o creencia religiosa especial, muchas veces conocida como “manda”.

En 1998 José Jáuregui González (-q.e.p.d.-) era el “jefe de la danza”, para él la danza simbolizaba una lucha entre el indio mexicano y el conquistador español, representados respectivamente por el *Viejo de la Danza* y el *Monarca*. Durante aquellos años, Ismael Medina (q.e.p.d.) representaba al *Monarca* y lo hizo desde que tenía 17 años,⁵² Para transformarse, don Ismael utilizaba una máscara que ha sido heredada por el *Monarca* anterior. Otro personaje que toma parte en la *Danza de la Pluma* es la *Malinche*. No existe una persona determinada para representarla, su ejecutante varía año con año, la única constante es que la *Malinche* debe ser un hombre vestido y maquillado como mujer.

El músico también juega un papel importantísimo en la danza, por más de sesenta años, don Jesús Sierra Pérez (-q.e.p.d.-) fue el encargado de ejecutar en el violín los *sones* que daban vida a la danza, citemos por caso El periquito, La ranita, La Gorriona, El Son Nuevo y El torito.⁵³ En los últimos años se incorporó una tambora que tocaba Francisco

50 *Idem*.

51 Gilberto Giménez, *Cultura popular y Religión en el Anahuac*, México, Centro de Estudios Euménicos A.C., 1978, pp. 135-137.

52 En el año de 1998 Ismael contaba con 74 años de los cuales durante 57 años participaba en la danza como *Monarca*.

53 Además de músico, también elaborada las máscaras que utilizaba el Viejo de la Danza, su oficio no era ser artesano o mascarero, sin embargo, tenía gran creatividad e imaginación para que sus manos transformaran la madera en grandes obras, prueba de ello es la máscara que

Salas.⁵⁴ Para el año 2008 ya había fallecido don Jesús Sierra por lo que no hubo quien continuara tocando el violín, ocasionando que en la danza sólo se interpretaran los sones con la tambora.

Para comprender la importancia de la *Danza de la Pluma* en la actualidad, mostraré un panorama general de la danza tradicional en México a partir del siglo XVI debido a que en tal época tuvo lugar el contacto de la cultura europea con la prehispánica, resultando manifestaciones culturales que se expresan en la danza y la música transmitidas de una generación a otra y conformando tradiciones muchas de las cuales han logrado permanecer hasta nuestros días. Vale la pena destacar que la representación de la danza -en su contexto festivo- no es un traslape de los ocurrido en el siglo XVI a la actualidad, sino que es un proceso de resignificación teniendo como motivo una devoción.

Breve descripción de la danza tradicional en México

En la *Danza de las Plumas* se reflejan aspectos históricos, religiosos, simbólicos y expresivos de la cultura mexicana; esta danza es una clara muestra en la conformación de una tradición. Para entender las diversas tradiciones en las danzas actuales es pertinente observar sus múltiples herencias, la riqueza de las danzas tradicionales se hace palpable al poner énfasis en sus dos principales influencias: el origen prehispánico y el europeo, primordialmente español; ellos fueron los encargados de introducir nuevos temas y elementos a la danza mexicana.⁵⁵ Por ejemplo, en el siglo XVI la danza de moros y cristianos se encontraba en varias regiones de España; en esa época España era un imperio y a donde llegaba el soldado español ponía su estandarte y llevaba a cabo un festejo de moros y cristianos; de esta forma al darse el proceso de conquista en México ciertas danzas fueron exportadas, y no sólo a México sino a toda la América conquistada.

Para el caso mexicano, la danza fue importante durante la época prehispánica; en tanto la conquista y la colonia jugó un papel muy activo en el proceso de aculturación donde los santos patronos sustituyeron a los dioses indígenas, en los lugares donde se veneraba al dios del agua, se le remplazó por San Isidro Labrador; en los sitios donde se adoraba al rayo, el santo patrono impuesto fue San Miguel, esto es, se fundieron las deidades indígenas y cristianas que poseían atributos

aparece en la portada.

⁵⁴ Gran parte de los datos aquí presentados fueron obtenidos en mayo de 1998, a la fecha se sigue manteniendo los personajes y su función en la danza, lo que puede variar son tanto los integrantes de danza como las personas que representan al *Monarca*, el *Viejo de la Danza* y la *Malinche*.

⁵⁵ Electra L. Mompradé y Tonatíuh Gutiérrez, *Danzas y bailes populares, Arte Mexicano*, Ed. Hermes, México-Buenos Aires, 1976, p. 23.

semejantes⁵⁶ y fue así como los temas, fiestas y danzas europeas se incorporaron a la Nueva España.

Los indígenas no abandonaron tan fácilmente sus antiguas creencias y costumbres, éstas se fueron infiltrando en aquellas otras que se imponían; en México la danza no fue prohibida por los evangelizadores cristianos ya que había necesidad de recreación y pasatiempo para los indios quienes consideraban a la religión como eje rector en sus vidas.⁵⁷ Los misioneros en su pretensión de erradicar las prácticas paganas, “disfrazaron” algunas de las danzas originales y las orientaron hacia la adoración y los conocimientos del dios y los santos cristianos. A través de la danza, el teatro y la música, se muestra el interés evangelizador de los misioneros por representar pasajes religiosos difundiendo los preceptos y dogmas del cristianismo al utilizar retos, duelos y combates para atraer el interés de los indígenas creyendo que éstos asimilarían el mensaje religioso subyacente casi sin darse cuenta.⁵⁸ Las danzas ya no se ofrendaban a los dioses prehispánicos sino a los santos patronales de cada uno de los pueblos, en lugar de las luchas entre caballeros tigres y caballeros águilas se representaba la pugna entre moros y cristianos, en la que el patronaje de los santos ayudaba a combatir a los enemigos de la fe católica.

Las danzas se unieron al culto divino a tal grado que algunas veces se realizaban en el interior de los templos, pero la mayoría se celebraban en los atrios, en las plazas o en los patios de las casas. En España se usaban los bailes religiosos dentro y fuera de las iglesias, en ocasiones se hacían procesiones en las que los danzantes iban intercalados en las procesiones; se debe en gran medida al culto religioso que los misioneros españoles enseñaron a los indígenas el que las danzas hayan podido sobrevivir hasta la actualidad.

La danza conservó elementos de la coreografía y la indumentaria, los instrumentos musicales y la función ritual que tenían en México; los españoles introdujeron nuevos instrumentos, sobre todo los de cuerda que fueron rápidamente adoptados por los indígenas; algunas pisadas, cierta indumentaria y los diálogos, frecuentes en muchos bailes;⁵⁹ sobre todo continuó el rito en sí como “un sacrificio placentero a favor de la divinidad”, aunque poco a poco los ejecutantes olvidaron el significado simbólico de sus movimientos.⁶⁰

Otros elementos que tienen antecedente en las fiestas europeas y asimilados en las danzas y procesiones en México, son las fi-

56 Marina Anguiano y Guido Münch, *La danza de la malinche*, México, Consejo Nacional de Turismo y Dirección General de Culturas Populares/SEP, 1979, p. 3.

57 Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1995, Cuarta reimpresión. 58 Demetrio Brisset, “Rituales de conquista: Un estudio comparativo”, en: *Demófilo*, Revista de cultura tradicional de Andalucía, núm. 18: 111-124, España 1996, p. 113.

59 Marina Anguiano y Guido Münch, *op. cit.*, *La danza de la malinche...*, p. 3.

60 Gutierre Tibón en: Electra L. Mompradé y Tonatiuh Gutiérrez, *op. cit.*, *Danzas y bailes populares...*, pp. 40-41.

guras emblemáticas que portan en los estandartes, en las decoraciones de las fachadas y en los arcos triunfales, además de éstas, los poetas locales componían versos y realizaban representaciones dramáticas o pantomímicas;⁶¹ estos aspectos se pueden observar actualmente en la fiesta en honor a San Pascual Bailón en donde la *Danza de la Pluma* juega un papel esencial.

De la danza de moros y cristianos aceptada y difundida por la mayoría de la población indígena durante los siglos XVII y XVIII, se fueron derivando nuevas representaciones dancísticas. El grupo indígena pasó de receptor a trasmisor del festejo a otros grupos indígenas en proceso de cristianización; acorde al crecimiento de la frontera novohispana iba con ella la danza, ya sea con los españoles o con los indígenas quienes los acompañaban, la danza se convirtió en patrimonio de las comunidades indígenas y de los pueblos y villas españoles. Durante el siglo XVIII la danza de moros y cristianos fue patrimonio exclusivo de las comunidades indígenas y los pueblos y villas mestizos que vivían en estrecho contacto con ellas;⁶² para la segunda mitad del mismo siglo, la danza se encuentra en los festejos populares y continuaba siendo una de las principales formas de diversión pública hasta finalizado el período colonial.

Para tratar la danza de moros y cristianos en el México independiente, Arturo Warman menciona que las luchas constantes que durante el siglo XIX sucedieron iniciando con el movimiento de Independencia como resultado de las contradicciones del régimen colonial y siguiendo con una continua lucha entre liberales y conservadores, aunado a pronunciamiento de intervenciones extranjeras; sólo en el último tercio se mantuvo una relativa paz. Durante el porfirismo se adquiere un gusto por la cultura europea y se da una clara separación entre la cultura de la elite y la cultura popular; en las elites se adoptan el teatro, la ópera, el baile de salón, la tertulia, etc. La danza de moros y cristianos tuvo que adaptarse a las nuevas formas generadas en este siglo, un ejemplo es el que se da en el Bajío donde el nombre de moros y cristianos fue cambiado por la danza de los mecos; el nombre cambia la parte musulmana por una más cercana que es igualmente herética que son los chichimecos o mecos. La danza se transforma en un organismo popular que procura regir sobre todos los aspectos de la vida de un grupo que actúa voluntariamente en ella, sin deslindarse de las autoridades civiles y religiosas.

En el México contemporáneo, la danza de moros y cristianos atravesó por procesos de cambio, al ser la más difundida de todas las manifestaciones populares mexicanas, esta celebración se encontraba en diversos estados de la república como Oaxaca, Veracruz, Jalisco, Zacate-

61 Ma. Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, España, Universidad de Granada, 1996 *Idem.*, p. 56.

62 Electra L. Mompradé y Tonatiuh Gutiérrez, *op. cit.*, *Danzas y bailes populares...*, p. 125.

cas, San Luis Potosí, [Guanajuato], y Aguascalientes, entre otros.⁶³ Las danzas que conocemos en la actualidad son productos híbridos que mantienen un proceso de cambio acorde a las necesidades socioculturales.

La *Danza de la Pluma* en la actualidad no fue creada para difundir los principios del dogma cristiano y legitimar la ideología hispana dominante; la danza ha pasado a ser una expresión muy particular de la cultura popular que surge y se mantiene gracias a la devoción a San Pascual Bailón. La *Danza de la Pluma* es una de las tradiciones más trascendentales del estado de Aguascalientes debido a la función que tiene dentro de la fiesta religiosa en honor al santo: de dar identidad y cohesión no sólo a los miembros de la danza sino también de los habitantes de la comunidad. La tradición ha sido el principal factor para mantener la devoción a San Pascual Bailón.

La danza también expresa acontecimientos de un pasado histórico con aspectos de su cultura actual; Alberto Dallal alude a este aspecto que “toda comunidad descubre que puede manifestar individual o colectivamente su origen y desenvolvimiento por medio de los movimientos del cuerpo o cuerpos en el espacio; y además, que esta práctica lleva en sí o puede agregar la significación, la intensidad, el argumento o el conjunto de símbolos que sean más valiosos para sus integrantes.”⁶⁴

A pesar de representar siglos, la danza es un arte efímero ya que se da en un momento específico y sólo dura un lapso de tiempo, aunque represente lo mismo cada vez que se realiza, es única e irrepetible en su momento.⁶⁵ Un ejemplo de la danza como arte efímero es precisamente la representación del juego en la *Danza de la Pluma*; las acciones desarrolladas se despliegan de distinta manera cada año, aunque siguiendo un patrón determinado; muchas veces se ajusta a las necesidades del momento. La representación y la danza misma conforme pasa el tiempo va teniendo una mayor participación del público que no vive en la comunidad, la difusión se va acrecentando en parte por el desarrollo de las vías de comunicación y en parte por la difusión del evento a través de los medios de comunicación y por las personas que anteriormente han asistido y la recomiendan a los amigos o familiares. Dallal menciona al respecto que lo que durante siglos enteros fue riqueza, acción inmediata heredada directamente, de grupo a grupo, de generación en generación, en la actualidad comienza a penetrar en el mundo de los medios de comunicación masiva.⁶⁶

En la *Danza de la Pluma* la tradición ha jugado un papel trascendental, los padres han transmitido sus conocimientos e historias a sus hijos y a su vez a los nietos. La tradición ha servido para mantener no sólo la danza

63 Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, México, D.F., Sep Setentas # 46, 1972, p. 140.

64 Alberto, Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, México, 1ª edición 1988, CNCA / Plaza y Valdés Editores 2ª edición, 1992, p. 61.

65 *Idem.*, p. 25.

66 *Idem.*, p. 33.

sino también para dar identidad, cohesión y unidad al grupo social al que pertenece y por lo tanto, no es un proceso aislado, sino que forma parte de un contexto que sobrepasa la existencia finita del hombre.⁶⁷

Las tradiciones funcionan mientras están vivas en la comunidad; cuando la tradición ya no tiene ninguna función porque ya no forma parte de la comunidad, desaparece y es sustituida por alguna otra. La *Danza de la Pluma* es una tradición que vehicula la vida cultural de la comunidad. Si partimos de este hecho y de que el contexto sociocultural también forma parte de la tradición, tendremos que abordar el contexto de la danza que es la fiesta.

La fiesta

La danza, el teatro o la música en las sociedades tradicionales son expresiones culturales que siempre se representan dentro del ámbito de la fiesta tradicional local y ésta, a su vez, dentro de un contexto de orden ceremonial y conmemorativo, una de las principales funciones de la fiesta es romper el tiempo de lo cotidiano de manera colectiva. Las fiestas en honor a los santos patronales son una de las manifestaciones más representativas de México, en ella se funden elementos de diversas culturas: danzas, cordeles de colores vivos, ceremonias, fuegos pirotécnicos, la indumentaria de quienes participan, el comercio y las procesiones, “el tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originalmente: un presente en donde pasado y futuro a fin se reconcilian”.⁶⁸

Gracias a la fiesta, las diferencias sociales se borran y todos participan de ella, ricos y pobres, migrantes, viejos, jóvenes y niños. Esto es evidente en la fiesta de El Puerto de la Concepción, las diferencias sociales se dejan a un lado para poder convivir en la misma celebración, para estar dentro de la procesión, para cooperar en lo que sea en algún momento determinado, para comer en la misma mesa, beber de la misma botella, etcétera.

En toda cultura uno de los rasgos particulares que se pueden encontrar es el carácter festivo o ritual que cada grupo social tiene. La fiesta se ha caracterizado generalmente por la danza, el canto, la comida y la bebida; a partir de ello se puede entender cómo dentro de la fiesta se da el

67 Para ahondar más sobre el estudio de la tradición puede consultarse la revista *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Numero 59, Vol. XV, verano de 1994, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 1995; Herón Pérez Martínez, *Refrán viejo nunca miente*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 1997; Agustín Jacinto Zavala, Álvaro Ochoa Serrano coordinadores, *Tradición e Identidad en la Cultura Mexicana*, México, El Colegio de Michoacán / CONACYT, 1995; Pierre Bonte, Michel Izard, directores, *Dictionnaire de l'ethologie et de l'anthropologie*. Paris, Press Universitaires de France, 1991, y, Gabriel Medrano de Luna, *Danza de Indios de Mesillas*, México, El Colegio de Michoacán, 2001.

68 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, 1ª edición (Cuadernos Americanos) 1950, FCE, Colección Popular # 107, 18ª reimpresión 1989, p. 42.

momento propicio para darse gusto hasta la saciedad, ya que el despilfarro es parte de la esencia de la fiesta y a partir de ello se puede entender que no es el derroche por el derroche o el agotamiento por el agotamiento; sino que es una manera de mantener el equilibrio y la cohesión dentro del grupo social así como la estructura del mismo.

Una manera diferente de concebir la fiesta en cuanto fenómeno social es la que ofrece Eric Wolf, para él es el "...conjunto de prácticas religiosas que posee también funciones estéticas. La fiesta con sus procesiones, sus multitudes, su colorido, [sus danzas], no es sólo un simple mecanismo de prestigio y de justicia económica, sino también una obra de arte, la creación de un momento mágico-mitológico, cuando hombres y mujeres, trascendiendo las realidades de la vida cotidiana, avanzan en procesión y entran en el recinto sagrado de la iglesia, de bóvedas invadidas por el incienso, y dejan que sus almas se eleven en fulgurante trayectoria de un cohete, anegando las penas de la vida en la embriaguez de un día festivo".⁶⁹

Lo que hace tan compleja y a la vez tan fascinante a la fiesta en México, es la forma en que expresa los elementos que moldean a un pueblo o a una cultura: mito, rituales, arte efímero, estética, dramatización de la historia y teatro ritual; es a fin de cuentas la reafirmación de la identidad y una muestra de la capacidad de movilización colectiva de un pueblo o de un grupo social.⁷⁰

Sabemos que la fiesta en México es una de las manifestaciones más representativas del barroco, Octavio Paz menciona que

en pocos lugares del mundo se puede vivir un espectáculo parecido al de las grandes fiestas religiosas de México, con sus colores violentos, agrios y puros, sus danzas, ceremonias, fuegos de artificio, trajes insólitos y la inagotable cascada de sorpresas de los frutos, dulces y objetos que se venden esos días en plazas y mercados. [...] El tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originalmente: un presente en donde pasado y futuro a fin se reconcilian.⁷¹

En la fiesta de El Puerto de la Concepción se pueden apreciar muchos de los elementos de la fiesta tradicional: novenario, danzas, procesiones, misas, música y el comercio, esto es una muestra clara del sincretismo entre el catolicismo y las religiones indígenas precolombinas, que mejor ejemplo que la fiesta para apreciar la herencia de las cuatro raíces formativas de la cultura mexicana: indígena, europea, negra y asiática. Una vez dado un repaso de la danza tradicional en México y de ostentar el contexto festivo, convendría exponer las peculiaridades de la *Danza de la Pluma* de El Puerto de la Concepción.

69 *Fiestas mexicanas*, México Desconocido, México, Editorial Jilguero, 1992, p. 20.

70 Marta Turok en: *op. cit.*, *Fiestas mexicanas...*, p. 19.

71 Paz, Octavio, *op. cit.*, *El laberinto de la soledad...*, p. 42.

La Danza de la Pluma

La realización de la *Danza de la Pluma* comienza a partir de las ocho de la mañana, a esa hora ya se escucha el repique de las campanas, el estallido de los cohetes y el murmullo de la gente que en grupo se encamina a la capilla para felicitar al santo. Los danzantes se reúnen en la capilla para saludar a San Pascual Bailón, felicitarlo y agradecer los favores recibidos durante el año, posteriormente se marchan al atrio de la capilla para iniciar la danza con la ejecución de El *Son* de la Cruz en el que forman una cruz y apuntan a los cuatro puntos cardinales; la danza dura toda la mañana interrumpiéndose con dos recesos, uno a las diez de la mañana para desayunar y el segundo cerca de las tres de la tarde para la comida; a continuación regresan a danzar y como a las cuatro de la tarde dejan de danzar para efectuar lo que ellos llaman el “*juego*” que es la representación sustantiva de la lucha entre indios y españoles, en la que toman parte el *Monarca*, la *Malinche* y el *Viejo de la Danza*. Posteriormente tiene lugar la *despedida* al compás del *Son* del Adiós, al tiempo que los danzantes van entrando de dos en dos a la capilla para cantar al santo las alabanzas de despedida y hacer la petición de nuevos favores para el próximo año.

La indumentaria que utilizan los danzantes combina principalmente el color azul y blanco que son los colores distintivos de la Virgen de la Purísima Concepción, con ello la fiesta cobra un significado especial, por un lado, se celebra en honor a San Pascual Bailón, pero por otro adornan la capilla y portan en su indumentaria los colores de la Virgen mencionada. Los danzantes se distinguen por el uso de la *corona*, *capa*, *mantilla*, *sonaja* y *palma*.

La *corona* es una armazón de lámina color azul en forma de tocado con flores y abalorios; para proteger la cabeza del uso de la *corona* utilizan un paliacate. La camisa que portan de manga larga y color blanco; la *capa* es rectangular del ancho de los hombros y de largo hasta la pantorrilla, la tela utilizada es brillante y el color principal es azul en el que llevan pintada o bordada con chaquira alguna imagen religiosa como San Pascual Bailón, la Virgen de Guadalupe o Cristo.

Sobre la *capa* y atada al cuello portan una *mantilla* blanca bordada con algún motivo religioso, de igual manera en la parte delantera del cuerpo y atado a la cintura llevan otra *mantilla*. El pantalón está confeccionado con el mismo tipo de tela de la capa en color azul. La *palma* está elaborada en su base de madera y la parte superior es semicircular hecha con alambre que forran con plumas de gallina pintadas de diversos colores, algunos danzantes decoran su *palma* con alguna imagen religiosa, principalmente la Virgen de Guadalupe.

La *sonaja* anteriormente se hacía con un guaje, en la actualidad la hacen a partir de un flotador como el que se utiliza en el depósito del sanitario, lo pintan y le ponen en su interior grava o piedras de hormiguero.

Como señalábamos, el *juego* es la representación de la lucha entre el indio mexicano y el conquistador español, José Luis Pérez lo describe así:

... la pelea es como un combate que tienes que hacer ¿verdad? porque la *Malinche* jamás quiere al *viejo* [*de la danza*], siempre quiere al *Monarca*, entonces es lo que pelea el *viejo*, o sea el *viejo* quiere que la *Malinche* lo quiera a él, [...] entonces de tanto y tanto castigar al *viejo*, la *Monarca* se enoja y es cuando se empieza la pelea; entonces ya cuando empieza la pelea, primero todos los danzantes andan sobre del *viejo*, estamos peleando, de repente se enojan los danzantes y defienden al *viejo*, la traen sobre la *Monarca*, es cuando se pelean también los danzantes con la *Monarca*... y ya cuando los danzantes y los mismos señores miran que yo ya ando cansado, pum me dan un palmazo, o sea al *viejo*... y esta es la muerte del *viejo*; y ya lo cubren con las palmas y entonces ya lo agarran y lo van a tirar; y ya es lo que yo represento.

Cuando se realiza el *juego* la mayoría de la gente de la comunidad se reúne no sólo para verlo, sino que forman parte de él ya que se entregan al *Monarca* o al *Viejo de la Danza* con sus gritos de apoyo, la gestualidad en el combate y el festejo al final de la lucha que se da con la muerte del *Viejo de la Danza*, hace que se funda la tradición dancística con el contexto festivo y religioso y el *juego* cobra un lugar muy importante en ello. El *juego* dentro de la fiesta y la fe como motor de la misma son aspectos que quedan de manifiesto en los relatos de los habitantes de El Puerto de la Concepción.

La fiesta liga a la vida simbólica con la vida cotidiana de la comunidad en una conexión que se plasma en los textos literarios, en la riqueza folklórica de los mismos que invita a explorar estos rumbos de la cultura popular.

Las composiciones fueron obtenidas de enero a mayo de 1998 en El Puerto de la Concepción, forman parte de las creencias de sus habitantes y de ese saber sobre la vida cotidiana que cada 17 de mayo cantan, recitan y representan. Estos textos forman parte de una tradición que no es estática sino dinámica y es en tal medida que la tradición popular se enriquece, ajustándose a los procesos socioculturales de cambio.

Uno de los principales compositores fue José Jáuregui quien escribió unos versos para cantárselos a San Pascual Bailón y a la Virgen de Guadalupe durante la fiesta, al momento en que despide la imagen del santo Patrono:

Mañanitas a San Pascual

Qué bonita mañanita cuando San Pascual nació
abre niño tus ojitos mira que ya amaneció
ya los cuatro capitanes junto con sus dos cuadrillas
te pedimos bendiciones hincaditos de rodillas.

Ay señor San Pascualito creo que nos estás oyendo
las palabras que decimos tú nos las vas entendiendo
terminamos la jornada con el gusto y con anhelo
y tenemos la esperanza de mirarte allá en el cielo.
Ya nos vamos Pascualito con muchísima alegría
no te olvides Pascualito, Pascualito eres mi guía
ay señor San Pascualito danos ya tú bendición
para hacerte un altarcito dentro de mi corazón.

Hoy por ser día de tú santo tú nombre vengo alabar
danos San Pascual licencia para venirte a cantar.

Mañanitas a la Virgen

Del cielo bajo, del cielo bajo triunfante y ufana
a favorecernos, a favorecernos la Guadalupana
virgencita santa, virgencita santa
eres mexicana a tí te cantamos
a ti te cantamos mi Guadalupana
eres un lucero, eres un lucero
de aquella mañana que viene alumbrando,
que viene alumbrando la Guadalupana
madre del creador, madre del creador
tú fuiste elegida para que le dieras, para que le dieras
a mi Dios la vida
Es una promesa, es una promesa
de un hombre con fe
para que no me olvide, para que no me olvides
su nombre es José
todos los danzantes, todos los danzantes
a ti te bailamos,
te traemos flores, te traemos flores
y te veneramos
Virgencita linda, virgencita linda eres un lucero
te le apareciste, te le apareciste al indio Juan Diego.

Otras expresiones religiosas donde queda de manifiesto el fervor a San Pascual Bailón son las historias de las apariciones que se cuentan en la comunidad. Cuando por alguna razón, principalmente económica, están a punto de suspender la fiesta, se cuenta que San Pascual Bailón se aparecía para pedir que le hagan su danza, tal es el caso de don Juan Jáuregui quien era el encargado de la danza y se le apareció para demandarle que le hiciera su “baile”, según las palabras de su hijo:

... platicaba mi mamá que cuando se iba llegar el 17 de la danza, el día que se le hace la danza, que a veces no tenía prevenido él nada para bailar y que le tocaba, ollía toquidos en la puerta de su pieza que quería su danza Don Pascual, y se la organizaba y le bailaba.[...]. La danza la hacía en el atrio ahí en el frente de la iglesia ahí se bailaba siempre... así que mi papá ya nomás ollía que le tocaban y decía ya quiere su danza San Pascual y la organizaba y al bailarle ya no le tocaba.⁷²

El hermano mayor de don José Jáuregui, narra que San Pascual le tocaba y se le aparecía no sólo a su papá, sino también a su abuelo:

Eso es de la época de mi abuelito, decía él que todo el tiempo fue encargado de San Pascual, no le voy a hacer la danza a San Pascual porque estoy muy pobre, entonces cuando ya se iba a llegar nos decía a todos los danzantes: anoche me tocó San Pascual y me dijo que el quiere su danza, así es que hay que pedirle a toda la gente para la comida porque el quiere su danza. Pronto se juntaba la gente y a bailar.⁷³

Otro habitante de la comunidad también recuerda cuando San Pascual se le aparecía al encargado de la capilla:

Cuando mi padre murió, Pascual Espinosa quedó encargado del templo, un año no pensaba hacerle su fiesta a San Pascual por la situación económica, ese día abrió la iglesia y estaba haciendo el aseo cuando... [da tres toquidos de puerta], ¿quién eres?, ¿eres de este mundo o de otro?, eso dijo Don Pascual Espinoza, entonces le dijo “oye Pascual, quiero que no me vayas a dejar sin mi danza”. Y al otro día empezó a pedir ayuda para pagar al músico y hacer la danza.⁷⁴

Es significativo que en portal religioso electrónico EWTN también refieren tanto de sus milagros como los golpecitos que da en su tumba para que lo escuchen: “Por 200 años muchísimas personas, al acercarse a la tumba de San Pascual oyeron unos misteriosos golpecitos. Nadie supo ex-

72 Entrevista hecha a José Jáuregui González El Puerto de la Concepción, Tepezalá, Ags., el 10 de mayo de 1998.

73 Entrevista hecha a Juan Jáuregui González, El Puerto de la Concepción, Tepezalá, Ags., el 10 de mayo de 1998.

74 Entrevista hecha a Manuel González Muñoz, El Puerto de la Concepción, Tepezalá, Ags., el 12 de mayo de 1998.

plicar por qué, pero todos estaban convencidos de que eran señales de que este hombre tan sencillo fue un gran santo. Y los milagros que hizo después de su muerte, fueron tantos, que el Papa lo declaró santo en 1690”.⁷⁵

No a todos los miembros de la comunidad se les ha aparecido el santo, sin embargo, todos coinciden que el motivo de aparición es el apremio a festejar “su día”, generalmente sólo se les aparecía a los encargados de la fiesta, pero existen otros testimonios que van ampliando el rango de amplitud de las apariciones. Lo verdaderamente importante resulta ser el vínculo que la gente de la comunidad siente con San Pascual Bailón, aun cuando sus protegidos vivan al norte del Río Bravo. La danza y la fiesta en honor de San Pascual han ido construyendo una tradición con base en la creencia de la protección intangible de un ser superior.

Las composiciones y apariciones se puede advertir el motivo de la ejecución de la danza, no sólo es la fe a San Pascual Bailón sino el agradecimiento de los favores recibidos durante el año que pasó y la petición de nuevos favores para el venidero: “al igual que las peregrinaciones y otras formas penitenciales, ciertas danzas vienen a ser, aunque sólo temporal y limitadamente, una verdadera lastimadura y ‘pérdida’ del cuerpo y de sus energías vitales. Asimismo, esta ‘devolución’ implica nuevos pedidos, nuevos favores y amparos, con la esperanza de ser otra vez escuchados.”⁷⁶

En la comunidad se saca a San Pascual Bailón de la capilla para recorrer las calles de El Puerto de la Concepción en procesión para que bendiga tanto las casas como a la gente de la comunidad. La presencia de la imagen cambia por completo la actitud de la mayor parte de las personas, en particular adultas. Sobre una base de madera cargada entre cuatro personas se lleva al Santo Patrono, detrás de ellos va la comunidad; los gritos de la gente disminuyen casi por completo para dar paso a los rezos y cantos religiosos. Al terminar el recorrido se regresa al Santo a la capilla y tanto los danzantes como la gente pide nuevos favores y agradece los ya recibidos, posteriormente la gente regresa a sus casas dando fin a la fiesta.

Para finalizar

podemos evidenciar que a través de la *Danza de la Pluma* se puede revelar cómo convergen diversos elementos, tales como los materiales, sígnicos y corporales, lo que nos puede ayudar a referir dos niveles de interpretación en la danza, uno aparente, que es lo que observamos a simple vista, y otro profundo, que es lo que no se ve y está presente en la propia danza.

Un aspecto importante en las danzas, ya sean contemporáneas o tradicionales es el movimiento corporal; es decir, ver al cuerpo humano como portador y reflejo de la cultura, es entender que la corporalidad se ha formado socialmente dentro de un contexto sociohistórico.

75 <http://www.ewtn.com/espanol/index.asp>. Consultado el 8 de octubre de 2017.

76 Carlo Bofiglioli, *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara*, México, INI, 1995, p. 54.

La *Danza de la Pluma* fue creada con un fin y se ha mantenido hasta nuestros días. Uno de los factores de su permanencia es la transmisión de la danza de una generación a otra a través de diferentes maneras de aprendizaje, como la historia oral, la corporalidad, la coreografía, lo kinésico, etc. La ejecución de las danzas de conquista para Jáuregui y Bonfiglioli se ve de la siguiente manera:

Se puede concluir que los mexicanos de hoy, a través de la representación dancístico-teatral, ven a la Conquista de tres distintas maneras. La primera admite una derrota militar y una conversión religiosa; la segunda rechaza la derrota militar y admite (sin conversión formal) la nueva religión; la tercera prescinde de las temáticas de la confrontación militar y afirma, a través del sincretismo religioso, una victoria cultural de lo mexicano sobre lo extranjero.⁷⁷

Considero que lo que sucedió en la zona Norte, fue el rechazo a la derrota militar y la adopción de la nueva religión; basta ver lo que la danza dice en sus movimientos y el motivo que hace que se realice: por un lado, está la realización de la realización del *juego* y por el otro, la fe al Santo Patrón. La mejor muestra de un sincretismo religioso, es un cuerpo que habla y expresa lo que los textos no pueden expresar; sonidos y movimientos que dan cuenta también de la presencia de la migración, de la aculturación y de la socialización en la comunidad de El Puerto de la Concepción.

Un aspecto interesante es la creencia de que a San Pascual Bailón le gusta el baile porque es “bailón”, aunada a la devoción que le guardan es motivo suficiente para orquestrar año con año una representación dancística que otorga identidad a los habitantes de la comunidad. A pesar de que en ocasiones no se tengan los recursos económicos suficientes para hacer la fiesta, se hace todo lo posible y hasta lo que pareciera imposible para realizarla ya que, de lo contrario, el santo se aparece pidiendo se haga su “baile”.

Esta aparición se considera un aspecto negativo para la comunidad porque al quedarse sin baile, San Pascual Bailón no va a conceder los favores suplicados. Detrás de esta creencia podemos advertir que para lograr que se cumpla el ciclo de peticiones y favores recibidos hace falta ofrecer algo a cambio, la *Danza de la Pluma* funciona en este caso como intermediario entre la gente y el santo, convirtiéndose la danza en una ofrenda que vincula el ámbito profano con lo sagrado, entendiendo que el espacio sagrado posee todo aquello que falta en el espacio profano, en este caso, San Pascual Bailón tiene en su carácter sagrado los dones necesarios para satisfacer las necesidades profanas de la gente del pueblo.

De acuerdo con Marcel Mauss, se da porque se está forzado a

77 Jáuregui, Jesús, Bonfiglioli Carlo, coordinadores, *op. cit.*, *Las danzas de conquista I...*, p. 28.

dar, el donatario goza de un especial derecho de propiedad sobre todo lo que le pertenece al donante, esta propiedad se manifiesta y se entiende como un lazo espiritual. Aquello que se da es una serie de derechos y deberes de consumir y de devolver correspondientes a los derechos y deberes de ofrecer y recibir; tal conjunto de derechos y deberes simétricos permite expresar un régimen social, una determinada mentalidad en donde alimentos, mujeres, niños, bienes, talismanes, tierra, trabajo, servicios, oficios sacerdotales y rangos sociales son materia de transmisión y rendición. Todo va y viene como si existiera un cambio constante entre los hombres y las cosas poseyendo ambos una calidad espiritual.⁷⁸ En el caso que analizamos en este texto, dependiendo de la magnitud de la fiesta, de lo bien realizada que salga la danza y la procesión, además de la representación perfecta del *juego*, será que San Pascual Bailón atienda las suplicas de la gente.

Otro aspecto que destaca al analizar la fiesta se refiere al estatus obtenido por quienes organizan los festejos; no cualquiera puede hacerse cargo de orquestar danza, *juego*, procesión y en general la fiesta, la persona destinada debe contar con el reconocimiento de la calidad moral de su persona y tener además los recursos económicos para correr con todos los gastos ocasionados. Cuando la persona elegida no cuenta con la totalidad de los recursos solicita apoyo al resto de la comunidad, el cual será otorgado en atención a su honestidad consensuada colectivamente; el carácter colectivo de la fiesta es un rasgo importante para la comunidad ya que involucra a la mayoría de los nacidos en el pueblo, aun cuando se hayan convertido en trabajadores emigrados principalmente a los Estados Unidos o a la capital del estado de Aguascalientes.

La representación dancística tiene dos momentos: el primero es bélico y en él se realiza la representación del *juego* terminando con la muerte del *Viejo de la Danza*; el segundo momento es devocional, implica una invocación a San Pascual Bailón para que proteja a los danzantes. Además del carácter mediador entre lo sagrado y el pueblo que tiene esta manifestación dancística, la *Danza de la Pluma* es una tradición que se mantiene viva por la devoción que los habitantes de El Puerto de la concepción le tienen a San Pascual Bailón, esta celebración que año con año cambia para mantenerse vigente funciona como un cohesionador de la comunidad otorgando identidad propia al mismo tiempo que logra sentido de pertenencia al grupo.

Para finalizar, deseo enfatizar que la fiesta en honor a San Pascual Bailón donde la *Danza de la Pluma* tiene un papel muy significativo, en la cual se puede percibir el proceso de resignificación que ha tenido la danza tradicional en México desde el siglo XVI. Los sonidos, pisadas, indumentaria, coreografía, procesiones y movimientos corpora-

⁷⁸ Cfr, Marcel Mauss, *The gift the form and reason for exchange in archaic societies*, London, W.W. Norton, 1990.

les son un reflejo del sincretismo religioso por el que ha pasado la danza en México, que el caso particular de Aguascalientes juega un papel muy importante ya que la *Danza de la Pluma* es uno de los cuatro géneros dancísticos que hay en el estado, de igual forma al mantenerse vigente forma parte del panorama de las danzas de nuestro país, es decir, de la riqueza cultural de México.

Bibliografía

- Anguiano, Marina, y Münch, Guido, *La danza de la malinche*, México, Consejo Nacional de Turismo y Dirección General de Culturas Populares/SEP, 1979.
- Carrasco Urgoiti, Ma. Soledad, *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, España, Universidad de Granada, 1996.
- Bonfiglioli, Carlo, *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara*, México, INI, 1995.
- Bonte, Pierre, Izard, Michel, directores, *Dictionnaire de l'ethologie et de l'anthropologie*. Paris, Press Universitaires de France, 1991.
- Fiestas mexicanas*, México Desconocido, México, Editorial Jilguero, 1992.
- Giménez, Gilberto, *Cultura popular y Religión en el Anahuac*, México, Centro de Estudios Ecuménicos A.C., 1978.
- Jacinto Zavala, Agustín, OCHOA SERRANO, Álvaro, coordinadores, *Tradición e Identidad en la Cultura Mexicana*, México, El Colegio de Michoacán / CONACYT, 1995.
- Jáuregui, Jesús, Bonfiglioli, Carlo, Coordinadores, *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-FCE, 1996.
- Mauss, Marcel, *The gift the form and reason for exchange in archaic societies*, London, W.W. Norton, 1990.
- Medrano de Luna, Gabriel, *Danza de Indios de Mesillas. Una Danza de Conquista en Tepezalá, Aguascalientes*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001.
- Mompradé, Electra L., y Gutiérrez, Tonatiuh, *Danzas y bailes populares, Arte Mexicano*, Ed. Hermes, México-Buenos Aires, 1976.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, 1ª edición (Cuadernos Americanos) 1950, FCE, Colección Popular # 107, 18ª reimpresión 1989.
- Pérez Martínez, Herón, *Refrán viejo nunca mente*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1997.
- Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome III, *Iconographie des saints III, P-Z Répertoires*, Presses Universitaires de France, 1959, Kraus Reprint, N.Y., 1988.
- Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1995, cuarta reimpresión.
- Romero Ugalde, Maricruz, *Catálogo para Promover, Difundir, Rescatar e Investigar las Danzas Tradicionales de Aguascalientes. Matlachines (Fase I)*, Proyecto PACMYC, (mecanuscrito), México, 1993.
- Warman, Arturo, *La danza de moros y cristianos*, México, D.F., Sep Setentas # 46, 1972.

Hemerografía

- Brisset, Demetrio, "Rituales de conquista: Un estudio comparativo", *Demófilo*, Revista de cultura tradicional de Andalucía, núm. 18, España, 1996, pp. 111-124.
- Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Numero 59, Vol. XV, Verano de 1994, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 1995.

Entrevistas

Jáuregui González, José, El Puerto de la Concepción, Tepezalá, Ags., el 5 de febrero de 1998.

Jáuregui González, José, Medina, Ismael, El Puerto de la Concepción, Tepezalá, Ags., el 10 de mayo de 1998.

González Muñoz, Manuel, El Puerto de la Concepción, Tepezalá, Ags., el 12 de mayo de 1998.

Direcciones electrónicas

<http://www.ewtn.com/espanol/index.asp>

La indumentaria del danzante de arco como prótesis del cuerpo

Virginia Rentería Flores

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Resumen

En la región norte de Nayarit se practica una danza tradicional identificada como danza de arco, la cual pertenece a los numerosos ejemplares de danzas de matachines que existen en México. Esta danza tiene un papel significativo en una celebración que se lleva a cabo en el norte de Nayarit, México: La Fiesta de La Virgen de Huajicori. La danza, pese a no pertenecer al rito litúrgico de la celebración, se ha ganado un papel casi esencial en la fiesta al dotarla de una peculiar decoración visual y auditiva, debido en gran parte a su indumentaria. El presente capítulo tiene como objetivo argumentar que la indumentaria de estos danzantes trasciende su sentido de caracterización dentro de la fiesta al convertirse en una prótesis del cuerpo del danzante a través de la cual eleva sus plegarias. Esto ya que los componentes de esta indumentaria se perciben de diferente manera cuando forman parte de un todo (la danza junto a la imagen de La Virgen, los cantos, la peregrinación, la banda o mariachi y el resto de la parafernalia). Al ser una ocasión solemne la indumentaria se vuelve sublime y encuentra su éxtasis al ejecutarse el ritual.

Introducción

En el norte de Nayarit existen ejemplares de danza de matachines que se conocen de manera regional como danza de arco. Al ser una danza de matachines, esta danza se considera de conquista en los entendidos de Jáuregui y Bonfiglioli (1996). Esta cuestión es reflejada en todos sus elementos, tal como lo veremos en el caso de la indumentaria.

La danza de arco juega un papel significativo en una importante celebración anual del norte de Nayarit, el día de La Candelaria, conmemorada el dos de febrero. Dicha fiesta ocurre en la cabecera municipal de Huajicori, Nayarit y recibe tanto asistentes como peregrinos de una amplia zona a la que Rangel (2012) denomina “región cultural de La Virgen de Huajicori”, que geográficamente abarca una parte del norte de Nayarit, del sur de Durango y sur de Sinaloa. El escenario de esta fiesta, inscrito en la mencionada región cultural, fue tomado como dimensión espacial y temporal de esta investigación.

Huajicori es un municipio del estado de Nayarit y es conocido precisamente por la fiesta que realizan en honor a la Virgen de la Candelaria, debido a la concentración de personas que provoca el festejo. Se ubica a 162 kilómetros de la capital nayarita, representa el 9.43% del territorio del

estado y es frontera entre sierra y costa del mismo. El municipio cuenta con una porción de pobladores que hablan la lengua indígena tepehuana pero su población es en su mayoría mestiza (Rangel, 2012, pp. 21-25). Los grupos de danza que existen en el municipio cuentan tanto con integrantes que se reconocen a sí mismos como indígenas, como integrantes mestizos.

Esta fiesta se compone de tres momentos: un novenario que se sigue durante los nueve días previos al dos de febrero, la víspera a la celebración en el último día del novenario⁷⁹ y la fiesta el día de La Candelaria. El novenario se compone por una serie de peregrinaciones por todo el pueblo y es acompañado por grupos de danza de una u otra manera, ya sea con el grupo originario de la cabecera de Huajicori o de alguna danza de cualquier otro grupo de la región cultural. Por su parte, la víspera y la fiesta comprenden una serie de ritos litúrgicos que ocurren a la par de grupos e danzan en el atrio de la iglesia del pueblo.⁸⁰ La indumentaria de todos los grupos que participan en la celebración es similar en mayor o menor medida y de manera general suelen coincidir en los elementos: penacho, capa, sonaja, arco, faldilla, falda o pantalón corto (según sea hombre o mujer el participante), calcetas y huaraches. Por tal motivo este análisis se realiza siguiendo tal esquema.⁸¹



Los danzantes de Texcomatita. Enero 2015.
Fotografía: Virginia Rentería

Metodología

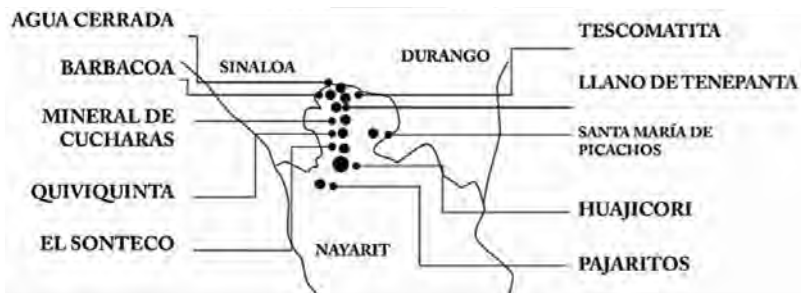
Debido a la convergencia de danzas provenientes de toda la región, la fiesta de la Candelaria o fiesta de Huajicori fue tomada como dimensión espacial y temporal de esta investigación. En la ocasión del 2015, se recolectaron una serie de narraciones, registros fotográficos y de video para ser analizados con los mencionados fines. Durante el trabajo etnográfico fue posible

⁷⁹ El primero de febrero

⁸⁰ Para conocer la participación de la danza en esta celebración véase Rentería y Rangel (2015). *La danza de arco en la fiesta de La Candelaria en Huajicori, Nayarit*. Memoria del Congreso convivencia religiosa en tiempos modernos. ITESO

⁸¹ Para conocer más de la configuración de esta indumentaria véase Rentería (2016). Aproximación a la forma y la función de la indumentaria de la danza de arco del norte de Nayarit, México. *Taller Servicio 24 Horas*. 12(24). Pp.39-52.

tener contacto con once danzas del norte de Nayarit que acudieron en esa ocasión a la celebración del día de La Candelaria (véase Mapa 1). Nueve grupos provenientes de comunidades indígenas del municipio de Huajicori (El Sonteco, Quiviquinta, Mineral de Cucharas, Santa María de Picachos, Llano de Tenepanta, Tescomatita, Barbacoa y Agua Cerrada), un grupo de la cabecera del mismo municipio y una danza del municipio de Tecuala (del pueblo de Pajaritos). Las recopilaciones plasmadas en este capítulo son resultado del trabajo etnográfico con esos grupos.



Mapa 1. Grupos de danza abarcados en la investigación

Evocaciones de los componentes de la indumentaria

Para comprender la relevancia que adquiere la indumentaria de la danza en el ritual de La Candelaria, es conveniente comenzar por plasmar las evocaciones que se pueden encontrar de manera particular en cada uno de los componentes del atuendo. Esto para posteriormente hablar del sentido que adquiere esta indumentaria en el cuerpo, en la danza y en toda la celebración. A continuación, se presentan los significados encontrados en los ocho componentes de la indumentaria, según las alusiones simbólicas que han tenido éstos en el territorio previo y posterior a la conquista; mitos de la región; y lo recopilado en campo a través de procesos de observación y entrevistas.

Penacho. Este objeto se compone de los signos plumas y águila o media luna. A su vez como objeto se convierte en el signo corona. En sus elementos decorativos encontramos los signos espejo cuadrado o circular, y signos que representan adornos lujosos. Y finalmente, en su material encontramos el signo metal.

Los penachos son y han sido usados para diferentes fines en todo el continente. Al respecto, Chevalier (1986) explica que un penacho puede referir “el simbolismo de las alas, de las plumas, y en consecuencia del vuelo, se manifiesta en diversas formas, que traen consigo siempre la noción general de ligereza espiritual y elevación de la tierra al cielo...” (pp. 69-70).

El tipo de plumas más común en estos penachos son las de guacamaya. Para explorar el sentido que cobran este tipo de plumas en la región cabe relatar el mito del diluvio narrado entre los huicholes.⁸² Se dice que una vez a un huichol que se encontraba cortando árboles se le apareció Nakawue, la diosa de la tierra que hace brotar la vegetación. Ella advirtió al huichol que cesara su labor y se preparara para un diluvio que caería en cinco días. Le ordenó que con el tronco de un salate hiciera una caja con tapa de su tamaño, y se resguardara en ella junto con cinco piezas de diferentes granos y una perra prieta. El huichol obedeció y se encerró con esas cosas, sentándose con una guacamaya en su hombro. La caja vagó por cuatro años en el mar. Al quinto el huichol levantó la tapa y vio que la tierra aún estaba cubierta de agua, pero las guacamayas y los lobos hicieron cinco mares. Entonces se comenzó a secar todo y a florecer la vegetación (Lumholtz, 1903, p. 191).

En este mito vemos como la guacamaya junto a la perra acompañan al huichol durante el diluvio y lo ayudan a secar la tierra y a que florezca la vegetación. Aunado a que se sabe que para los huicholes la guacamaya es un animal solar, pudiéramos interpretar que sus plumas se asocian con la vegetación que florece. Además, su transición de color (de verde a azul), junto a la altura en la que se coloca (la cabeza) nos recuerda el horizonte verde lleno de vegetación que en lo alto se fusiona con el azul del cielo. Por tales motivos, las plumas apuntan a la elevación al cielo de lo terrenal.

El penacho también es llamado corona por los participantes de las danzas. Se sabe que desde siempre las coronas han sido empleadas para designar un estatus. “La corona de plumas de los indios, la corona de oro y la aureola representan la identificación con la divinidad solar, y, por ende, una excepcional asunción del poder” (Chevalier, 1986, p.348). De manera que el signo corona es innegablemente un símbolo de estatus. Además, estas coronas construidas de latón, a pesar de no constituirse de un material tan valioso como el oro, en la región se perciben igualmente como valiosas por dos motivos: por un lado se aprecian muy vistosas, de acabado metálico con variados elementos decorativos;⁸³ y por otro lado resultan valiosas por su costo de elaboración.

Así mismo, Chavalier (1986) explica que las plumas a lo largo del tiempo han sido símbolo de poder ya que “la corona de plumas con que se adornan reyes y príncipes recuerda la corona de rayos solares, la aureola reservada a los seres predestinados” (p. 845), lo cual refuerza la interpretación del objeto como símbolo de estatus.

82 Esto ya que la mayor parte de la población indígena de región tomada para el estudio corresponde a los grupos étnicos del Gran Nayar, es decir, coras, huicholes, mexicanos/nahuas y tepehuanes del sur.

83 Al respecto Lechuga (1987) relata como en el territorio, previo a la conquista se acostumbraba a usar los elementos decorativos para destacar aún más el rango militar de su portador (p.71).

Todos los penachos están adornados de espejos cuadrados y circulares. Al respecto Chevalier (1986) explica que "...el círculo simboliza la actividad del cielo, su inserción dinámica en el cosmos, su causalidad, su ejemplaridad, su papel providente. Por ahí enlaza con los símbolos de la divinidad inclinada sobre la creación, cuya vida produce, regula y ordena..." (p. 301). Por su parte el cuadrado "es el símbolo de la tierra, por oposición al cielo..." (Chevalier, 1986, p. 370). La conjunción de ambos pudiera ser entendida como una dualidad, el cielo y la tierra.⁸⁴ El conjunto de cuadrado y círculo pudiera situar la presencia del danzante, tanto en el cielo como en la tierra, como un intermediario que desde la tierra eleva plegarias que hacen eco en el cielo.

Es usual que la parte del frente del penacho lleve la figura de un águila o una media luna. En el territorio en la época prehispánica, existía una segunda orden militar, "los Cuauhtin, plural de Cuauhtili, águila; el casco era la cabeza misma del águila, que era el principal distintivo" (Menes, 2015, p.28). Al respecto Chevalier (1986) explica que el águila es recurrentemente empleada para referir a algo que "capaz de elevarse por encima de las nubes y de mirar fijamente al sol..." (pp. 61-63). Nuevamente esto pudiera llevarnos a interpretar al águila por un lado como la cercanía del danzante con la divinidad; y por el otro como emblema de estatus del guerrero custodio de La Virgen. Aunque también, por el tipo y posición del águila, más bien pudiera tratarse del símbolo patrio.

En suma, todos estos signos, aunados a la determinación de esta danza como una danza de conquista, en concordancia con lo observado durante el trabajo de campo y lo que advierte la mitología de la región, la alusión al estatus del penacho pudiera tener dos sentidos: un poder como suplicante/intermediario ante la imagen divina y un poder como defensor/custodio de la misma.

Capa. En este objeto encontramos como arquetipo más significativo el manto de La Virgen como metáfora de protección.

En el contexto prehispánico del territorio estaba prohibido usar tanto mantas labradas como adornos de plumas, mientras no se hubiera hecho una hazaña militar (Menes, 2015, p.9). Así mismo, es conveniente comenzar citando a Chevalier (1986) quien determina que una capa, ...

evoca la cúpula, la tienda, la choza o la cabaña redondas, con una abertura que sirve de chimenea. Se le puede ver un simbolismo ascensional y celeste; el sacerdote, que reviste capa pluvial o casulla (es decir el capellán en sentido etimológico) «se encuentra ritualmente en el centro del universo, identificado con el eje del mundo; la capa es la tienda celestial y la cabeza está más allá, donde reside Dios a quien él representa sobre la tierra» (p. 248).

⁸⁴ "Combinada con la del cuadrado, la forma del círculo evoca una idea de movimiento, de cambio de orden o de plano." (Chevalier, 1986, pp. 302).

Además, Chevalier (1986) menciona que un manto “simboliza el retiro en sí mismo y en Dios, la separación correlativa del mundo y sus tentaciones, la renuncia a los instintos materiales” (p. 686). Lo que nos lleva a interpretar al manto (arquetipo de la capa) como una membrana que separa al portador del resto del mundo, retirado en sí mismo. En ese sentido, el manto separa y protege al danzante de lo impuro que hay en el exterior.

En este espacio el danzante además plasma su devoción a la imagen a través de las representaciones icónicas que plasma en ella. Al respecto de decorar las capas,

entre los aztecas había una clase privilegiada, una especie de burocracia de alto rango, tanto civil como militar, [que se distinguía] usando tilmas y maxtla con dibujos especiales... Para su manufactura se usaba toda la amplia gama de tejidos y bordados conocidos en el México prehispánico, además de ornatos adicionales como coser conchas, caracoles, cascabeles, etc. (Lechuga, 1987, p.70).

De manera que podemos observar cómo el decorado de capas pudiera connotar nuevamente estatus, en este caso, específicamente militar.

Arco. Este objeto tiene como arquetipo el arco arma, por lo cual alude a la guerra. Se compone de los signos madera arqueada y flechas de madera. Además, como objeto es el signo arco.

En la región se ha documentado el uso de arcos desde hace varios siglos. Se mencionan arcos para la caza, como instrumento musical empleado en el mitote⁸⁵ y como arma de combate. Al respecto de este último tipo de arcos, Marín (2011) relata que:

los indios de la frontera chichimeca –una de las primeras zonas de contacto españoles-indígenas y sobre todo mestizaje-, entre los que se encontraban los huicholes, se convirtieron en “milicianos”, indios flecheros aliados que defendieron el territorio “civilizado” de los indios otros que no aceptaban la forma de civilización española, los chichimecas (p.79).

En este antecedente, vemos un pasaje histórico regional en el que se emplea el arco como arma de combate en la conquista de un territorio, lo cual podría tener que ver con el argumento de la representación que se hace en la danza de arco actualmente. Pero, de cualquier manera, en ese sentido, resulta coherente que los arqueros aliados de los conquistadores en la representación dancística porten elementos como la falda/pantalón corto o las calcetas al estilo conquistador español. Sin embargo, debido a la falta de registro, esto pudiera ser simplemente una suposición.

Para entender algunas otras connotaciones que puede tener el arco, cabe narrar dos mitos similares que existen en la región. Entre los huicho-

85 Principal ritual de los tepehuanes

les existe un mito para advertir de los peligros de no purificarse antes de ir de cacería. En éste hay un pasaje en el que Kauyumari o Parikuta Muyéka hiere a algunos venados, los cuales se transforman en mujeres que tratan de seducir al cazador y lo llevan hasta el inframundo (INAH, 2016, párr. 9). De manera bastante similar, existe otro mito narrado por tepehuanes que refiere las flechas: los hermanos cazadores del venado. Esta historia ocurre en la comunidad de El Sonteco (comunidad vecina de la cabecera de Huajicori), y al igual que en el caso anterior se narra como el cazador es seducido por un venado convertido en mujer, quien lo lleva a incumplir con la abstinencia requerida para el mitote (Rangel y Marín, 2015, p.91).⁸⁶ En ambos mitos vemos como se conciben a las flechas como un objeto capaz de transformar a algo en una cosa totalmente distinta, por ejemplo, un venado en mujer. Al tratarse de una danza ritual, esta transformación pudiera interpretarse como una transformación espiritual.

Al respecto Chevalier (1986) describe que:

la flecha está destinada a tocar al enemigo, a abatir ritualmente el animal emblemático. La segunda acción apunta a establecer el orden del mundo, la primera a destruir las fuerzas tenebrosas y nefastas. Por ello el arco... es arma de combate, y también arma de exorcismo o expulsión: se eliminan los poderes del mal tirando flechas hacia los cuatro puntos cardinales, hacia arriba y hacia abajo (al Cielo y a la Tierra) (pp. 133-134).

Probablemente sea aquí donde el protagonismo del arco cobre sentido,⁸⁷ ya que al interpretarlo como “arma de exorcismo o expulsión” nos recuerda la función de “despojo o conversión” de la que hablaba Briset (1988) al respecto de las características que cumplen las danzas de conquista. En ese sentido, el acto de apuntarse unos a otros (en ocasiones a los puntos cardinales) y simular el disparo de flechas, además de la mencionada alusión a la escenificación de un acto bélico que implica ser una danza de conquista, también puede interpretarse como signo de purificación.

Sonaja. La sonaja tiene como arquetipo otras sonajas como guajes o bules y alude al equilibrio. Se compone de los signos cono que señala arriba, cono que señala abajo y cuenco sonoro. Como objeto es el signo sonaja. En su material encontramos el signo hojalata.

Desde el tiempo prehispánico ya se usaban sonajas para la danza. Menes (2015) relata cómo “se usaban sonajas de oro ó (sic) frutos hue-

86 ... Los hermanos cazadores debían cumplir con el costumbre tepehuano y parte de sus obligaciones era “estar bendito”: no bañarse, no tener relaciones sexuales, no enojarse, entre otras penitencias, pocos días antes y durante las ceremonias que marca el calendario indígena. Sin embargo uno de ellos, deslumbrado por la belleza de una joven – en la que se había transformado el venado para engañarlos- olvidó sus obligaciones y se fue tras de la muchacha, (Rangel y Marín, 2015, p.91).

87 De ahí que la danza se conozca como de arco.

cos;... esas sonajas se fijaban á (sic) un mango de madera, y servían para acentuar los movimientos de las danzas ó bailes” (p.54). En esta descripción podemos ver dos coincidencias con las empleadas actualmente por los danzantes de arco: algunas cuestiones de su forma (cuenco hueco con mango); ser metálicas (probablemente con un sentido de lujo); y servir para guiar el movimiento de la danza.

Al observar la danza ejecutarse podemos apreciar que éste se trata de un signo índice, que apunta (visualmente) y a través del sonido guía el movimiento de la danza. En concordancia con lo presentado al respecto del penacho, la sonaja señalar arriba y abajo, se pudiera estar comunicando con el cielo y con el suelo. Así mismo, en su apariencia, acorde al resto de los elementos de la indumentaria demuestra lujo, estatus y equilibrio.

Falda o pantalón corto y calcetas. Cabe abordar de manera conjunta la falda o pantalón corto con las calcetas, forman parte del signo traje al estilo conquistador. Estas faldas o pantalones cortos tienen como arquetipos otras faldas y pantalones, especialmente los que se usan para uniformes en contextos escolares o militares, así como también del traje de conquistador. Se compone del signo falda o pantalón corto, y en su material encontramos frecuentemente el signo satén. Además, tenemos el signo calcetas. La diferenciación de pantalón corto para los hombres y falda para las mujeres nos permite realizar una asociación muy simple, distinguir el género. Por otro lado, el material del que se elaboran estos elementos pudiera tener algunas connotaciones más interesantes.

Las danzas del centro del municipio suelen coincidir en confeccionar sus faldas y pantalones cortos de satén. Probablemente las principales características de este material sean su capacidad para reflejar la luz y su apariencia suave. La danza de Mineral de Cucharas ubicada al norte del municipio confecciona estos elementos de tela de algodón, y describe a las danzas del centro de la siguiente manera: “pa’ca pa’bajo hay muchas danzas, como dicen, de lujo, pero no’ más son danzas de lujo, pero la de nosotros, aunque no vayan de lujo es la original” (Entrevista María González, enero 2015). Esto nos permite observar que en las danzas que acuden a la celebración de La Virgen de Huajicori se considera como lo tradicional el uso de tela mate, mientras que el uso del satén se valora como vanidoso.

Sin embargo, el sentido de lujo y las características de brillo y suavidad del satén, pudieran permitirnos interpretarlo como una opción de tela similar y más barata a la seda. Lechuga (1987) relata que posterior a la conquista, la seda, al ser la tela más suntuosa de Europa, se convirtió en una especie de moda en la Nueva España (p.78). “El gusto de estas personas por la ostentación se manifestaba en la indumentaria, la cual seguía al pie de la letra, e inclusive con exageración, la moda imperante en España” (p.94). Las calcetas por su parte parecen tener como principal fin caracterizarse al estilo conquistador español. Lo cual parece acorde con el uso del

satén en el sentido de seguir “la moda imperante en España”. De modo que estos signos pudieran interpretarse como indicativo de lujo, ostentación e incluso pretensión.

Faldilla. La composición tricolor de las tiras alude a la bandera de México, y por tanto es señal de identidad nacional. Se compone de los signos tiras que señalan hacia abajo y el signo cascabel. En su material encontramos nuevamente el signo satén usualmente. A su vez, en ellas encontramos plasmados signos diversos que oscilan entre representaciones más o menos figurativas.

La composición tricolor que alude a la bandera es un claro símbolo nacional. Martín Ramos⁸⁸ comenta que con ello se trata de representar a la bandera mexicana. En realidad son varios los signos que parecen fungir como símbolos de la identidad nacional, ya sean la representación icónica del águila en los penachos o esta armonía de tres colores.

En los bordados de las capas es recurrente representar a La Virgen de Guadalupe casi tanto como a La Virgen de Huajicori, aun siendo ésta la protagonista de la celebración de La Candelaria. Aunado a ello, podemos encontrar en la faldilla otro espacio para reforzar a la danza como custodia de La Virgen, que ha rebasado su sentido escenificación de la Conquista y se identifica con símbolos nacionales como la bandera. El danzante ya no se encuentra simplemente representando un hecho histórico, sino que ahora es un mexicano que porta con orgullo los símbolos patrios y los usa para identificarse como soldado o custodio de La Virgen.

“Al bailar el cuerpo se prolonga...” (Dallal, 2001, p. 25), en este caso en buena parte gracias a la faldilla que acompaña los movimientos del danzante en cada giro y desplazamiento volviéndose parte de ellos. La decoración en lentejuelas de las tiras se observa en plenitud al encontrarse el danzante en movimiento y el cascabel en la punta parece una decoración auditiva. Entonces “el objeto, como prótesis, se convierte temporalmente en existencia real de nuestro cuerpo; y también, por momentos, aquello sobre lo que se actúa se diluye de la atención y se integra en unidad con el utensilio y el usuario” (Martín Juez, 2002, p. 77).

Huaraches. Como último componente de la indumentaria de los danzantes tenemos el signo huarache, el cual tiene como arquetipo otros huaraches que se usan en la región de manera cotidiana, pero principalmente los observados en los códices mesoamericanos.

En el contexto precolonial del territorio los huaraches eran usados como emblemas de estatus. Lo cual es evidente al observar que en varios códices

88 Martín Ramos fue el principal informante de la investigación ya que es descendiente de los que llevaron esa práctica dancística a la región generaciones atrás. Además, la mayoría de las danzas que existen en la región, se desprenden de la danza que Martín ha liderado por varios años. En el momento de la entrevista, era el encargado de guiar y fomentar la práctica tanto en Huajicori, como en comunidades indígenas aledañas.

prehispánicos las deidades eran representadas portándolos. Además, vemos como quedó registrado por los frailes que documentaron la conquista que éstos eran un signo índice de jerarquía, quedando designados únicamente para una élite de gobernantes o guerreros.

Posterior a La Conquista, en 1554 Fray Domingo de la anunciación relató cómo se les exigía a los indígenas cubrir ciertas partes de su cuerpo y usar calzado (Lechuga, 1987, p.100). Sin embargo, no se trataba de un calzado cualquiera, ya que las características de éste continuaban fungiendo como índices de estatus. Al respecto, Menes (2015) relata que “el cactli, sandalia ó (sic) zapato del indio, deja descubierto el dorso del pie y cubre el talón; lleva zuela (sic) detenida por correas atadas de diferente manera” (p.34).

Actualmente, en el contexto cotidiano algunos indígenas suelen usar huaraches compuestos por la suela y dos tiras que pasan entre el dedo gordo y el siguiente (Lechuga, 1987, p.187) armados de manera bastante sencilla. En cambio, los huaraches que no se sostienen de esta manera sino por algunas tiras entretejidas que pasan por encima del dorso del pie parecen quedar reservados para contextos rituales (Lechuga, 1987, p.187), probablemente debido a que suelen asociarse más a los que aparecen en códices prehispánicos como emblemas de estatus. De manera que al igual que como ocurre con el penacho y la capa, pudiera interpretarse este elemento como emblema de estatus.

La indumentaria como prótesis del cuerpo

“Un significante puede connotar diversos significados (que será mejor llamar sentidos, dando a significado el sentido de la clase de todos los sentidos de un sema)” (Eco, 1986, p.93). En 1890 Ehrenfels dijo que el todo es más que la suma de sus partes. De manera que la indumentaria como conjunto cobra un significado que trasciende al de la suma de los sentidos de los ocho componentes.

Ilusión de todo danzante, el vestuario se prepara como un tesoro y se le confecciona con lo que se tenga a mano. En él se reúne la aspiración y el deseo de poseer una imagen atractiva tanto para el danzante mismo como el espectador. Amparo, (obrero de Lampazos), lo califica: “es algo bien especial traer el vestuario”, sentir el chaleco y la nahuilla como una segunda piel de múltiples colores y destellos, es como sentir la experiencia de acceder a otra personalidad, (Ibarra, 2012, p.52).

Al hablar de “sentir el chaleco y la nahuilla como una segunda piel” se advierte que la indumentaria más allá de ser un auxiliar de caracterización se convierte en una extensión del cuerpo. Esto queda manifestado, por ejemplo, al ver que el danzante tiene tanto control del movimiento de su cuerpo como de la faldilla o el resto de los objetos que quedan adheridos al cuerpo como prótesis. De modo que la indumentaria no tiene sentido sin el cuerpo.

La indumentaria se lee en relación al cuerpo, ya que el danzante “produce su obra... en un material y con un material extremadamente singular, raro incluso: su propio cuerpo” (Fisher, 2011, p. 157). En esa disposición de objetos en relación al cuerpo encontramos sus sintaxis, en la cual la indumentaria no puede ser leída (como todo texto) si los objetos no se encuentran en la parte del cuerpo a la que están destinados. “Como en una partida de ajedrez, cada pieza adquiere valor por la posición que tiene respecto a otras y cada perturbación en el sistema cambia el sentido de las demás piezas correlativas” (Eco, 1986, p.71).

El signo que leemos primero en esta sintaxis es el penacho por su posición en la cima del cuerpo, la cabeza. El penacho se encuentra dispuesto entre la parte más alta de la cabeza del danzante y el cielo. Como vimos, las plumas resultan mediadoras entre la vida terrenal y la celestial. Luego, el decorado de espejos establece ventanas entre la frente del danzante como ser terrenal y el mundo sobrenatural. Toda idea y todo movimiento emana de la cabeza: las plegarias, el baile, la orden de mover el arco y la sonaja. De modo que pudiera interpretarse que la cabeza a través del penacho se comunica con el cuerpo y con el mundo celestial.

Luego del penacho, por la extensión del cuerpo que logra cubrir, leemos la capa. Existe plasmada en un código prehispánico una famosa imagen conocida como “Tira de la peregrinación” en la que se aprecia a los aztecas en su viaje de Aztlán para fundar México-Tenochtitlan cargando sobre su espalda bultos de tela que contienen a sus dioses (Oliver, 1993, párr. 2). Lo cual nos habla de cómo en el contexto prehispánico durante una peregrinación era necesario cargar a los dioses en la espalda. De manera similar, en la celebración de La Candelaria la imagen de La Virgen de Huajicori es cargada sobre los hombros y la espalda por cuatro voluntarios durante las peregrinaciones. Lo cual nos lleva a interpretar que el ícono religioso plasmado en la capa representa como en la espalda el danzante carga a un ser sobrenatural (en la capa analizada en el apartado anterior a La Virgen de Huajicori).

La capa a la vez viste de La Virgen y protege por La Virgen al danzante de lo impuro. Ella elige ser portada por el danzante y lo embiste de estatus ante la comunidad ya que se le ha dado la posibilidad de elevar sus plegarias de manera más directa. Pero tal embiste viene con una encomienda: custodiarla durante la peregrinación. Por ello la capa establece una relación de protección bidireccional, del danzante a La Virgen y de La Virgen al danzante.

En las manos el danzante usa su arco y su sonaja como armas de purificación, las cuales se ubican de manera opuesta al ícono religioso, es decir, las armas se colocan a la espalda de La Virgen de Huajicori (le protegen la espalda). Pero con estas armas ya no se escenifica la conquista, ahora se purifica el espacio por donde pasará La Virgen. Las manos del danzante se vuelven sonoras, hablan a través del percudir del arco o

del sacudir de las sonajas y le dicen al cuerpo cómo moverse y entregar las plegarias.

La falda o pantalón corto junto a las calcetas de tela suave y brillante, además de los vistosos elementos decorativos vuelven el atuendo lujoso, festivo, adecuado para la ocasión. La faldilla se mueve junto con el danzante al ritmo del son. Se convierte en una extensión de la cadera que se percibe como parte del mismo cuerpo. Al igual que el danzante tiene control sobre sus piernas y sus brazos, al bailar también lo tiene sobre la faldilla. Sabe cómo hacerla girar a la izquierda o a la derecha, con más o menos fuerza.

Finalmente leemos que en sus pies el danzante lleva un par de huaraches que le permiten comunicarse con el suelo a través del característico zapateo matachín. De manera que el cuerpo con todas sus prótesis (capa, arco, sonaja, falda o pantalón corto, calcetas, faldilla) es mediador de la comunicación que se proyecta al cielo (con el penacho) y al suelo (con los huaraches).

En suma, como conjunto conforma una caracterización en tres sentidos: como figura de estatus (enunciado con el penacho, la capa y los huaraches), como custodio (enunciado en el arco y la sonaja) y como representante de La Virgen (enunciado en la capa/manto, penacho/corona y vestido/falda o pantalón corto).

De manera general “a través de los objetos adquirimos una posición y representamos un papel frente a los otros; con ellos expresamos el afecto y ejercemos una ideología...” (Martín Juez, 2002, p. 27). En el caso de la indumentaria de la danza, “el vestuario es elemento indispensable del danzar matachín, acceso al espacio de lo sagrado, que nos habla de la personalidad del danzante, su condición social; es material que recibe, la huella del deseo de superar la cotidianeidad y plasmar las ilusiones de un danzante” (Ibarra, 2012, p. 54). La indumentaria desde el cuidado y el costo que implica confeccionarla, el estatus con el que embiste al danzante y el sentido de devoción con el que se proyecta, adquiere afectividad.

Los danzantes de arco confeccionan su indumentaria en el marco de una estética peculiar en la que intervienen factores tanto de la región como de fuera, y estos tanto en pasado como en presente: el paisaje geográfico; la manera particular en que llegó la conquista a la región; el modo en el que asimilaron los pobladores de la región el cristianismo; algunas reminiscencias de su pasado indígena, etc. Así mismo, no por ser una sociedad tradicional dejan de intervenir los efectos de la globalización a través de la televisión, el cine e internet en su cultura estética.

Al respecto del paisaje, vemos como ejemplo connotados en la composición cromática de las danzas del centro del municipio, los productos agrícolas que se cultivan de manera local. Observamos en la composición de las danzas del centro del municipio (rojo con dorado) un símil del color de la Jamaica y el arrayán, cultivados poco antes de la celebración de

La Candelaria. De igual manera, vemos aludido el paisaje de la sierra en la composición cromática de las danzas del norte del municipio más cercanas a Lajas, en las que predominan los colores fríos como el verde o el azul. En la indumentaria de estos danzantes se amalgama la expresión de una cultura estética regional y su entendimiento del ser matachín, junto a su interpretación del cristianismo.

La indumentaria como objeto en éxtasis en el acto performativo

A manera de síntesis podemos hablar de que la indumentaria sirve primeramente para vestir el cuerpo; luego para caracterizar al participante en su papel de danzante (con todas sus implicaciones); y posteriormente como herramienta que le permite comunicarse con algo que va más allá de lo terrenal. Pero la indumentaria adherida al cuerpo en la ejecución de la danza dentro de la celebración de La Candelaria adquiere un papel particular.

Hasta este momento habíamos realizado una aproximación al significado de esta indumentaria a manera de texto. Sin embargo, de manera reciente se ha propuesto que las prácticas culturales no busquen ser leídas como textos y sean analizadas en relación con el cuerpo, contraponiendo por ejemplo la noción de representación a la de experiencia vivida (Fischer, 2011, p. 184). En este documento ya habíamos introducido la noción del cuerpo para explicar la sintaxis de la indumentaria en relación a cómo deben ser portados los componentes, pero tal lectura de la indumentaria aún se realizó en el sentido de texto.

En cambio, ahora se propone que se puede explorar a la indumentaria como prótesis del cuerpo en un acto que consideraremos performativo: la danza en la celebración de La Candelaria, tomando como eje central al cuerpo del danzante.⁸⁹ Sin embargo, un análisis en este sentido probablemente sobrepase la metodología planteada para esta investigación, motivo por el que esta somera exploración se propone como punto de partida para futuras investigaciones en el tema.

“El traje... en cierta manera es una habitación que deambula con su dueño, una casa portátil íntima y ajustada a la propia medida, tal como la concha de un caracol” (Celanese Colombiana, párr.2). El traje protege, conforta y amplía las posibilidades del cuerpo. Aunque exista un traje igual al otro, sobre el cuerpo de cada persona adquiere características particulares, por eso se trata de algo personal e íntimo. Protege del pudor y amortigua el contacto entre el cuerpo y el exterior. Además, el traje demuestra una actitud. En el caso del danzante, una actitud de solemnidad que se opone a lo cotidiano. En cada uno de los componentes de la indumentaria del danzante se connota lo sublime, lo especial, lo festivo.

89 “El cuerpo humano... no es un material como otro cualquiera, un material que puede manejarse o moldearse a voluntad, sino un organismo vivo que está siempre deviniendo, en permanente proceso de transformación” (Fischer, 2011, p.189).

Luego, al ser portada sobre cada cuerpo la indumentaria adquiere sentidos particulares durante la danza. En la ejecución del acto dancístico, el danzante “actúa dentro de los márgenes de un espacio corporal limitado por ciertas normas y propone sus propias interpretaciones dentro de los límites de las instrucciones de la dirección de escena” (Fischer, 2011, p.57).

Para él (danzante), un rito se aprende y vive a la manera de un texto bíblico, tal como está, sin modificaciones (en el plano ideal por lo menos), sin interrogaciones. No obstante, sabe cómo operan las partes, dónde comienza y termina una “frase coreográfica”, cuál es su orden. Sabe cómo armonizarla con la acción de otros danzantes y cómo reconocer las equivocaciones (Bonfiglioli, 2010, p.472).

Sin embargo, la persona en el papel de danzante de manera inevitable particulariza su ejecución del acto dancístico y establece un diálogo personal con La Virgen. Esto significa que, aunque existe un esquema coreográfico, al singularizarlo el danzante encuentra maneras personales de entregar sus plegarias a La Virgen. Así mismo, en este tipo de escenificaciones existe cierto margen para la improvisación. Frecuentemente las coreografías no se encuentran completamente delimitadas y su ejecución es guiada por el capitán o indio.

En ese sentido parece conveniente abordar el acto de danzar como acto performativo. Este término deriva del verbo “to perform”, “realizar”, “se realizan acciones” y nace de la filosofía del lenguaje para explicar el potencial que éste tiene para modificar al mundo (Fischer, 2011, p.48), aunque posteriormente ha sido usado para hablar de la escenificación teatral. Además, se considera pertinente emplear las reflexiones que realiza Fisher (2011) al respecto del teatro como acto performativo ya que también las danzas de matachines son consideradas como una escenificación de la conquista.

Para argumentar la pertinencia de entender a la danza como un acto performativo, tal como vimos en la definición de Fisher (2011) es necesario determinar que transforma. En el caso de la Celebración de La Candelaria, a danza transforma por ejemplo el espacio. Dentro de la peregrinación, la danza va construyendo en los caminos cotidianos del pueblo el escenario de la fiesta. Le abre el paso a La Virgen y a los peregrinos y delimita el escenario del ritual. Los danzantes transforman ese espacio cotidiano, por el que en cualquier otro momento suele pasar por desapercibido, purificándolo, volviéndolo sacro, apto para el paso de La Virgen.

Así mismo, los danzantes con su performance son generadores de una atmósfera, visual auditiva e incluso táctil, que repercute en el espectador.⁹⁰ La danza marca una pauta anímica, por ejemplo, en la peregrinación

90 La experiencia estética de lo performativo “se pone en marcha al tomar parte en una realización escénica por medio de una percepción que no realiza sólo el ojo o el oído, sino también el sentido corporal; que realiza, pues, el cuerpo entero de manera sinestésica” (Fisher, 2011, p.73).

la marcha lenta y el tranquilo oscilante de la sonaja y percutir discreto del arco, fomentan una atmósfera de oración, y en cambio, en la fiesta las vistosas coreografías estimulan una atmósfera de celebración.⁹¹ Al respecto, Fischer (2011) menciona que un acto performativo “se trata ciertamente de acciones autorreferenciales y constitutivas de la realidad... y por ello mismo capaces, de la manera que sea, de dar lugar a una transformación del artista y los espectadores” (p.52).

También la danza como acto que se repite en el tiempo transforma la realidad, por ejemplo, al hablar de identidad. Para Fischer (2011), “los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino más bien generan identidad” (Fischer, 2011, p.54). Para la autora, el materializar a través del cuerpo una acción en el ámbito teatral, más que hablar de una representación de algo preexistente, implica generar nuevas realidades, por lo cual considera que a través de los actos performativos se producen más que reproducir. Lo cual también es aplicable en las acciones rituales, que más que afirmar un pasado, al ser materializadas son en sí mismas algo nuevo que va construyendo la identidad. En el caso que nos concierne, la danza refuerza y reinventa la identidad de los danzantes, ya sea en relación a sus raíces indígenas, como mexicanos, como devotos de La Virgen de Huajicori, etc. Y como lo advierte Fisher, no se trata solamente de expresar una identidad preconcebida, en cambio, a través de la materialización del ritual, las tradiciones se transforman constantemente y se generan nuevos sentidos de la misma.

Con lo que se ha ejemplificado hasta ahora, puede quedar claro que el acto de danzar transforma, ya sea el espacio o la atmósfera, la práctica e incluso como puede generar identidad. Sin embargo, como lo advierte Fischer (2011) en la definición antes presentada de acto performativo, estos actos también transforman al actor/danzante.

Al respecto, Fisher (2011) relata como a través del tiempo, se ha cambiado la idea de actor como alguien que simplemente da “expresión con su cuerpo a los significados previamente establecidos” (p.71) (en el caso del teatro en el guión), para dar lugar a un entendimiento de la actuación como “el resultado de una creación genuina: tanto la realización escénica misma como su materialidad específica (que) se produce únicamente en el proceso de ejecución por las acciones de todos los que toman parte de ella” (p.75). En ese sentido, pudiéramos decir que el danzante no se encuentra simplemente reproduciendo un acto tradicional, sino que ade-

91 “Los espectadores son considerados parte activa de la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y sus reacciones” (Fischer, 2011, p.65) De manera que “la magia de la presencia consiste en la extraordinaria capacidad del actor para generar energía del tal modo que el espectador pueda sentir que circula por toda la sala, que le afecta e incluso que le tiñe” (p. 201). Así mismo, la retroalimentación entre espectador y danzantes se observa claramente en el personaje del viejo de la danza, quien ejecuta su papel en relación al público.

más está creando algo nuevo a través de particularizar el ritual en su propio cuerpo, física y mentalmente.⁹²

“El actor, al salirse de sí mismo para interpretar un personaje (en el material de la propia existencia), apunta expresamente a la duplicidad y a la distancia esencial que fundan ese mismo personaje” (Fisher, 2011, p.158). De ahí que habláramos en la interpretación sintáctica de que a través de la indumentaria el danzante se presenta ante La Virgen casi siendo otro. Sin embargo, el danzante sigue siendo encarnando el mismo cuerpo, pero al ejecutar su acto, genera una nueva experiencia en la que no se trata simplemente del danzante como persona o el danzante en el papel de danzante, sino una conjunción entre ambos en el que el segundo de ninguna manera se puede desprender del primero.

Entonces si la danza es un acto performativo que sobrepasa su sentido de texto, la indumentaria como prótesis del cuerpo que lo ejecuta, también lo hace. Los objetos superan su sentido de signos y se convierten en acciones. La sonaja se vuelve armonía sonora, el arco se resume en su percutir, el huarache en su zapateo, la faldilla en su baile, etc. Estos objetos convertidos en acciones transforman el escenario, se vuelven una decoración visual y audible en la celebración a través de la cual resultan necesarios en el acto performativo para generar la mencionada atmósfera de la celebración de La Candelaria, se vuelven esenciales. Sin embargo, esto no quiere decir que los objetos puedan tener la presencia necesaria para realizar un acto performático. Al respecto Fischer (2011) menciona que

los objetos tienen la capacidad para adueñarse del espacio y para captar la atención, con lo cual, si esas características se consideran al margen de los procesos de corporización, satisface incluso las condiciones fuertes del concepto de presencia... Sin duda, los objetos también pueden ser percibidos de una manera muy particular en su actualidad... (sin embargo) hacer aparecer... ha de quedar reservado para seres humanos. La actualidad de los objetos se describe más adecuadamente... como éxtasis de las cosas... en ella las cosas aparecen en su éxtasis como son ya desde siempre, de una manera que el hombre, que las funcionaliza y las instrumentaliza, no puede percibir en la experiencia cotidiana (pp.205-206).

Tomando esto en consideración, concluiremos con que, durante la celebración, la indumentaria en su “éxtasis” deja de ser una máscara o una caracterización (que fuera el acto dancístico si lo es) y pasa a ser parte del ser danzante de arco. Se convierte en una extensión del cuerpo del danzante que es usado como lenguaje, junto al movimiento, para ofrecer en el acto performativo sus plegarias a La Virgen. Es aquí donde se advierte a la indumentaria como un elemento constitutivo de la danza, puesto que supera sus funciones como auxiliar de caracterización y se vuelve un vehículo para

92 “Son sus cuerpos en su especificidad y los actos performativos realizados con y por ellos los que crean el personaje” (Fisher, 2011, p. 165).

comunicarse con La Virgen. Forma parte de un todo que funciona como tal. Finalmente, la indumentaria como prótesis del cuerpo entra en el acto performativo al diálogo sagrado con la divinidad.

Bibliografía

- Bonfiglioli, C. (2010). Danzas y andanzas a la luz del estructuralismo. En S. M. Eugenia Olavarría, *Lévi-Strauss: un siglo de reflexión* (pp. 463-491). México: Juan Pablo Editor.
- Bonfiglioli y Jáuregui. (1996). *Las Danzas de conquista: México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brisset, D. (1988). *Representaciones rituales hispánicas de conquista* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Dallal, A. (2001). *Cómo acercarse a la danza* (2da. edición ed.). México: Plaza y Valdez Editores.
- Eco, H. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Fischer, E. L. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA Editores.
- Ibarra, J. (2012). *Con estos pies que La Virgen me dio: los danzantes matachines de Nuevo León*. México: El árbol ediciones.
- Lechuga, R. (1987). *El traje indígena del México. Su evolución, desde la época prehispánica hasta la actualidad*. México: Panorama editorial.
- Lumholtz, C. (1904). *México desconocido*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Marín, J. L. (2011). *Rituales y arte huicholes. Espacios de frontera entre la sierra y el pavimento* (tesis doctoral). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Martín, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: GE-DISA
- Menes, J. M. (2015). *Indumentaria antigua mexicana*. México: Porrúa.
- Oliver, G. (1993). Los bultos sagrados. Identidad fundadora de los pueblos mesoamericanos. Recuperado el 21 de abril de 2016 en Arqueología Mexicana: <http://www.arqueomex.com/S2N3nMexicas106.html>
- Rangel, E. y Marín, J. (2015) "De la sierra a la costa. Rutas sagradas que resignifican el paisaje geográfico y cultura en la zona tepehuana", en Cramaussel, Chantal (Coord) *Rutas Transversales*, El Colegio de Michoacán: México.
- Rangel, E. (2012). *Imágenes e imaginarios. Construcción de la región cultural de Nuestra Señora de Huajicori*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Indios broncos y tlahualiles como danzas de conquista.

Experiencia y apropiación de la danza desde la psicología social cultural

Martha María Cervantes Páez

Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de la Ciénega

Alejandro Martínez de la Rosa

Universidad de Guanajuato, Campus León

Introducción

En el presente trabajo se ofrece una aproximación al fenómeno de la danza tradicional, específicamente un acercamiento a la danza de Indios Broncos de Guanajuato y la danza de Tlahualiles de Sahuayo Michoacán.⁹³ La perspectiva desde la cual se abordó el estudio es en términos de la psicología social cultural, con el propósito de conocer y describir la experiencia, significado y apropiación de ambas danzas, así como las creencias e ideas en relación a la misma, de forma que se pueda tener una noción de cómo estos aspectos se articulan en el proyecto de vida de las personas, su vida cotidiana y relaciones sociales. Básicamente se rescatan algunos de los conceptos básicos propuestos por la psicología social cultural: significado, experiencia, vivencia, proceso de apropiación, buscando de esta manera un acercamiento al discurso de las personas, tal como experimentan y viven la danza que practican.

El estudio de la danza es importante para cualquier disciplina sociocultural pues a raíz de ella se construyen tradiciones, historia y fe de las comunidades donde se realiza. Martínez (2012) refiere que “La danza es una de las manifestaciones patrimonio de los pueblos que la interpretan”, pero, como lo expresa Bácula (2000), en el sentido de patrimonio independiente de su reconocimiento oficial, puesto que es la sociedad misma quien elige y configura los elementos culturales que adoptará como propios, para establecer su referente de identidad y patrimonio. Retomando esta idea de la danza como una manifestación de patrimonio elegido como propio por las comunidades, el estudio de las danzas desde la perspectiva de una psicología social cultural estaría encaminada al conocimiento del individuo en sociedad y los procesos sociales inmersos en la participación en este tipo de prácticas.

El trabajo consistió en una serie de acercamientos en campo, que permitieran observar de cerca la práctica de la danza, y tener una perspectiva desde el discurso de los danzantes, de manera que se realizaron

⁹³ Realizado en el marco del Programa Delfín en el XXI Verano de la Investigación Científica y Tecnológica del Pacífico.

visitas a la población de Sahuayo, Michoacán, para conocer la danza de Tlahualiles y al municipio de San Felipe, Guanajuato, para observar las danzas de Indios Broncos. Asimismo, se sostuvieron algunas entrevistas conversacionales y otras formales, con el propósito de acercarse al discurso de las personas y por ende a la experiencia de las mismas en la participación de las danzas. Si bien no se puede profundizar mucho debido a las restricciones de espacio, básicamente se presenta una aproximación a los términos de experiencia, significados y apropiación, con base en el marco de la psicología social cultural.

Danza de Indios Broncos

La danza registrada para los fines de este proyecto se presentó en el municipio de San Felipe, Guanajuato, para las festividades en honor a San Miguel Arcángel del domingo 24 de julio de 2016. Se realizó una observación de la representación y procesión en honor a San Miguel Arcángel, donde participaban diversas danzas locales de San Felipe y de León. La salida tuvo lugar en un campo conocido como la Reina de las Flores y comenzó alrededor de las 8:30am; primero hubo una representación de un enfrentamiento entre dos bandos liderados por capitanes, donde a la vez que se presenta el enfrentamiento se recitan una serie de diálogos. La batalla la ganan quienes representan a San Miguel Arcángel y de esta forma abren paso al pueblo, comenzando así a la peregrinación.

En cuanto a la peregrinación, se reúne un número considerable de personas que participan en ella; algunas llevan cargando consigo imágenes de San Miguel Arcángel y algunos niños van disfrazados como él. La procesión es encabezada por las danzas y seguida por el grupo de peregrinos, hasta llegar al templo del Arcángel.⁹⁴ En el transcurso es donde se pueden presenciar los distintos grupos de danza de Indios Broncos que participan, por tanto se puede observar la particularidad de cada grupo en cuestión de diseño de su traje y penacho, incluso se observa que en algunos grupos el vestuario es también distinto entre los miembros del mismo, sin embargo se conserva en todos los casos una forma general de la vestimenta que representa a los Indios Broncos. Al momento de llegar al templo, van ingresando por grupo y danzando con su mayor esfuerzo, mientras al momento de salir cada grupo busca un lugar en la plaza frente al templo para continuar danzando.

Al término de las actividades se charló con varias personas pertenecientes a los grupos de danzantes, entre ellos adultos jóvenes y adultos mayores. De esta forma se logró conocer que la mayoría, sino es que todos los danzantes con los que se habló, expresaban que su incursión en la danza fue aproximadamente entre los 8-12 años, puesto que alguien en su familia

⁹⁴ Para conocer los aspectos relacionados con las procesiones, encuentros y peregrinaciones, revisar el libro de Miguel Santos Salinas (2009).

ya la practicaba, desde padres, abuelos o hermanos, y de esta manera se les fue invitando e iniciando en la práctica de la misma; por tanto ellos refieren que es una tradición que se ha ido transmitiendo de generación en generación, y que ahora también ellos mismos inculcan en sus hijos, sobrinos o nietos.

Grupo de danza de Indios Broncos, presentando su danza en la plaza.

Fotografía: Martha María Cervantes Páez. 2016.



En relación con la participación de los niños en la danza se pueden observar grupos donde la mayoría de los integrantes son niños, mostrando en su danza un notable entusiasmo; incluso los que no forman parte de la danza se emocionan y se les puede escuchar decir que ellos ya quieren participar y piden que se les haga su propio traje. Los adultos refieren que los niños se motivan en la danza porque es lo que observan y aprenden en su contexto y les llama la atención hacerlo, pero después se presenta el fenómeno de desertión durante la etapa de la adolescencia, puesto que les comienza a dar pena participar en los eventos, de forma que son muchos los que no vuelven y pocos los que vuelven o llegan a la juventud danzando.

Con respecto a los jóvenes se puede observar una perspectiva más clara en su participación como danzantes, en la mayoría de los casos los jóvenes refieren que practican la danza por voluntad propia, porque es una actividad que les gusta y disfrutan de ella, que forma parte de una tradición que aprendieron de sus mayores, una forma de expresar su devoción religiosa y una forma de potenciar su crecimiento personal. Así mismo les gusta aprender de las personas más experimentadas y poner en práctica lo aprendido, de tal manera que procuran enseñar la danza a los niños y personas nuevas. En este sentido se observa que en varios grupos son los jóvenes quienes están ocupando el



Participación de niños en la danza.
Fotografía: Martha María Cervantes Páez. 2016.

lugar de los maestros, quienes están a cargo y al frente del grupo, mostrando de esta forma un fuerte interés y disposición para continuar con la tradición.

Por lo que refiere a los adultos mayores expresan que es un gusto para ellos ver el entusiasmo de niños y jóvenes ante la tradición que aprendieron de sus maestros, padres o abuelos. En los testimonios la mayoría concuerda en que continúan danzando por seguir y conservar la tradición, de forma que se esfuerzan por enseñar y difundir a los demás el conocimiento y experiencia que ellos tienen. Así pues, hablan acerca del gusto que tienen por la danza, del como dedican gran parte de su tiempo y pláticas a la danza; algunos comentan que incluso ya lo toman como una actividad física que les ayuda a nivel de salud física. En esta misma línea los adultos refieren que la danza es para ellos ahora una actividad que disfrutan hacer, porque con ella están haciendo ofrenda a los santos dignos de su devoción y siendo promotores de la conservación de una tradición. Se llenan de orgullo al hablar de su participación en las danzas, y de cómo varios de sus hijos y nietos se han ido integrando en los grupos de danza. Valoran que se hagan estudios referentes a todo lo que implica su tradición, puesto que para ellos significa que entre más difusión exista, su tradición se conservará por más tiempo.

Ahora bien, a nivel de interacción en los distintos grupos de danza se observa que la mayoría de los integrantes se conocen entre sí; de acuerdo con el discurso de los participantes, tienen comunicación y convivencia constante, incluso en ocasiones danzan con otros grupos, apoyándose mutuamente cuando necesitan integrantes prestados para completar cierto número de danzantes para un evento, de modo que se puede apreciar cómo los grupos de danza fungen como una red de apoyo primordial, puesto que estos se encuentran conformados por familiares, y también se establecen amistades a largo plazo, con base en los intereses y actividades en común. Cabe añadir que cada grupo tiene sus señas particulares, se distinguen por la diferencia en su vestuario e incluso en la danza misma, así mismo cada grupo tiene un nombre el cual los caracteriza, y su vestuario va de acuerdo al nombre que adoptan; en cuanto a la estructura, están conformados por personas de todas las edades, hombres, mujeres y niños. Asimismo, dentro del grupo se observan distinciones de acuerdo a la posición que se ocupa durante la danza, puesto que quienes apenas están aprendiendo se colocan en la parte de atrás y los capitanes de mayor experiencia danzan adelante; esto propicia, según el discurso de los danzantes, ir mejorando en la danza y buscar avanzar en su posición o mantenerla.

En este sentido refieren que lo importante dentro de la danza es recordar que cada quien le impregna su propia esencia, avanza y aprende a su propio ritmo, no se espera que la danza sea perfecta, puesto que hay quienes están comenzando y quienes ya tienen más experiencia; lo importante es poner el mayor empeño en ir aprendiendo, puesto que es más que

nada una manifestación de fe e interés por la tradición. De tal forma que la práctica de la danza va tomando importancia en la cotidianidad de las personas y a la vez se convierte en un modo de vida, puesto que en diversas ocasiones tienen presentaciones hasta 3 o 4 veces por semana, de donde obtienen un ingreso económico, al mismo tiempo que usan ese ingreso para el mantenimiento y actualización de su vestuario y penacho, además hay personas que se especializan en la elaboración de partes del vestuario, convirtiéndose esto en algunos casos en el medio de sustento principal de diversas familias.

Por otra parte se realizó una entrevista con una persona que lleva participando en los grupos de danza desde hace 50 años, quien hasta la actualidad continúa danzando y se dedica a elaborar parte de la vestimenta de varios grupos de danza, específicamente calzado, “botas”, convirtiendo esta labor en una fuente de sustento.⁹⁵ Así pues, durante la entrevista habló con orgullo acerca de su participación en la danza, mantuvo la posición de capitán de su grupo, de tal forma que refiere el querer seguir manteniéndose en esa jerarquía, puesto que esto le da una posición en la parte delantera del grupo de danza, que, de acuerdo con él, es el lugar donde se centra más la atención. Además, muestra un particular interés en transmitir lo que sabe, por tanto, enseña lo que aprendió de sus maestros de danza a los miembros de su grupo.

De tal manera que con base en su experiencia y vivencia en la danza, ha desarrollado un fuerte gusto y pasión por esta práctica, siendo el principal honor el poder compartir y enseñar lo que él sabe con su grupo y con todas las personas que se interesen en el tema de la danza. En este mismo sentido, y con el propósito de aportar una experiencia más completa a su grupo, ha decidido aprender a tocar el banyo para poder participar en la música también, esto debido a que lo llamaban maestro, pero él decía que no era maestro porque no dominaba un instrumento como el banyo.

En cuanto a los motivos que lo alentaron a iniciar con la danza, refiere que la persona que lo motivó a participar fue su hermano; en su caso era el único que participaba en la danza. De esta forma comenzó desde niño a formar parte de los grupos de danza, y durante su juventud decidió formar su propio grupo. En relación con la formación de los grupos, expresa que actualmente la mayoría de las aprendices son mujeres y niñas, resalta en este sentido que la permanencia en los grupos es variable y los integrantes van cambiando de agrupación. También cabe señalar que en los grupos de danza se va dando una interacción que propicia la convivencia entre los integrantes, pero, en su caso, ve afectada la convivencia familiar con sus hijos y esposa, ya que le dicen que prefiere destinar su tiempo en actividades que tienen que ver con la danza que pasar tiempo con ellos, de forma que nadie más en su familia comparte el gusto por la danza, solamente uno de sus hijos danzó un tiempo, pero al llegar a la adolescencia lo dejó.

95 Entrevista realizada al Sr. Antonio González, julio de 2016

En su experiencia menciona que tuvo conflictos en uno de los últimos grupos en el que estuvo, puesto que los integrantes del grupo le decían a él y a un amigo suyo que ya se retiraran de bailar, porque ambos eran ya personas mayores, y con esta razón los retiraron del grupo, siendo que, tal como refiere él, fue quien les enseñó todo lo que había aprendido de sus maestros danza. Después de esto él formó un nuevo grupo, donde incluso algunos de los integrantes de aquel grupo lo siguen. Actualmente se sigue esforzando y dedicando a enseñarles a las personas de su grupo todo lo que él sabe, y compartiendo la experiencia de todos sus años en la danza.

Otro aspecto que menciona como relevante es acerca de la actual importancia que se le da al vestuario, puesto que ha tomado auge el lucirse con la vestimenta, representando una inversión económica mayor con tal de sobresalir, incluso refiere que en muchos casos éste aspecto ha tomado más relevancia que la misma danza. Por ejemplo, refiere que hay grupos en específico que constantemente expresan que quieren ser el mejor grupo, pero sólo en la cuestión de tener el mejor y más vistoso vestuario cueste lo que cueste. De manera que resalta que el elemento de competencia siempre ha estado presente entre los grupos, pero anteriormente estaba encaminado a sobresalir en relación a quien presentaba mejor su danza, y ahora estas competencias giran alrededor de sobresalir en el elemento del vestuario, perdiéndose de esta forma la importancia de la danza, como él mismo lo expresa.

Danza de Tlahualiles

La danza de Tlahualiles interpretada en la población de Sahuayo, Michoacán, nace y tiene su desarrollo como una forma de rendir culto al Patrón de la comunidad: Santiago Apóstol, aun cuando los bailarines se presentan en eventos culturales fuera de su lugar de origen. Las festividades en honor a Santiago se celebran con dos novenarios, el primero del 16 al 25 de julio y el segundo del 25 de julio al 4 de agosto; durante estas fechas se tienen varios días de recorridos donde los Tlahualiles van bailando acompañados de la imagen del Santo y demás personas que van en procesión, esto en ofrenda y agradecimiento por los favores recibidos durante el año de Santiago Apóstol. En relación al significado de la palabra Tlahualil, ésta es interpretada en dos sentidos: la primera es como “guerrero vencido” y la segunda como “revestirse para la fiesta”, observándose cómo es que se va dando una transformación del significado y percepción de los mismos Tlahualiles.

Cabe señalar que el trabajo de campo se llevó a cabo cuando faltaba aproximadamente un mes para la fiesta de Santiago Apóstol, de manera que se pudo conocer parte de los preparativos y elementos en relación a la fiesta y la danza, esto a través de entrevistas conversacionales y algunas formales con algunos de los bailarines, especialmente con los encargados de los grupos que conformaban la mesa directiva. Asimismo, se pudo asis-

tir a una velación de la imagen de Santiago Apóstol, las cuales se realizan los días 24 de cada mes en casas particulares; para el día siguiente, 25 de cada mes, se realiza una pequeña procesión con la imagen que va acompañada de algunos danzantes. Además, se tuvo la oportunidad de observar y conocer el proceso de elaboración de la máscara, que, a decir de las personas entrevistadas, es uno de los elementos más significativos de la fiesta.

Hay que destacar que esta danza se caracteriza principalmente por sus máscaras de gran tamaño y diseños muy elaborados, así como por los largos recorridos de hasta más de 12 horas de procesión. Es también relevante señalar que a la par que se presenta la danza, se escenifica el enfrentamiento de Santiago Apóstol contra los Tlahualiles, donde tras la derrota se convierten a la religión católica, representando de esta forma la conquista espiritual; esta escenificación es conocida y nombrada por ellos como la matanza. Dentro de los días de la fiesta se realiza una pequeña presentación de la matanza el día 25 de julio por la mañana que es el día de Santiago, y el día 2 de agosto, que es conocido como el día del Tlahualil, donde se realiza por la noche una gran matanza, con más elementos y espacio para su realización.

Los días en los que se presentan los Tlahualiles en la fiesta son en julio los días 16, 25, 28, 30 y en agosto el 2 y 4. Sin embargo, los días más relevantes, y donde se realizan los recorridos más largos, son el día 25 de julio y el 4 de agosto, en ambos días cada grupo realiza de 12 a 14 horas de recorrido, el orden de la procesión es primero todos los grupos de danza, luego los grupos conocidos como las mulitas quienes van simulando el enfrentamiento de Santiago con los Tlahualiles peleando con machetes, y después la imagen del Patrón Santiago acompañada por una multitud de peregrinos. Durante la procesión los Tlahualiles van soportando el calor, el cansancio por el peso de la máscara, incluso continúan danzando si llueve, sólo cubriendo su máscara con una bolsa grande. Describen que es un gran cansancio, que no saben de donde les salen las fuerzas para hacer todo el recorrido, es algo que sólo pueden describir a través de su fe y devoción, puesto que su danza es una ofrenda y sacrificio para el niño Santiago.



Grupo de danza Tlahualil en la procesión del día 25 de Julio
Fotografía: Martha María Cervantes Páez. 2017.

Como parte de los preparativos del día 25 describen que el día anterior se le dan los últimos detalles a la máscara y pasan la noche en vela, toman un vaso del tradicional ponche antes de comenzar con la procesión, y también asisten por la mañana a una misa especial, para no perder el sentido de fiesta religiosa. En cuanto a las tradiciones durante las festividades, se realizan reuniones de familia en torno a un hachón (fogata), donde se reza la novena en devoción a Santiago Apóstol, mencionan que anteriormente los hachones se utilizaban para iluminar las calles, para señalar el camino de la peregrinación por la noche, de igual forma en las misas se leen pasajes de la vida de Santiago apóstol en relación a Jesús, y se prepara la bebida del ponche como ofrenda y signo de gratitud, la cual comparten a las personas que vienen de visita.

Con respecto a las máscaras, éstas se comienzan a elaborar 6 o 7 meses antes de la fiesta, aunque prácticamente se empieza a planear el diseño desde que se terminan las fiestas del año anterior. Las máscaras que distinguen a los Tlahualiles se caracterizan actualmente por su gran altura y peso, la mayoría miden 1.80 m. de ancho y 2 m. de altura, con un peso estimado entre los 20 o 25 kg.; asimismo, el costo total de inversión en su elaboración varía de entre los \$5,000 hasta \$20,000. Cada grupo elabora un diseño distinto para su máscara, por lo cual se observa la creatividad en los diseños, así como el esfuerzo y tiempo que se le invierte a cada una de ellas. También existe cierta competencia entre ellos en el hecho de ir mejorando sus diseños, siendo celosos de su máscara, puesto que mantienen en secreto sus diseños, lo que ha llevado a que actualmente se hayan agregado elementos innovadores como parte de la decoración, por ejemplo, el uso de luces led y plumas exóticas. Las principales figuras que se representan en las máscaras son por ejemplo: el caballero águila, jaguares, panteras, cocodrilos, serpientes como Quetzalcóatl, entre otros.

Asimismo, la realización de las máscaras implica una fuente importante de empleo entre los habitantes, puesto que algunos se especializan en la elaboración de los distintos elementos, tales como los moldes y caras, o en la pintura de las mismas; también hay quienes proveen la materia prima tal como cartón, plumas, telas, etc., así como hay quienes se ocupan de la elaboración completa de las máscaras que les encargan. De igual forma este proceso fomenta la participación de todos los miembros de la familia; esto se pudo observar al visitar una casa donde el padre de familia se especializaba en realizar moldes, su esposa pegaba las plumas en partes de cartón, los hijos trabajaban en la elaboración de los trajes con el canutillo.

De manera general se observa el fuerte sentido de orgullo y pasión al momento en que los integrantes del grupo se expresan acerca de su participación en la danza; de acuerdo con el discurso que refieren significa para ellos una forma de transmitir su fe, de representar las tradiciones de su pueblo y una manera en que las personas reconocen su trabajo en relación a la creatividad e innovación en las máscaras, y más en el sentido

de las diversas presentaciones que tienen en lugares fuera de Sahuayo y los encuentros de danzas en los que participan. Básicamente la mayoría de las personas con las que se tuvo conversaciones incursionaron en la danza de Tlahualiles como una manda, puesto que narran diferentes milagros que les cumplió el niño Santiago, en relación por ejemplo a la recuperación de la salud y de accidentes, también hay quienes nacieron ya como Tlahualiles, tal como ellos mismos lo refieren; ya llevan en la sangre el ser Tlahualil. Describen que ha sido como una escuela pues es algo que se va enseñando con el paso de las generaciones y da paso a la formación de nuevos grupos.

En relación con los grupos de danza, originalmente estos pertenecían y se formaban al interior de los barrios o familias y adoptaban el nombre por colonia o el apellido de la familia, donde siempre han participado tanto niños pequeños, adolescentes, hombres y mujeres, aunque estas últimas en minoría. Es importante señalar la participación de niños y niñas, puesto que son ellos mismos quienes piden participar y que se les elabore su propia máscara, la cual se realiza de acuerdo a la edad y tamaño del niño, pero con el mismo diseño que lleva el grupo al que pertenece, también los papás sacan a los niños en la danza prácticamente desde que se enseñan a caminar e incluso hay quienes llevan bebés en brazos ya con su máscara pequeña. Fomentado de esta manera en los niños el gusto y pasión por la danza de Tlahualiles.

Además, en relación a la organización, cada grupo cuenta con un encargado, quien es el responsable de elaborar el diseño de la máscara que se presenta cada año. De manera que ahora la constitución de los grupos se ha ido diversificando con incremento de los mismos, a causa de que cada vez hay más personas que forman su propio grupo, debido al interés de plasmar su propia creatividad en el diseño de la máscara tradicional y establecer sus propios objetivos y reglas de grupo. Este aumento en el número de grupos se ha dado en los últimos 15 a 20 años, puesto que en ese tiempo solo participaban de 30 a 35 grupos y en la actualidad son aproximadamente 135, contando en total con 3000 a 3500 danzantes.

En este sentido, la situación de los grupos de danzantes ha atravesado distintas etapas debido al continuo incremento de grupos y participantes. Se tuvieron intentos por tener un sistema más organizado, donde se pudiera llevar un control de los grupos que participaban en las fiestas; se inició con una asociación informal la cual, con el paso del tiempo, fue tomando forma hasta llegar a la actual organización que es la conformación de una mesa directiva encabezada por algunos de los encargados de los grupos, gracias a esto se pueden tomar decisiones en conjunto, y se lleva un mejor control y regulación de los grupos. También se han realizado esfuerzos en torno a una formación o catequesis entre los danzantes, puesto que se veía que en algunos casos las personas no conocían el trasfondo de la fiesta y la historia de por qué es que celebraban la fiesta a Santiago

Apóstol. Asimismo, una de las funciones de la mejora en la organización ha sido la regulación de grupos que se mezclan en los recorridos, los cuales van disfrazados de cualquier otra cosa, buscando solo ir haciendo desorden y propiciando que la fiesta religiosa se confunda con un carnaval: el “pagamismo”, en palabras de los mismos encargados.

Personajes guerreros como danzas de conquista

Respecto a la clasificación de las danzas de Indios Broncos y Tlahualiles como variantes de danzas de conquista, ésta se justifica en las ideas expuestas por el antropólogo Arturo Warman (1972), el cual explica que en este tipo de danzas se escenifica la lucha entre dos bandos antagónicos, que proviene de una derivación del enfrentamiento de Moros y Cristianos que se dio en España durante la reconquista, de manera que acabada esta reconquista se ve al continente americano como un escenario de evangelización y conversión. Fue en época tan temprana, 1524, que el conquistador Bernal Díaz del Castillo organizó las primeras “emboscadas de cristianos y moros” en América (Díaz, B., 1632). Desde aquel momento y hasta la fecha, son innumerables las variantes de este tipo de danzas en el mundo hispánico, las cuales tienen por apelativo distintos conceptos para definir al bando hereje: turcos, moros, matachines, indios brutos o chichimecas.

En este sentido, se retoma entonces el simbolismo de Moros y cristianos en nuevas reinterpretaciones: el infiel moro es reemplazado por el infiel indio, buscando la conversión mediante el sometimiento. Los frailes evangelizadores propiciaron entonces el reemplazo de moros a indios, con el objetivo de conjugar las tradiciones paganas con las creencias católicas, esto mediante el conocimiento de que los indios veneraban a sus dioses a través de la danza y el canto (Díaz, M., 1983). Tales personajes contienen en su propio campo semántico elementos adscritos al bárbaro salvaje, quien se resiste a la derrota de la fe, la conquista y/o la civilización (Martínez, Wright, y Jasso, 2016). Por ello es que tanto Tlahualiles como Indios Broncos son expresiones de tal proceso, en formas ya específicas en cada región y más allá del papel primigenio que tuvieron en la Península Ibérica.

Si bien las dos danzas estudiadas aquí pueden ser abordadas como danzas guerreras, pues en las coreografías no aparecen dos bandos, sino una sola cuadrilla con vestimenta similar, es en la fiesta, en la performance, donde se completa el cuadro evangelizador con las mulitas en el caso de la danza del Sahuayo, y con la representación de San Miguel Arcángel en la danza del noroeste de Guanajuato. Por ello es que es pertinente compararlas e incluirlas como variantes de las danzas de conquista, pues en ambos casos matienen su relación con la ritualidad católica, pero también con una reivindicación indigenista.

Experiencia y vivencia en la danza

Desde la perspectiva de la psicología social cultural es importante estudiar las expresiones humanas significativas que surgen en un contexto histórico y cultural específico, las cuales socialmente se mantienen y transmiten (Serrano, 1996). En este caso la unidad de análisis que se estudia bajo el concepto de una expresión humana significativa es la danza, específicamente las danzas de conquistas antes mencionadas, las cuales, si bien muestran diferencias significativas, comparten la base en cuestión de la experiencia que se vive en ellas. Estas danzas, como menciona Serrano, tienen un fundamento histórico y cultural propio de cada región donde se presentan, de manera que con base en los discursos de los danzantes y en las observaciones realizadas se logró tener un acercamiento a la manera en la que se vive y experimenta la práctica de la danza.

Por lo tanto, se retoma uno de la unidad de análisis central dentro de la psicología cultural: el concepto de vivencia, el cual según Guitart (2008) es la manera en la que se percibe e interpreta el entorno con base en las experiencias sociales, de modo que las vivencias construyen el modo de vivir y sentir en las personas. De tal forma que la danza, con su conjunto de elementos simbólicos, marca la pauta del ritmo de vida de las comunidades donde se desarrolla, puesto que genera un cúmulo de experiencias, interacciones, ideas y creencias, y a través de éstas es que se producen las acciones observadas en los grupos de danzantes, como es el caso del profundo interés en la conservación y difusión de su tradición y los elementos de competencia en los grupos a nivel de danza o vestuario.

Si bien es cierto que el contexto histórico y cultural moldea la vivencia humana, la vivencia también permite recrear la cultura en el mismo sentido (Guitart, 2008). En el caso de las danzas de Indios Broncos y Tlahualiles, éstas han sufrido una serie de transformaciones y adaptaciones puesto que la vivencia o la manera de percibir la danza y las costumbres va cambiando de acuerdo a las experiencias y nuevas necesidades, dando paso a la recreación de la cultura precisamente a través de las vivencias. Esto se puede observar por ejemplo en el uso de nuevos materiales para la elaboración del vestuario e incluso el uso de nuevas formas tecnológicas para la difusión y conservación de la práctica de la danza.

Por otro lado, la vivencia, como el sentido, significado y experiencia de cómo las personas interpretan lo que les rodea y la serie de creencias y acciones que se generan con base en ella, influyen en la conformación de la identidad, conciencia de las personas y en los proyectos de vida a nivel individual y colectivo de acuerdo al contexto social (González, Cavieres, Díaz y Valdebenito, 2005). Esto se ve reflejado, por ejemplo, en el caso de la danza de Tlahualiles, puesto que pasan gran parte del año con los preparativos de la fiesta a Santiago Apóstol y en la elaboración de la máscara para la danza, de manera que la mayoría de sus conversaciones y relaciones

sociales tienen que ver con ello, así mismo la danza genera una fuente importante de empleo y propicia la participación de varios integrantes de la familia. De igual forma en los grupos de danza de Indios Broncos la danza cobra un especial interés e influencia en sus actividades cotidianas, puesto que también se especializan en la elaboración de partes del vestuario. Otro punto relevante es que en ambos casos los grupos de danza tienen un papel fundamental en la cotidianidad de la mayoría de los integrantes, esta se convierte en una red de apoyo importante, puesto que se tejen y consolidan lazos de amistad importantes en la vida de los danzantes, en los cuales también se propicia la convivencia familiar, puesto que, en diversos casos, participan varios integrantes de la familia.

Significados y acciones

A partir del estudio de las vivencias en los grupos de danza, se pudo tener una aproximación a los significados y creencias en torno a la danza, y de esta forma conocer qué acciones se generan con base en el significado que se forma, esto tanto en grupos de Tlahualiles como en grupos de Indios Broncos. Uno de los principales significados es la devoción religiosa para ambos casos: sus acciones y participación en los grupos de danza son motivadas por un acto de fe, agradecimiento, pago de una manda, buscando rendir honor a los santos de su devoción, siendo este elemento el más relevante y el que da mayor sentido a la experiencia de la danza.

Otro de los significados que figuran en el discurso de las personas es que funge como una forma de ejercicio físico. En el caso de la danza de Indios Broncos, muchas de las danzas tienen presentaciones hasta 3 o 4 veces por semana, lo que demanda un esfuerzo físico importante. Por su parte en el caso de la danza de Tlahualiles, resulta obvio el gran esfuerzo que se necesita para realizar recorridos de más de 12 horas con el peso y tamaño de las máscaras. En ambos tipos de danza prevalece la importancia de lucirse ante la sociedad a través más que nada de su vestuario, es una manera de mostrar sus habilidades creativas en la elaboración de los diseños, además simboliza algo por lo que se sienten orgullosos, puesto que con su danza no sólo se representan a ellos sino a su comunidad en general y a su propia cultura, asimismo es una expresión de algo que realmente les gusta y apasiona.

De igual forma es necesario recalcar que también se incluyen en estas danzas el significado de la competencia y el lucirse en los diseños del vestuario. En relación con la danza de Indios Broncos existe en estos grupos una actitud de competencia, por ir mejorando el vestuario constantemente, llevando esto a la innovación y adopción de otros elementos en la elaboración de trajes y penachos. También dentro de la danza de Tlahualiles, la máscara es uno de los elementos más importantes y significativos, lo cual propicia una actitud de competencia y rivalidad sana entre los grupos,

por ir mejorando año con año el diseño de las máscaras. En este sentido y debido a la relevancia de la máscara como símbolo, cabe señalar que para los danzantes representa un elemento transformador en su persona, puesto que es lo que completa su transformación en Tlahualiles. De manera que con base en las experiencias que se van expandiendo y en la serie de significados que se generan, se van presentando nuevas necesidades, que llevan precisamente a que la vivencia se modifique, mediante la búsqueda de la trascendencia y mejoras en la tradición.

Significados	Acciones
Devoción religiosa, como agradecimiento y ofrenda	Enseñar la tradición y difundirla lo más posible
Forma de seguir y conservar la tradición	Presentaciones hasta 3 o 4 veces por semana, genera ingreso económico
Lucirse a través de la vestimenta y la danza	Elaboración de partes del vestuario
Ejercicio físico	Fomenta la adquisición de nuevas habilidades en la danza y aprendizaje de instrumentos musicales.
Modo de vida como danzantes	Estar dispuesto a ofrecer tiempo, dinero y esfuerzo por la danza permanentemente

Tabla 1. Significados y acciones en la danza de Indios Broncos

Significados	Acciones
Expresión de fe, devoción y agradecimiento a Santiago Apóstol	Orgullo de participar
Máscara como elemento de transformación en Tlahualiles	Competencia por ir mejorando el diseño de la máscara
Práctica que se ha heredado de sus padres y abuelos	Participación de la familia en el proceso de elaboración de las máscaras
Forma de lucirse ante la sociedad	Los niños desde pequeños comienzan a participar
Manera de explotar la creatividad en el diseño de las máscaras	Reuniones familiares durante las festividades, en torno a los hachones o fogatas

Tabla 2. Significados y acciones en la danza de Tlahualiles

Apropiación de la danza como práctica cultural-religiosa

La danza como práctica realizada por la comunidad de Tlahualiles e Indios Broncos, tiene en su esencia tanto elementos religiosos como culturales, puesto que existen elementos simbólicos adscritos a una raíz prehispánica imaginada, y a la vez se realizan en honor a una figura religiosa producto de la conquista espiritual. Actualmente estos elementos aún son relevantes, y son los que a través de los significados y experiencias van consolidando una identidad colectiva en los grupos que la practican, pero de igual manera da paso a la construcción de la propia identidad. De manera que como se describía anteriormente se genera un proyecto de vida que gira en torno a la danza, haciéndola parte de su vida cotidiana: pláticas, círculos sociales, actividades diarias, medio de empleo y sustento, dado que las acciones giran

en torno a la pasión y devoción que demuestran, así como de los esfuerzos físicos y mentales.

Pero ¿cómo las personas se llegan a apropiarse de una práctica como la danza?, si bien es cierto que se desarrolla de acuerdo al contexto socio-cultural en el que se desarrollan. Para responder, se retoman los fundamentos de la ley genética del desarrollo cultural de Vygotsky, la cual señala que el desarrollo cultural se propicia primero en el ámbito social y después en el ámbito individual, siendo esto parte de un proceso de internalización, donde la apropiación de las ideas se propicia con base en la reconstrucción de los constructos aprendidos socialmente. Este proceso se da en dos niveles pasando del plano interpsicológico (social) al intrapsicológico (individual), puesto que las ideas y prácticas se observan y viven en el ámbito de la sociedad y después de experimentarlas es que se presenta una reconstrucción, y es que las ideas se internalizan (*apud* Martínez, 1999)

El caso de las danzas, se puede aplicar el principio del desarrollo cultural para explicar cómo se da la apropiación de la práctica de la misma. De manera que se puede observar el paso a través de los niveles expuestos. Primero en relación al nivel interpsicológico, el cual se propicia mediante el lenguaje y la experiencia directa, la danza en los contextos estudiados es una práctica común en las localidades, es normal interactuar con ella desde que se es pequeño y conocer a alguien cercano que participe en la danza, de tal forma que después de estar en contacto con la danza a través de la sociedad se pueda dar paso al siguiente nivel. En el plano intrapsicológico es donde las ideas y costumbres sufren una reconstrucción y cobran sentido en el individuo, es entonces cuando se observa la apropiación de la danza, puesto que las personas en ese nivel la defienden, la viven, buscan su promoción y conservación.

Este proceso de internalización se puede observar en los diferentes testimonios de las entrevistas con danzantes de los Indios Broncos, puesto que la diferencia en el grado de apropiación es distinta de acuerdo a la edad y el tiempo de vivencia de la danza. En los niños se observa el nivel interpsicológico, cuando aún la idea de la participación de la danza está determinada por la interacción social, es lo que constantemente ven, lo que tienen próximo a su entorno familiar, ya que observan cómo sus padres, abuelos o hermanos participan, entonces ellos expresan que ya quieren tener la edad suficiente para danzar, quieren que les elaboren su traje o máscara, sus ideas están motivadas por el factor social de proximidad.

Después se presenta el fenómeno de la deserción ya descrito al llegar a la adolescencia en relación con la participación como danzante, algunos adolescentes deciden no danzar más y otros continúan participando. En este caso la reconstrucción de ideas en el paso de lo inter a lo intrapsicológico, no se da en el sentido de apropiación de la costumbre, puesto que entran factores externos como la vergüenza en la participación de este tipo de actividades. En este sentido cabe mencionar que esto tiende a ser más

común en la danza de Indios Broncos que en la de Tlahualiles, porque una de las principales diferencias de ambas es la cuestión del anonimato que se presenta en la danza de Tlahualiles, puesto que la máscara cubre la identidad de la persona, cosa que no pasa con los Indios Broncos que al usar un penacho su identidad esta al descubierto. Quienes deciden continuar se forman un significado en sentido individual de lo que representa danzar y el seguir participando.

Por tanto, el nivel intrapsicológico se observa ya en el discurso de los jóvenes, puesto que refieren tener una idea más clara acerca de la danza y un estructurado sentido de apropiación, porque son capaces ya de definir por que lo hacen y lo van integrando a su vida cotidiana, de manera que expresan a través de ella su devoción religiosa y buscan potenciar aspectos de su persona con la práctica de la danza y el diseño de vestuarios originales. Por otra parte, en los adultos mayores se observa de forma solidificada la apropiación de la herencia cultural, la danza ocupa un lugar relevante, es parte de su identidad, de sus actividades cotidianas, modo de vida, fuente de ingresos, se consolida entonces como una parte fundamental de ellos mismos, de su propia definición al referirse a ellos mismos como danzantes, la cual los lleva a compartir y difundir todo lo que esté en sus manos, para que la tradición que ahora sienten propia se conserve y se siga enseñando.

Conclusiones y reflexiones

Finalmente se puede decir que la danza como parte de una herencia cultural, forma parte de la vida cotidiana de los danzantes, a partir de ella crean un proyecto de vida que les brinda un estilo particular de vida: sus actividades, pláticas, empleo y amistades, giran en torno a ello, mostrando diferentes significados en cuestión de cómo se vive la danza; más aún si contrastamos los dos tipos de danzas con las que se trabajó, puesto que los elementos significativos de cada danza son distintos: mientras que el elemento característico de la danza de Tlahualiles es la máscara, en la danza de Indios Broncos se centra una buena parte de los esfuerzos en aprender de manera correcta los pasos de la danza e ir mejorando en posición. Seguramente porque en la danza de Tlahualiles se tiene un paso básico que se imita constantemente mientras en la danza de Indios Broncos se conservan muchos jarabes con pasos distintos y se crean frecuentemente otros jarabes más, por lo que el repertorio dancístico es un aspecto que competir más.

Es en estas diferencias donde cobra importancia la experiencia y significado que se tiene en torno a la danza y al mismo tiempo la influencia del contexto histórico y cultural del lugar, sin embargo, comparten, como ya se mencionó, importantes esfuerzos físicos, mentales, tiempo, inversión económica, todo dirigido hacia la celebración y su participación, siendo en ambos casos el aspecto más importante la devoción religiosa. De esta

forma la práctica de la danza rescata tanto elementos culturales como religiosos, porque a pesar de las transformaciones por las que han atravesado este tipo de danzas, se trata en la mayoría de los casos de permanecer o retomar los elementos tradicionales que tienen que ver con las raíces de cada pueblo.

En cuanto al proceso de apropiación, tal como ya se analizó en el caso de la danza, para que llegue a convertirse en una práctica propia donde se le asigne los propios significados y propósitos, tiene que pasar en el individuo del plano interpsicológico al intrapsicológico, adquiriendo de esta manera un papel importante la tradición oral y el aprendizaje observacional de las costumbres en el momento de la niñez, si bien cabe mencionar que se observan diferencias en cómo cada quien interioriza la idea, puesto que con base en ello se decide cómo es que se vivirá esta tradición que forma parte de su contexto; a pesar de ello, la mayoría de las personas que se llegan a apropiarse de la danza como una práctica personal y una costumbre social comparten la idea de propiciar la conservación de esta parte de su herencia cultural.

Evidentemente se necesita profundizar más en estos principios y conclusiones, comenzando desde la profundización de los diálogos con los danzantes, pero el propósito de este trabajo era obtener una aproximación al significado e impacto de la danza en las personas de las comunidades estudiadas, lo cual se cumple de manera general. Cabe señalar, que el presente trabajo dio lugar a un proyecto de tesis, el cual centra su atención en la danza de Tlahualiles de Sahuayo, Michoacán, en cuanto a la transformación de la identidad sociocultural en los grupos y en los elementos simbólicos que se observan en la danza.

Referencias bibliográficas

- Bákula, C. (2000). Reflexiones en torno al patrimonio cultural. *Turismo y patrimonio*, N° 1, pp. 168-174. Recuperado el 31-05-17 de: <https://es.scribd.com/doc/295065187/Reflexiones-en-Torno-a-Patrimonio-Cultural-Cecilia-Bakula>.
- Díaz, B. (1632). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Imprenta del Reyno.
- Díaz, M. (1983). La danza de la Conquista. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, N° 1, pp. 176-195.
- González, S., Cavieres, H., Díaz, C., y Valdebenito, M. (2005). Revisión del constructo de Identidad en la Psicología Cultural. *Revista de Psicología de la Universidad de Chile*, XIV, N° 2.
- Guitart, M. (2008). Hacia una psicología cultural. Origen, desarrollo y perspectivas. *Fundamentos en Humanidades*, 2.
- Martínez, A. (2012). *Indios Broncos del Noreste de Guanajuato*. León, Guanajuato: Ediciones de las Sibilas / Universidad de Guanajuato.
- Martínez, A., Wrght, D., y Jasso, I. (2016). Guerreros chichimecas: la reivindicación del indio salvaje en las danzas de Conquista. *Revista Relaciones*, XXXVII, núm. 145.
- Martínez, M. (1999). El enfoque sociocultural en el estudio del desarrollo y la educación. *Revista electrónica de investigación educativa*, 1 (1). Consultado el 4 de Julio de 2016 en: <http://redie.uabc.mx/vol1no1/contenido-mtzrod.html>, p. 23.
- Salinas, M. (2009). *Entre la historia y la tradición: La fiesta de San Miguel Arcángel en San Felipe, Guanajuato*. Guanajuato: Ediciones La Rana.
- Serrano, J. (1996). La psicología cultural como psicología crítico-interpretativa. En A. Gordo y J. Linaza (Comp.), *Psicologías, discursos y poder*. Madrid: Visor.
- Warman, A. (1972). *La danza de moros y cristianos*. México: Secretaría de Educación Pública.

Desde ahora va a ser “Yerba Buena”.

La Danza India Grupo Chopitantehua de Yerbabuena, Gto.

Ana Karen Silva Juárez
Pedro del Villar Quiñones
Universidad de Guanajuato

Las manifestaciones artísticas en la ciudad son parte del entorno físico y cultural de las mismas. Por esto mismo se realizó la investigación en cuanto a una de las danzas tradicionales más representativas del Estado de Guanajuato, la *danza de indios brutos de Yerbabuena*, para abordar estas expresiones artísticas dentro del patrimonio de esta comunidad.

La documentación de esta *danza* es importante, ya que debemos poner real atención en dejar de manera palpable estas tradiciones y dejar cuenta de ellas, que son parte del patrimonio siendo un factor importante de la diversidad cultural, ya que promueve y contribuye el dialogo entre culturas y el respeto hacia otros modos de vida, y para así salvaguardar la identidad de cada grupo social.

Sabemos que Guanajuato ha trascendido, entre otras cosas, por ser un lugar que conserva sus tradiciones, sus costumbres y leyendas. Estos elementos que son parte de su cultura e identidad se enriquecen diariamente a través de la palabra y las manifestaciones artísticas. Las creencias populares, las manifestaciones religiosas y las formas de vida han sido producto del ser humano desde que este aprendió a decir sus ideas y sus sentimientos.

La *Danza de Indios Brutos* es una tradición, entendida como una transmisión de creencias, composiciones, ritos, hecha de generación en generación; como una costumbre conservada en la comunidad, por transmisión de padres a hijos, es parte de lo que les da identidad y los singulariza como sociedad.

En este texto mostraremos una de las danzas tradicionales más representativas del Estado de Guanajuato como lo es la “Danza India Grupo Chopitantehua de Yerbabuena, Gto.”, comúnmente conocida como -Danza Tradicional de Indios Brutos-. Para entender de mejor manera la tradición dancística en la comunidad de Yerbabuena, considero necesario hablar del origen de la danza para clarificar de dónde y cómo es que surge esta danza tradicional.

Otro aspecto relevante es el coreográfico, así como también la música y la indumentaria utilizada por los danzantes. Dar cuenta de ello conlleva hablar de los personajes que participan en la danza y para ello nos valimos del uso de la tradición oral.

Desde años atrás, la Danza de Indios Brutos se realiza en la comunidad de Yerbabuena, a través de nuestros informantes pudimos saber que este grupo de danza tiene más muchos años, como ellos dicen, “desde los abuelos de los abuelos” ha existido en ese poblado. Lo interesante es que detrás de la danza y de la propia historia del lugar, existe una leyenda que señala cómo surge el nombre de esta comunidad, y que al mismo tiempo sus habitantes la adoptan como su “Santa Patrona”, que es precisamente la Virgen de Nuestra Señora de Guanajuato.



Virgen de Nuestra Señora de Guanajuato.

La leyenda que se cuenta en la Yerbabuena señala que cuando los españoles se disponían a ir a Guanajuato, llevando con ellos a la Virgen de Nuestra Señora de Guanajuato, se perdieron en el camino y al no saber dónde estaban, decidieron parar en un lugar a pasar la noche; al día siguiente, uno de los soldados se levantó muy temprano y caminó hacia el río, ahí vio una señora que estaba lavando los pañales de su hijo, al ver las hierbas que estaban junto a la señora, el hombre le dijo que no tendiera los pañales del niño en esas yerbas porque “eran malas”; y la señora le contestó: que desde ahora van a ser “yerba buena”, y de ahí es cómo surge el nombre del lugar “Yerbabuena”, por ello los habitantes de la comunidad dicen que la Virgen de Nuestra Señora de Guanajuato fue la que le dio el nombre a la comunidad y por ello la adoptaron como su Santa Patrona.

La devoción a la Virgen y el interés de los pobladores de la Yerbabuena por manifestar su fe seguramente fue uno de los motivos que los indujo a conformar un grupo de danza.

Antiguamente el grupo de danza se llamaba “Danza de los venaditos” y al paso del tiempo decidieron cambiar su nombre porque al momento de bailar en otros lugares se dieron cuenta que para ello era necesario estar registrado y solicitar permiso para bailar, ese permiso lo hacían integrantes de lo que llaman “la mesa”. Ismael Almanza, encargado de la Danza de Indios Brutos, señala al respecto:

Porque andamos sueltos nosotros, no traíamos ningún permiso de bailar, donde quiera nos querían parar porque estábamos bailando donde quiera y como hay maestros que ya traían sus permisos y todo, me querían parar con todo el grupo y me obligaron a meterme a sacar permiso y yo me metí a sacar permiso federal de una vez en la mesa grande de ahí de San Miguel de Allende. de ahí fue donde me dieron mis permisos, el permiso federal, fue donde nos levantaron el estandarte que trayemos nos lo otorgaron y allí fue donde se hizo todo esto. [...] La mesa está integrado por Los Oliva y la mesa se llama Unión, Conformidad y Conquista, así se llama la mesa”.⁹⁶

Ismael Almanza menciona que al momento de tramitar el permiso se decidió cambiar el nombre de la danza y ponerle “Danza de Indios Brutos Chopitantehua”, aunque en la tambora que utilizan se puede leer “La Danza India Grupo Chopitantehua de Yerbabuena, Gto.” El propio Ismael Almanza señala que el nombre de Chopitantehua alude a un general Chichimeca “El grupo del Chopitantehua era un general que nadie podía dominar, que quien viene diciendo era el jefe estaba hacia el norte y nadie este lo podía bajar, hasta que no lo bajaron con invitaciones y *pos* este así lo fueron convenciendo y así es como lo bajaron, es era un general de los meros de los grandes”.⁹⁷

La danza como tal siempre ha existido en Yerbabuena, y en la familia ha existido desde los abuelos de los abuelos, y se ha mantenido por el interés que ellos tienen en que perviva la tradición y la manera que comúnmente enseñan a las nuevas generaciones es integrándolos desde pequeños para que imiten a sus papás al momento de bailar.

El aspecto coreográfico es una parte importante de la danza, muchas veces pareciera recordar lo aguerrido del indio chichimeca que habitó esta región. El sonido de los pies al compás de la música, aunado al movimiento de los pies, los brincos y los sonidos guturales que no dejan de cesar para mostrar la energía del grupo dancístico.

Margarita Baz nos dice que “el primer instrumento de ejecución fueron los pies golpeando la tierra con motivo de la danza, y el primer instrumento de viento la voz humana, acompañada de gestos y expresión corporal; de hecho, la danza hasta nuestros días casi siempre es acompa-

96 Entrevista realizada el 19 de marzo 2014, en el Templo de San José Barrio nuevo, Silao Gto.

97 Entrevista realizada a Ismael Almanza Rea, en Silao Gto. 19 de marzo de 2014

ñada de música y la música es un elemento importante para la corporalidad en la danza”.⁹⁸

En los diferentes jarabes o bailes que ellos realizan, hacen movimientos con las manos y con la cuchilla, echan gritos, dan brincos, caminan, corren y dan giros. También hacen figuras conformando una cruz, víboras, estrellas, líneas horizontales, y verticales, diagonales, círculos donde una parte de la danza va por afuera y los otros dentro, esos son algunos de los movimientos que son más frecuentes en la danza porque en otras ocasiones realizan otros.

Ismael Almanza indica que: “Los bailes traín su nombre cada uno por decir el Guanajuato que dependía de Guanajuato, el zacatecano vendría de zacatecas más o menos, pero son este por decir como se lo pudiera decir ya son este presentados nosotros mismos todas esas danzas el borrachito, la tarabilla, el porfiado todos esos tienen sus nombres”.⁹⁹

José Raúl, uno de los integrantes más jóvenes señala: “Muchísimos bailes, el Guanajuato el borrachito, la tarabilla, la tarenga, el sapito, el guajolote, el angelito, granito de oro y muchos más, [...] Casi siempre bailamos los mismos... en cuanto a los jarabes no alcanzas a bailar todos varían, el que toca el banyo es el que empieza el baile y dirige cual es el que se bailará...”.¹⁰⁰

Lo que podemos observar es que tradicionalmente se baila en dos filas paralelas, que vendría siendo la alineación fundamental y en las cuales van realizando movimientos concertados que son dirigidos por los que van al frente de cada fila, dependiendo del son se modifica la posición para hacer nuevas alineaciones.

Los pasos son una serie de mezclas de pisadas, entre “pespunteos”, pisadas con pie completo o con talón, de costado o punta, patadas hacia atrás o hacia delante, a veces flexionando la rodilla hacia fuera o hacia adentro. Cada baile tiene sus pasos, aunque muchas veces la tonada musical es muy similar.



En esta fotografía se puede observar algunos aspectos coreográficos.

98 Margarita Baz, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa-PUEG-UAM Xochimilco, 1996, p. 119. Para profundizar más en el tema véase: Gabriel Medrano de Luna, *Danza de Indios de Mesillas. Una danza de conquista en Tepezalá, Aguascalientes, México*, El Colegio de Michoacán, 2001.

99 Entrevista realizada el 19 de marzo 2014, en el Templo de San José Barrio nuevo, Silao Gto.

100 Entrevista realizada el 20 de mayo 2013, en Yerbabuena Gto.

La jerarquía dentro de la danza la llevan los músicos; el general es quien por lo común toca el banyo y quien dirige la danza, le continúan los que tocan el tambor y le siguen los Capitanes de la Danza, los de la cabecera delantera y cabecera trasera (cada cabecera compuesta por dos integrantes, porque se baila en dos filas), otros personajes son los charros que también se les denomina diablos o locos.

Los capitanes, que van en las cabeceras delanteras y traseras, pueden ser electos por el grupo o pueden ganar ese lugar quienes mejor danzan, son los encargados de “jalar”, de guiar a los demás e ir marcando los pasos para los que van detrás de ellos.

Los charros o diablos son personajes que siempre llevan un chicote, siempre se visten de manera diferente para llamar la atención. En la Danza de Indios Brutos tienen dos charros vestidos de forma similar. Estos personajes en la danza llaman mucho la atención, principalmente a los niños, ya que ellos interactúan con la gente. Su principal función es cuidar el espacio donde se realiza la danza y conservarlo, tanto en los descansos breves que tienen o como cuando se repliega la danza para iniciar un jarabe, hacen sonar su chicote, al igual que estar al pendiente y cuidar que los danzantes conserven las filas y el paso mientras bailan, al igual que imponer respeto y temor en el público, a pesar de ser un personaje que a veces actúa como cómico.

En el libro de Alejandro de la Rosa, pudimos observar que efectivamente varios nombres de los jarabes coinciden con los que nos dijeron los danzantes, entre ellos podemos mencionar El granito de oro, El Guanajuato, La esgrima, El arco, El beso, El borrachito, ¿La volada?, El zacatecano, entre muchos otros ya que son alrededor de 70 jarabes.¹⁰¹

Los integrantes de la danza nos corroboraron esta lista y la cual también nos comentan, al igual que dice Alejandro de la Rosa, no está completa. Uno de los jarabes más conocidos con letra es “El Granito de oro”, de la cuál Ana Cristina la recuerda claramente, pues es de sus jarabes favoritos:

Este es el granito de oro
que brilla a orillas del mar,
que brilla sobre las olas,
sobra la espuma del ancho mar.
Este vestido que traigo
bordado de mil colores,
para bailar a la virgen,
la reina de mis amores.

Ya que abordamos el tema de la música, sería pertinente hablar de la música por ser parte importante de la danza, en ella se utilizan sólo dos ins-

101 Alejandro Martínez de la Rosa, “Indios Brutos del Noroeste del estado de Guanajuato” 1ª. Edición, Ediciones de las Sibilas, 2012, pp. 50-52

trumentos para ejecutar los diversos bailes que son el tambor y el banyo. Otros aspectos que son parte de la música es el sonido que se desprende de las pisadas y los gritos, que conjuntamente cuando en algunos jarabes se utiliza la cuchilla para rozarla con el suelo, es otro sonido que también sobresale en la danza.

Años atrás los danzantes utilizaban instrumentos donde se utilizaban las conchas de armadillo, con el pasar de los años fue muy difícil de conseguirlas y por ello el banyo les facilitó no depender de aquellos otros instrumentos, además de como ellos mismo dicen, “se escucha más fuerte” ... y para algunos hasta más bonito.

Ismael Almanza es actualmente el encargado de la danza, también el que toca el banyo desde hace 36 años, al preguntarle sobre este instrumento señaló: “Si, el banyo, toco yo. [...] Porque el instrumento que lleva aquí este grupo es la concha de armadillo, pero como la concha ya se oye muy quedito y ya ta’ muy difícil de encontrarlos nos adaptamos al banyo y ya se oye un poquito más recio”.¹⁰²

José Manuel es el encargado de tocar el tambor, sobre su tarea en la danza señala:

A los 12 años empecé en la danza y ahorita ya tengo 16 años bailando, si pues en la danza prácticamente. -y desde que entraste empezaste a tocar el tambor o bailabas- No, dure como 8 años bailando y ya lo demás es tocando el tambor, [...] Me nace tocarlo, me gusta más que bailar, - para aprender a tocar el tambor- Es a base de mucho tiempo, porque no se termina de aprender porque pues van saliendo bailes nuevos y hay que ir aprendiendo, de hecho nunca acaba de aprender uno veá, ahí en parte no se si te has fijado o lo has notado que quiere uno como titubear porque se te van a veces las cabras.¹⁰³

Otro de los integrantes mencionó que el que dirige la danza o marca la pauta para poder iniciar un baile es el que toca el banyo. El tambor acompaña al banyo y es el que tiene el sonido más fuerte. Ismael Almanza comenta cómo hace para dirigir a la danza:



Tambor y banyo. Instrumentos utilizados en la Danza de Indios Brutos. También se puede observar las cuchillas y las coronas con las que bailan.

¹⁰² Entrevista realizada el 19 de marzo 2014, en el Templo de San José Barrio nuevo, Silao Gto.

¹⁰³ Entrevista realizada el 19 de marzo 2014, en el Templo de San José Barrio nuevo, Silao Gto.

Ya lo traigo yo, ya lo tengo bien pensado si, a la hora de que estoy a la hora de entrar, [...] Por ejemplo que si ya estoy yo tocando por decir el que ya estábamos bailando, ya tengo yo pensado al siguiente cual viene o sea ya lo tengo yo en mente cual viene y cual les voy a echar y todo y hecho el otro y ya tengo el otro listo en mente y cual les voy a volver a tocar.¹⁰⁴

Otra opinión sobre la música nos la proporciona Aldo, él dice: “Si mira el principal es el banyo, que lo trae el maistro es el él primero el que jala a todos. El banyo entra primero junto con el maistro para ajustar el paso, marcar el paso después entra el tambor, es el segundo el tambor sigue al banyo y ya entran juntos ya después de eso ya todo el grupo de danza”.¹⁰⁵ También dice que se da la oportunidad a quien le guste o prefiera tocar algún instrumento.

Dentro del repertorio musical interpretado por la danza de indios brutos se encuentran una serie de alabanzas, que son cantos que sirven de saludo o despedida ante las imágenes religiosas veneradas. Una parte de la danza que va muy ligado a la religiosidad popular son las alabanzas, sobre estos cantos José Raúl refiere:

Alabanzas son cantos que, al empezar a danzar, agradecimiento para iniciar... se llega bailando al templo... cantamos una alabanza y bailamos todo el día y regresamos con otra alabanza al final, [...] Se cantan comúnmente 3: Estrella del oriente, ¿Porque la palabra, el es Dios?, Éstas si son flores, Dulce madre mía, una a la Virgen de Guadalupe; ya depende a donde vayamos a bailar”.¹⁰⁶

Estas alabanzas las realizan como una encomienda, por eso las cantan antes de danzar, ya que piden al Santo Patrono del lugar al que vayan, que los ayude durante la presentación, como un agradecimiento también van al final de la presentación para dar las gracias de que todo salió bien y encomendarse a al Santo, para que el próximo año los deje regresar y poder danzarle nuevamente.

Otro elemento importante de la Danza de Indios Brutos es la vestimenta, ellos cuentan con dos tipos de vestimenta: una que es el traje tradicional, al que ellos llaman “vestidura”, y el traje al estilo de indios yaquis.



José Raúl Sánchez Quintero.

104 Entrevista realizada el 19 de marzo 2014, en el Templo de San José Barrio nuevo, Silao Gto.

105 Entrevista realizada el 19 de marzo 2014, en el Templo de San José Barrio nuevo, Silao Gto.

106 Entrevista realizada el 20 de mayo 2013, en Yerbabuena Gto.

El traje tradicional lleva las nagüillas como especie de falda, hecha de tela cabeza de indio y con terciopelo, con bordado en su mayoría de lentejuela y chaquira, y la cuál esta “revestida” con mota de estambre alrededor y al extremo llevan prendidos carrizo con botones. Al final lleva cinta para bicicleta que se utiliza para darle movimiento. El carrizo es para dar sonido al momento de ejecutar los movimientos.

Los huaraches son de piel con suela de llanta, hay algunos integrantes que tienen huaraches que tienen cuatro suelas, esto porque en la parte delantera no están pegadas dos y al momento de bailar se produce un sonido más fuerte, no todos no tienen de estos porque les lastima los pies y son muy pesados para danzar.

Debajo de la nagüilla llevan un short blanco y calcetas o medias rojas largas de algodón. Tienen varias camisas de satín de varios colores, en su mayoría son colores fuertes para que sean vistosas y al mismo tiempo se muestra una mezcla de color y contrastes con el propósito de que llamen la atención.

También llevan una pañoleta de color que tiene un bordado de lentejuela con dibujo de apache, cruz o la Virgen María, imágenes que tenga motivos religiosos o aludan a los indios y los apaches.

El chaleco está hecho con tela cabeza de indio y con terciopelo, con bordado en su mayoría de lentejuela y chaquira, el cuál al final tiene mota de estambre alrededor y al extremo llevan prendidos carrizo con botones y cinta para bicicleta.

Los bordados de lentejuela y chaquira son hechos a mano, es un trabajo muy laborioso y caro por el tiempo de elaboración y el detalle extremo; éstos en su mayoría tienen formas o imágenes de indios, flores, grecas, vírgenes o alguna imagen religiosa que ellos seleccionen.

La faja roja, blanca, amarilla, azul, verde, rosa, morada esta sirve para tapar los bordes o cintas con las que se amarran las nagüillas, o para estar más cómodos al momento de bailar.



Detalle de la indumentaria, se puede observar el bordado de lentejuela y los carrizos, al igual que la iconografía.

La corona un elemento fundamental y característico de la danza ya que es uno de los elementos que más llama la atención, el corte de la corona por dentro tiene una lámina, cartón y esponja se forra con mezcilla y ya de ahí se realiza el bordado en su base, que es de lentejuela y/o chaquira; de la base de lámina, se desprende el cincho (por lo menos ocho) y se rellena con plumas de colores contrastantes y se va dando vuelta con hilo, al final se les pone trenzas adornadas con listones de cualquier color o color de la bandera.

La danza utiliza cuchilla o palo, regularmente se bailaba utilizando la cuchilla con el vestuario de estilo de yaquis y el traje típico o “vestidura” (como ellos dicen) con el palo. Actualmente ya casi siempre se baila con cuchilla.

El vestuario al estilo de los yaquis es sencillo, sólo lleva camisola, pantalón con barbitas o agujeta. Tienen trajes de color azul, blanco, amarillo, morado y uno de piel, café con blanco. Usan botas o los mismos huaraches. También llevan adornos como gargantillas de chaquira, anillos, pulseras, aretes este sólo para dar un aspecto más vistoso.

Cuando utilizan el vestuario de yaquis se pintan la cara de color negro, blanco, azul, rojo etc.; depende del gusto de cada integrante, ya que lo hacen de diferentes formas, casi siempre se utilizan grecas y puntos; o también el contorno de los ojos en color negro.

Los danzantes y los capitanes son los que utilizan esta indumentaria, los músicos siempre usan el vestuario al estilo de los yaquis, para diferenciarse de los que bailan. Los charros siempre se visten de otra manera, utilizan un pantalón de color blanco, una camisa de satén de algún color llamativo, llevan un chaleco de gamuza, botas hasta la rodilla y un sombrero de ala ancha. Sus máscaras llevan bigotes grandes o barba de candado. Sobre la máscara se ponen lentes oscuros. Y no puede faltar el elemento principal el chicote.

Cabe mencionar que actualmente un hijo de los integrantes que participa de charro en la danza de indios brutos ya forma parte de la danza; tiene su vestuario y baila como él observa que lo hacen (por imitación a su padre) y sólo tiene cuatro años.



Detalle de indumentaria estilo indios yaquis.

Este niño es un claro ejemplo de interés que tienen los críos por danzar, del amor que desde temprana edad le fomenta la familia por la tradición y la fe en un Santo Patrono, principalmente por la Virgen de Nuestra Señora de Guanajuato. Lo que hay detrás es la pervivencia de una rica tradición que ha dado identidad y cohesión al grupo social, pero que también ha logrado que comunidades guanajuatenses que están lejos de lo que se considera “Guanajuato patrimonio de la humanidad”, poblados marginados y desatendidos por las autoridades gubernamentales, mantengan “viva” parte de la cultura e historia de Guanajuato al ser portadoras del patrimonio intangible guanajuatense.

Conclusiones

La *danza de indios brutos* es una expresión artística forjada de manera colectiva durante innumerables generaciones, donde expresa de manera particular la forma de entender el mundo, de relacionarse con el medio ambiente, los seres humanos y con las fuerzas sobrenaturales, con el contexto en sí; por lo tanto, a la *danza de indios brutos* (y cualquier otra danza tradicional) no se puede aislar como soló un simple hecho recreativo o estético, sino que es un elemento integrador de todo el complejo cultural de la comunidad.

Los integrantes de la danza se emplean en su quehacer con patrones de conducta por un sistema de ritos y creencias que vienen a garantizar la disciplina y la responsabilidad indispensable para el buen cumplimiento de los bailes.

El lenguaje simbólico predomina en la danza totalmente: la indumentaria, la utilería, la música, los movimientos, los colores, son partículas de conocimiento, de sabiduría ancestral, así como la iconografía manifiesta en los bordados de sus vestuarios, que se hacen presentes los elementos de la naturaleza, así como de las creencias religiosas.

La *danza de indios brutos* es una tradición que durante todo el año se matiza y hace presente como cohesionador de la comunidad al otorgarles la identidad propia, así mismo la oportunidad de sentirse parte de la comunidad. Esta tradición como muchas otras, es un reencuentro periódico convertido en costumbre, nos exige responsabilidad ya que somos nosotros mismos depositarios de estas confidencias orales, escritas, vividas y gozadas que se han arraigado a través del tiempo.

Debemos hacer perdurar las tradiciones de nuestra ciudad y fomentar su reflexión tarea de nosotros mismos, y más de las personas que estamos interesadas en las tradiciones y costumbres de nuestro México. A nosotros nos corresponde impulsar su conservación y ampliar las posibilidades de preservación, dejando un testimonio de estas manifestaciones populares que la propia gente ha convertido en fiestas, al rememorar año tras año sus costumbres ancestrales.

Esta investigación contribuye a reforzar la tradición con imágenes y palabras, a dejar constancia de las manifestaciones culturales que la gente conserva en Guanajuato, en su forma más auténtica, amorosa y veraz.

Bibliografía

- Baz, Margarita, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa-PUEG-UAM Xochimilco, 1996.
- Martínez de la Rosa, Alejandro, *Indios Broncos del Noroeste del estado de Guanajuato*, México, Ediciones de las Sibilas, 1ª. Edición, 2012.
- Medrano de Luna, Gabriel, *Danza de Indios de Mesillas. Una danza de conquista en Tepezalá, Aguascalientes*, México, El Colegio de Michoacán, 2001.

Entrevistas

- Almanza Rea, Ismael, por Ana Karen Silva Juárez, en el Templo de San José Barrio nuevo, Silao Gto., el día 19 de marzo de 2014.
- Sánchez Quintero, José Raúl, por Ana Karen Silva Juárez, en el Templo de la comunidad de Yerbabuena, Gto., el día 20 de mayo de 2013.
- Álvarez Sánchez, Aldo, por Ana Karen Silva Juárez, en el Templo de San José Barrio nuevo, Silao Gto., el día 19 de marzo de 2014.
- Almanza Romo, José Manuel, por Ana Karen Silva Juárez, en el Templo de San José Barrio nuevo, Silao Gto., el día 19 de marzo de 2014.
- Almanza Romo, Ana Cristina, por Ana Karen Silva Juárez, en el Templo de la comunidad de Yerbabuena, Gto., el día 20 de mayo de 2013.

La danza del palo-volador

Discursos acerca de ¿una misma expresión cultural?

E. Fernando Nava L.

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Se presentan dos textos relativos a la danza del palo-volador. Uno de ellos corresponde en particular a la versión de dicha danza como es practicada en la población de Cuetzalan, Puebla; esta versión es referida tanto en náhuatl, la lengua originaria de la comunidad, como en español. El segundo texto, únicamente redactado en español, se ocupa de otra versión de la misma expresión, la mayormente conocida como la danza de “Los voladores de Papantla”. Los textos son vistos como discursos, con sus respectivas cargas ideológico-políticas, y son puestos en cierta comparación. Conforme avanza la presentación simultánea de ambos discursos, se van destacando algunas de sus diferencias. Al final se plantean algunas preguntas, hipótesis, así como comentarios diversos que pretenden estimular al lector para realizar más acercamientos a la danza en cuestión.¹⁰⁷

Palabras clave: danza de los voladores de Papantla; danza del palo volador; Cuetzalan, Puebla; lengua náhuatl de la Sierra, noreste de Puebla; Patrimonio Cultural Inmaterial-UNESCO.

Introducción

En México, un alto número de personas emplea la expresión “los voladores de Papantla” para referirse a una determinada manifestación dancístico-musical; otro tanto ha visto tal manifestación, ya sea en la propia localidad de Papantla, en otro lugar, o aun por medio de algún registro audio-visual. No obstante, pocos saben, entre otros aspectos, de su origen prehispánico, o poco es lo que han reflexionado sobre las implicaciones de su procedencia y antigüedad. Unos más no tienen idea de la estructura de sus piezas musicales y de la composición de sus diseños coreográficos; ni de los nombres diversos que ha recibido la manifestación a lo largo de la historia o de sus denominaciones en la actualidad. Y otros desconocen el pueblo indígena -sujeto/ agente de la danza- asentado tradicionalmente en el municipio de Papantla y la presencia de “voladores” entre otros pueblos indoamericanos; así como el sitio en que tal manifestación se encuentra dentro de los ámbitos turístico, de las políticas culturales y, quizá de manera insospechada, hasta del mundo empresarial, etcétera, etcétera. La cita dada a continuación resume parte las apreciaciones antedichas:

107 Agradezco a Héctor López de Llano la ayuda que me brindó para elaborar el presente escrito.

“Actualmente, el juego del volador se puede ver en muchos lugares, entre ellos, frente al Museo Nacional de Antropología, en la ciudad de México, y en otros sitios frecuentados por los turistas; el más famoso es el de Papantla, Veracruz, razón por la cual es más conocido simplemente como ‘los voladores de Papantla’.”¹⁰⁸

Sin pretender dar información relativa a todos los aspectos aludidos anteriormente, en las páginas siguientes se ofrecen dos discursos sobre “los voladores”. Sabemos que el simple hecho de reproducir los dos discursos juntos los coloca irremediabilmente en un plano comparativo; sin embargo, aquí sólo serán destacados unos cuantos de los contrastes que afloran entre ellos. Por principio de cuentas, los discursos proceden de dos escenarios ostensiblemente distintos, hacen uso de diferentes lenguas y, tácitamente, persiguen muy distanciadas metas, aunque nada de ello es o requiera ser visto como algo irreconciliablemente antagónico. Uno de los discursos se encuentra en un pequeño y modesto libro de factura comunitaria; y el otro discurso procede de la gestión cultural que circula a nivel internacional; he aquí la descripción de cada una de dichas fuentes.

Además de la información proporcionada en las referencias acerca del libro de Concepción Arroyo Molina y Galicia Arroyo, Arturo, *In mijttilis tlein kohupataninij. La danza de los voladores, Náhuatl-Español* -de donde procede uno de los discursos-, podemos aquí destacar, por un lado, su carácter bilingüe, así como decir, por otro lado, que el documento mide 12 cm x 17 cm y que el papel en que fue impreso es tipo bond, de bajo gramaje. El libro presenta como traductora al náhuatl a Concepción Arroyo Molina y aunque una parte de la obra se refiere al códice Chimalpopoca, no menciona el o los documentos traducidos correspondientes en particular a la danza en cuestión; de Arturo Galicia Arroyo, el libro precisa que a él se deben el diseño de la portada y las fotografías. Se da el crédito por los “Testimonios orales (Leyendas)” al Sr. Manuel Galicia García, Sra. Celina Nava Cristina, Sra. María Agustina Amador y Sra. Clara Hernández Molina; y se agradece al Grupo Danza de los voladores / Caballeros Águila. En la portada y en interiores se consigna un logotipo con la leyenda “Masheualt Taneltokalis / Cuetzalan”; se hace la siguiente “Advertencia / El presente trabajo de investigación es material informativo para el turismo... Material de apoyo a la Casa de la Cultura de Cuetzalan del Progreso”; y se inserta la siguiente invitación “Visite Casa de la Cultura / Cuetzalan del Progreso”. En lo sucesivo, este documento será referido como el “Libro de Cuetzalan”.

La lengua indígena empleada en dicho libro es la denominada “Mexicano tlajtol o nauta (náhuatl de la Sierra, noreste de Puebla)”, de acuerdo con el *Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales*, publicado

108 Araceli Campos y Louis Cardaillac, *México de mis amores. Una guía cultural de la A a la Z*, México, Editorial Océano de México y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 406.

por el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas en el año 2008. En general, se respeta la ortografía empleada en el original, aunque no dejan de hacerse algunas observaciones en los puntos en que así se hizo necesario. El mismo Libro proporciona la traducción al castellano de los discursos ahí contenidos en lengua náhuatl y es la que aquí se presenta también.

Por su parte, del documento del que ha sido extraído el otro discurso, creemos suficiente decir complementariamente a los datos ofrecidos en las referencias que se trata del “Expediente técnico” con que la “Ceremonia ritual de Voladores” fue nominada y posteriormente inscrita en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. Las gestiones fueron realizadas ante los correspondientes agentes de la UNESCO, en su sesión cuarta, realizada en Adu Dhabi, Emiratos Árabes Unidos, del 28 de septiembre al 2 de octubre de 2009. Dicho documento será referido en lo sucesivo como la “Nominación para la UNESCO”.

Puestos frente a frente, los documentos no presentan la misma cantidad de información, siendo la Nominación para la UNESCO la fuente que en general se ocupa de una mayor cantidad de asuntos. A pesar de esas diferencias, ambos coinciden en referir algunos aspectos por igual, referencias que consideramos análogamente como discursos, es decir: pronunciamientos que conllevan una clara intención ideológico-política. De acuerdo con el índice del Libro de Cuetzalan y con los rubros a satisfacer de la Nominación para la la UNESCO, en la siguiente tabla se presentan los temas productivamente comparables entre tales documentos:¹⁰⁹

Libro de Cuetzalan	Nominación para la UNESCO
(In totalis / El nombre) ¹	El nombre
In huejkautanahuatilis / La leyenda	El origen
In mahactililis / El ritual	La ceremonia
In taken / La vestimenta	El vestuario
In ixneska / El símbolo	El significado

A continuación, se presentan los discursos que cada documento ofrece, mediante sus respectivos subcapítulos, tocantes a tres aspectos: el nombre de la expresión, el ritual/la ceremonia y el símbolo/significado; queda para otra oportunidad la exposición de los discursos dedicados a los otros dos elementos. Como ya fue mencionado, sólo serán destacados algunos de los contrastes identificados entre los dos discursos. Para terminar, el presente documento pone a la consideración algunos comentarios.

109 Con el propósito de no saturar este texto con notas a pie de página señalando las páginas citadas, tanto del Libro como de la Nominación, deliberadamente han sido omitidas aquí todas las referencias en este respecto. Esta decisión se apoya también en el hecho de que la Nominación es un documento público, que circula en versión digital, dentro de la cual es posible hacer con toda facilidad cualquier tipo de búsqueda; y, aunque el Libro, ciertamente, es de difícil acceso, una vez teniéndolo en la mano no habrá ninguna complicación para dar con las partes que de él han sido citadas aquí.

El nombre

El Libro de Cuetzalan presenta en su portada las siguientes construcciones: “In mijtotilis tein kohupataninij / La danza de los voladores”. Si bien la parte de la construcción “In mijtotilis tein” corresponde en general a “La danza de”, la última palabra del título merece un comentario. Considérese lo que arroja su análisis morfológico:

- 1) kohupataninij
kohu + patani -nij¹¹⁰
árbol, palo volar AGENTE
“el que vuela en relación con un árbol o palo”

Teniendo a la vista la glosa de cada uno de los morfemas de la palabra “kohupataninij”, así como la traducción que de ello se deriva, al enunciado en náhuatl “In mijtotilis tein kohupataninij” puede corresponder la expresión en castellano “La danza del que vuela en relación con un árbol/palo”; lo anterior proyecta un significado cercano al que posee la fórmula “La danza del palo-volador”, elegida por dicha razón para el título de este trabajo.

La palabra “kohupataninij” aparece, con variantes, en otra fuente escrita: el poemario del joven escritor Eugenio Valle Molina. He aquí un fragmento de cada uno de los dos poemas en que se consigna la palabra en comento, presentados con la ortografía náhuatl de la fuente y con la traducción dada ahí mismo al castellano:

Tatsotson tein Cuetzalan	Oda a Cuetzalan
Maj nochipa tietoskia kampa notakomolkuikatilis nikeuak itech notalnamilis keniuj tamantik mokaki in tapits uan tampol tein kitatekiujtiaj in koujpapataninij ixtenoj in tonaltsin tein chikome tonalika	Para que siempre estuvieras en el eco de mi canto me grabé en la memoria el sonido misterioso de la flauta y del tambor que acompañan a los voladores frente al sol de los domingos ²
Paxialolis kampa Cuetzalan	Paseo en Cuetzalan
Nikixmatik uejkaujkayokouit tein koujpapatanimej uan uejkaujkayotiopan ika tapalkamej imapampa in nauí mestika taxiujtatalis	Conocí el palo legendario de los voladores y la iglesia antigua de los jarritos bajo el calor húmedo de abril. ³

El respectivo análisis morfológico es:

- 2) koujpapataninij
kouj -pa-patani -nij
árbol, palo DUPL-volar AGENTE
“el que ciertamente vuela en relación con un árbol o palo”

110 El signo más (+) se emplea aquí para indicar composición. Más adelante se hace un comentario al empleo de las letras <h> y <j> en esta y otras palabras. Es necesario advertir que en las observaciones hechas en el presente texto acerca de la lengua náhuatl, para simplificar la exposición, se han privilegiado las representaciones prácticas y no los recursos técnicos de la Lingüística.

- 3) koujpapatanimej
 kouj +pa-patani -mej
 árbol, palo DUPL-volar PL
 “los que ciertamente vuelan en relación con un árbol o palo”

En (2), se aprecia que la palabra presenta duplicada la primera sílaba del morfema “patani”, lo que puede glosarse como una marca de intensidad, que en la traducción da lugar al adverbio “ciertamente”. Este comportamiento morfológico también se observa en (3), además de que en este caso la palabra termina con la marca de número plural, lo que conduce a la traducción no singular del agente implícito (“los”) y del verbo (“vuelan”). La ocurrencia de estas otras dos palabras es relevante no tanto para dar validez al nombre “In mijtotilis tein kohupataninij” para esta danza, sino para constatar la presencia en dicho nombre de la noción “árbol”, elemento sumamente importante en las religiones mesoamericanas.

Por su parte, la Nominación para la UNESCO consigna: “Nombre del elemento: Ceremonia Ritual de Voladores”; y explica lo siguiente en una nota a pie de página:

“Por lo general, en español, estas Ceremonias son llamadas ‘danzas’ y no ‘Ceremonias’ o ‘Rituales’. Esto sucede porque al traducir de un idioma a otro, a veces es difícil encontrar un significante preciso y entonces la Ceremonia toma el nombre de una de sus etapas. Sin embargo, en reuniones recientes, los miembros de las comunidades han acordado que el nombre correcto es Ceremonia Ritual de Voladores, y como tal desean que se le conozca.”

Luego agrega: “Otros nombres del elemento: Voladores de Papantla, Danza de los Voladores, Danza del Palo Volador, Danza de las Águilas o Gavilanes, Danza del Sol, Danza de la Fertilidad, Danza del Mono, Danza al Dios del Cacao, Rito Ceremonial de los Voladores.”

Complementariamente, señala que “La Ceremonia Ritual de Voladores de origen mexicano ha sido practicada por diferentes grupos étnicos mesoamericanos: Totonacas, Teenek, Nahuas, Ñañhus, Mayas (hablantes de k’iche’, kaqchiquel, achi y tz’utujil de Guatemala)”, y proporciona los siguientes

“Nombres en el idioma de las diferentes comunidades: Totonaca: *Kogsni* (Volador); Teenek: *Bixom T’iiv* (Danza de los Gavilanes); Nahuatl: *Cuauhpatlanque* (Los que vuelan con la ayuda de un mástil); Ñañhú: *Rataxöni* (Los que vuelan); Mayas Kichés: *Ajxioj Kiktzoikib’ Pwi’che* (Danza del Mono); Pipiles: *Comelagatoazte* (Danza al Dios del Cacao)”.

Esta fuente no presenta la expresión en lengua totonaca correspondiente a la construcción “Ceremonia Ritual de Voladores”; tan sólo señala que “*Kogsni*” significa “volador”. Y por lo que toca a la palabra en lengua náhuatl, “*Cuauhpatlanque*”, leemos una traducción “Los que vuelan con la ayuda de un mástil” que, en efecto, corresponde a lo que resulta de su análisis morfológico:

- 4) cuauhpatlanque
 cuauh +patlan -que
 árbol, palo volar AGENTE
 “el que vuela en relación con un árbol o palo”

Observamos que desde el punto de vista estructural, las palabras (1) “kohupataninij” y (4) “cuauhpatlanque” son iguales: se encuentran conformadas, respectivamente, por el morfema “kohu” / “cuauh”, glosado como “árbol, palo”, o como “mástil”, en la traducción de la Nominación; sumado en composición el morfema “patani” / “patlan”, glosado como “volar”; y por el morfema “-nij” / “-que”, glosado como AGENTE. Es pertinente señalar que estas dos palabras corresponden a diferentes variantes de la lengua náhuatl, lo que de forma diagnóstica queda claro al comparar los morfemas del verbo “volar”. La lengua náhuatl de Cuetzalan, Puebla, corresponde a las variantes con el fonema /t/ (“patani”), en contraste con la lengua náhuatl de la Nominación, que corresponde a las variantes con el fonema /tl/ (“patlan”); geográficamente, esta segunda variante puede estar situada en el mismo estado de Puebla, o en las entidades vecinas de Veracruz, Tlaxcala, Hidalgo o aun en otras.

Con un sentido semejante a lo ya antes mencionado, la documentación de esta otra palabra, “cuauhpatlanque”, en el nombre de la danza que nos ocupa aumenta las evidencias a favor de que “el árbol” es un componente simbólico altamente significativo en los rituales y ceremonias de nuestro interés, tema a que está dedicado el apartado siguiente.

El ritual / la ceremonia

Los dos documentos comparados ofrecen, respectivamente, un discurso relativamente detallado a cerca de la ejecución plena de la danza del palo-volador, así como del conjunto de las varias y complejas actividades preparatorias. El Libro de Cuetzalan llama a todo ello “In Mahactililis / El Ritual”; en tanto que la Nominación para la UNESCO le nombra “La Ceremonia”.¹¹¹

La Nominación refiere explícitamente que la Ceremonia consta de ocho etapas; el Libro dedica un capítulo al Ritual y simplemente va desarrollando sus partes mediante subcapítulos específicos. En la tabla puesta a continuación, se presentan las etapas en que la Nominación subdivide la Ceremonia, frente a las cuales se ha puesto aquello que, aproximadamente, corresponde en el Libro:

111 Hasta donde llegan nuestros conocimientos, la obra publicada correspondiente a la investigación más aguda sobre la música de esta danza, desde los ángulos de estudio estructural y funcional-contextual -fundamentales para el Ritual/Ceremonia en cuestión-, en la modalidad en que la representan totonacas, nahuas o cualquiera de los otros pueblos indígenas aquí referidos, es el libro de Héctor López de Lano, *Los Voladores de Papanltla. Una mirada desde la etnomusicología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Nominación para la UNESCO	El Libro de Cuetzalan
Formación de participantes	(No considerada en las partes del ritual)
Preparación del vestuario	(In taken / La vestimenta es considerada aparte de las etapas del ritual)
Ascesis previa	(No considerada en las partes del ritual)
Búsqueda del palo volador / Selección y corte del árbol	Kuohuixtemolis
Arrastre	Huihuilatzalis
Levantamiento	Kuoketzalis
Danza	Mijtotionij ixnexilis
Vuelo	Itech hueyi pakilis

Comparativamente, destaca el hecho de que ni la “Formación de participantes”, ni la “Ascesis previa” se encuentran incluidas en el Ritual descrito en el Libro de Cuetzalan. Por lo que corresponde a la “Preparación del vestuario”, como etapa en la Nominación para la UNESCO, el Libro no la considera dentro del Ritual, pero sí le dedica un capítulo aparte; además, en el capítulo “In ixneska / El símbolo” del mismo Libro, también se hace referencia a algunas cuestiones de la indumentaria.

En general, los discursos de cada una de las etapas son un poco más extensos en el Libro que en la Nominación.

De las tres etapas sólo consideradas en la Nominación, se dice lo siguiente. La “Formación de los participantes”, también llamada “Preparación física y espiritual de los participantes”, involucra a “caporales y discípulos voladores” y es descrita como de “identificación del don, preparación espiritual y física”. Por su parte, en la etapa de la “Preparación del vestuario”, nombrada por igual como “Confección del atuendo”, participan “Maestros y discípulos voladores”, quienes “confeccionan el vestuario, conociendo el significado de cada elemento”. Finalmente, para la etapa de la “Ascesis previa” se dice que participan la “Comunidad y voladores”, e implica “abstinencia sexual, de bebidas alcohólicas y malos pensamientos, para purificarse”.

A continuación, se reproducen los discursos propios a cada sección del Ritual / Ceremonia considerados en los dos documentos en revisión. En primer orden se consignan las partes que conforman el Ritual de acuerdo con el Libro de Cuetzalan, mediante cuadros que presentan los discursos en su versión náhuatl y castellano. Debajo de estos cuadros viene el respectivo discurso de las etapas de la Ceremonia de la Nominación para la UNESCO; en este caso, son citadas, también en sus respectivos cuadros, la descripción breve de la etapa, así como la redacción más extensa consignada en la sección de la Nominación denominada “Descripción del elemento” (en el cuadro, esta parte se anuncia como “Descripción extensa”). Cuando fueron proporcionadas las dos descripciones, el cuadro las presenta separadas por una línea punteada. Se advierte de inmediato que hay más subdivisiones en las partes del Ritual, trece, cada una de las cuales es citada con el encabezado respectivo; en comparación con las siete de la Ceremonia. Por esta razón, en algunos casos

la correspondencia entre parte y etapa debe considerarse aproximada.

Antes de presentar los discursos, recuérdese que aquí se respeta la ortografía con que se representa la lengua náhuatl en el Libro de Cuetzalan; no obstante, es necesario hacer algunos señalamientos. La letra <h> escrita antes de la <u> corresponde por lo general al dígrafo empleado en la ortografía histórica para representar el fonema /w/; es el caso de <huan>, “y”, que fonológicamente se puede representar como /wan/. No obstante, en otros casos, en este mismo Libro, la <h> antes o después de la <u> corresponde a una aspiración relativa a la vocal: /uj/; esto es particularmente cierto en la escritura de varias palabras que incluyen la noción de “árbol”, por ejemplo <kohupataninij>, en representación fonológica /koujpataninij/, “volador”. Por cierto, Valle Molina en sus poemas escribe <koujpapataninij> y <koujpapatanimej>, palabras que tienen la noción “árbol”, parte que fonológicamente representada es /kouj/. A su vez, téngase en cuenta que en el Libro, la aspiración se representa en unas ocasiones con <h> y en otras con <j>.

Se advierten otros comportamientos morfofonológicos propios a la pronunciación náhuatl del morfema “árbol”; por ejemplo, en la forma <kuohuith> “árbol” la <u> corresponde a una labialización relativa a la consonante previa: /kw/, de manera que la representación fonológica de esta palabra es /kwowitj/; análogamente, a la palabra “árboles” escrita <kuomej> le corresponde la representación fonológica de /kwomej/. Entretanto, afloran a lo largo de todo el Libro de Cuetzalan algunas inconsistencias en este respecto, como la omisión escrita de la aspiración, representada con la letra <h> o con la <j>; la alternancia entre el orden en fueron escritas las vocales <o> y <u>, principalmente.

Se observa por igual el uso indistinto de <s> y <z>, cuando esta lengua sólo presenta el fonema /s/; lo mismo vale decir de la inconsistencia en el empleo de <k>, <c> y <ck> para representar el fonema /k/. También han sido identificados, al parecer, errores tipográficos; es el caso de la palabra “sempohualt”, en el primer cuadro abajo, a la que le sobra al final la letra <v>.

Hasta aquí de cuestiones fonológico-ortográficas sobre la lengua náhuatl; otros aspectos serán fácilmente advertidos/ comprendidos por el lector y, en los comentarios del final, serán planteados otros tipo de señalamientos alusivos.¹¹² Por lo que toca a los párrafos redactados en castellano del Libro de Cuetzalan, se transcriben aquí los textos como fueron publicados, respetando por igual la puntuación, como ha sido en aquello escrito en náhuatl; tan sólo fueron añadidos los acentos de los verbos conjugados en tiempo futuro que no lo tenían. Por su parte, a la redacción de Nominación para la UNESCO le fue aplicada una ligera corrección de estilo. Pasemos pues a los discursos del Ritual / la Ceremonia.

112 Para mayor conocimiento de la variante de la lengua náhuatl correspondiente al Libro de Cuetzalan, pueden consultarse los siguientes dos trabajos de Dow F. Robinson: “Puebla (Sierra) Nahuatl Prosodies”, en Robinson F. Dow, Ed., *Aztec Studies I, Phonological and Grammatical Studies in Modern Nahuatl Dialects*. Norman: University of Oklahoma, Summer Institute of Linguistics, 1969, pp. 15-32; así como *Sierra Nahuatl Word Structure, Aztec Studies II*. Norman: University of Oklahoma, Summer Institute of Linguistics, 1970.

Temahactillis huan kuohu ixtemolis	El ofrecimiento y la selección del árbol
Yin mijtотilis tein Kohupataninij yejua tein maz ohuij huan tein maz ki chihuaj itech in huejhueyi altepe-mej.	La danza de los voladores, es la danza más difícil y más celebrada en los grandes pueblos,
Yin temahactilis pehua keman yin koupatan-taye-kanke yahui itech in kuotaj huan ki ixtemotih in kuohuith	El rito comienza cuando el caporal va al monte en busca del árbol
Ika in teposkoutekiloni, in tambol huan in akapitza, yahui huan ki ixtemohua in kuohuith, tein sempohualt huan majtactimetro ni tamachiuh in huejka-pantik.	Llevando su hacha, su tamborcito y su flauta, va en busca del árbol, el cual debe medir más de 30 metros de altura.
Yin mjtотianij yahuij kampa yetok in kuohuith huan kihuika Xochitl, copal, tatiochihualath, tanexme huan tayil.	Los danzantes se dirigen hacia él llevando flores, incienso, agua bendita y velas al igual que aguardiente,
Ijkuak in koupatan-tayekanke kijtotia in netapojpol-huil tatzotzon,	Es entonces cuando el caporal ejecuta el son del perdón,

Descripción breve de la etapa “Búsqueda del palo volador”, con la participación de “Voladores”:
 “Piden permiso al dueño del monte (*Kiwikolo*) para tomar el árbol. Brindan ofrenda.”

Descripción extensa:
 “Un grupo, dirigido por su Caporal, sale al bosque en busca del árbol más alto y fuerte, piden perdón al dios del monte, *Kiwikolo*, ‘Viejo del monte’, porque van a sacrificar a un miembro de la comunidad vegetal.”

In Yoltamaktilis	La reverencia
Kiyehual ijtотia, huan mo chijchikolohua huan kichi-hua Yoltamaktilis	Bailándole alrededor, inclinando su cuerpo con re-verencia
Ki ixnestia in nahui ojtztizin	Marcando los cuatro puntos cardinales
Ika in tayil, in tatiochihualath huan copa pokti,	Con el aguardiente, el agua bandita y humo de in-ciencio [sic].
Ki majxitia majtaktiomome kolotzitzin koupány,	Hasta completar 12 cruces sobre la corteza del árbol,
(Najnahui kolotzitzin koupani ika yin taneskayoth)	(Cuatro cruces en la corteza con cada ingrediente)
Niman sejsemej yin mijtотianij ki chihuaj tein ki chi-uak koupatan-tayekanke.	Después cada integrante de la danza imitara las acciones del caporal.
Zatehepaya ki maximaj in kuohuith	Para posteriormente cortar la maleza alrededor del árbol

Descripción extensa:
 “Comienza el chapeo donde realizarán la ceremonia, alrededor del árbol escogido; siempre acompañados de la música de la flauta. Al pasar cuatro días, regresan los danzantes y comienza nuevamente la ceremo-nia y la música; primeramente se dan 12 hachazos comenzando un son llamado “del perdón”; terminada la danza se retiran purificados para luego proceder al corte definitivo.”

Yekin ika koutepempehualoni	Los primeros golpes
Kohutempehualis pehua keman ojpa tatzonteki yin koupatan-tayekankej,	La tala del árbol se inicia con el primer par de ha-chazos propinados por el caporal.
Niman yin mijtотianij ojpa kitzojtzontekiske yin kuo-huith ika in tepozkoutempehualoni	Posteriormente cada danzante golpeará dos veces al árbol con el hacha

Yekin ika koutepepehualoni	Los primeros golpes
Itech in nahui ojtztzin huan kitemozke maj kinima-huikakan yin nahui huejhueyi toteotztzin.	En los cuatro puntos cardinales buscando que sus golpes sean guiados por los cuatro grandes dioses.
In xolal kayomej	Los habitantes del pueblo
Keman yin mijtotianij matamij yin netapojpol mahactillis kin kahuaj yin xolal kayomej maj matamikan yin koutepepehualoni	Después de que los danzantes han terminado el ritual del perdón dejan que los habitantes del pueblo terminen de talar el árbol
Kitaj kampa ika huetzis	Dirigiendo la caída
Keman ki tamitzojzontেকে	Tras ser talado casi en su totalidad
Yin xolal kayomej ojkan mosejsentiliaj	Las personas del pueblo forman dos grupos
Sejsemej ki tijtilanaskej yin kuohuith huan ijkon amo kin kojkokos in okceki kuomej.	Donde cada uno sujetará al árbol con lazos dirigiendo su caída para impedir que dañe a otros árboles.

Keman huetzi in kuohuith	La caída del árbol
Keman kuohuith huetzi	Cuando el árbol ha caído
Koupantantayekanke kiolinia in tecolkax kampa tatan in copal	El caporal agita un sahumero que quema incienso
Ki kahua maj xotatoj in se tanex,	Deja encendida una vela de cera,
Ki taliah seki Xochitl huan kipantaliliaj tayil huan tatiochihualath	Colocan un ramo de flores vertiendo aguardiente y agua bendita
Ki ixnesta se kolotzin kampa in kounalhuayo tein taltoctok.	Dibujando una cruz sobre las raíces que han quedado clavadas en la tierra.

Descripción extensa:

“Caído el árbol, más de 200 hombres —pues mide más de 20 metros— lo transportan hasta el lugar donde se enterrará. Antes de enterrar el palo se le viste con bejucos para formar las escalerillas por donde subirán los voladores; se le hacen los arreglos necesarios para realizar el vuelo.”

Ki yectaliaj in kuohuith	Preparando el árbol
In kuohuith ki tami maxhimaj huan ki huikaj kampa yetok in tepoz tein kihuikas in xolal kampa ki ketzaskej,	El árbol será despojado de sus ramas para posteriormente ser jalado hasta el vehículo que lo transportará al pueblo en donde será colocado,
Taltzin kampa kitempehukej semi takes,	El terreno donde fue talado es de pronunciadas pendientes,
Ki kalakiliaj tatampa seki kuomej huan ijkon ki tilanaj keman ki kixtia itech in kuotaj.	Para facilitar el traslado este deberá ser calzado con troncos y movido con palancas para poder sacarlo del monte.
Ijkuac yin kuohuith ki ijhilpiaj kampa okachi tomahuak	Una vez que el tronco ha sido atado por el extremo de mayor grosor
Nochi yin xolalkayomej tapalehuiaj, kin chikahualtia in pakilis kemej se “tatzotzon huihuilatzaalis”	Todos los habitantes participan en el traslado, sumando al esfuerzo la alegría del “Son del Arrastre”

Descripción breve de la etapa “Arrastre”, con la participación de “Voladores/ comunidad”:

“En trabajo comunitario, el palo es arrastrado a donde se erigirá.”

In tekoch tatiochihual	La bendición del hoyo
Niman ki chihuaj se tekoch,	Después se procede a la excavación del hoyo,
Keman ajci ome metro huan tajko itech huejktan sepa ki pehualtiaj in mijtotilis,	Cuando la profundidad ha alcanzado dos metros y medio se reinicia la danza,
In teopixcat tein xolal kini nojnotza in xolal kayomej huan ki tiochihua yin tekoch.	El párroco del pueblo dirige unas palabras hacia las personas reunidas y bendice el agujero.

In temahactililis in mijtotianij	La ofrenda de los Danzantes
Sejsemej in mijtotiani ki taliaj in tecoch ijtik nimin temahactililis, Yejua yin seki Xochitl huan se tanex huan ki ixtali-jtiohui zeki kolotitzin ika tatiochihualath huan tayil.	Cada integrante de la danza deberá depositar dentro del hoyo su ofrenda, Que consiste en flores y una vela marcando la tierra con cruces hechas de agua bendita y aguardiente.

Los ingredientes del Mole	Los ingredientes del Mole
Sejsemej kipiaj ki pantamotaske yin molhuelikaloni in tecoch ijtik, Chileancho, chilhuak, canela, calabo, huan tomat) huan yin patantayekankej ki ijtotia "netapojpolhuil tatzotzon"	Cada integrante deberá arrojar al hoyo una porción de los ingredientes del mole, (Chile ancho, chile seco, canela, clavo y jitomate) mientras el caporal ejecuta el "Son del perdón".

In Nemakilis	El sacrificio
In teopixcat, in xolal tayekanani huan Mijtotianij Ki ixnextiaj kinaltamotaj in huehuejcho in tecochi-jtik, huan zatehepaya yin monemacyo ki chihua in koupatantayekanke. Yin huehuejcho ki taliaj tatajko in nahui tanex tein ki ixnextiaj nahui ojtzitzin, huan kampa mikis keman ki natzkualtis in kuohuith, Moijtohua itech huejkautanahuatil ika nejin hue-huejcho itacual in kuohuith huan ijkon amo tajtaniz nimin nemilis nejin Kohupataninij... Koukatzalis keman matamij nejin mahactililis, mo chihua in koukatzalis, Xolal kayomej nosentiliaj itech nahui olochmej huan ki tilanaske in kuohuith maj amo chikoyahui keman kikajkahuaske itech in tecoch.	El párroco, los encargados de la comunidad y los integrantes de la danza Simbolizarán arrojar el guajolote al hoyo, para depositarlo posteriormente dentro, tarea correspondiente al caporal de la danza. El guajolote será colocado como ofrenda al centro de las cuatro velas que representarán los cuatro puntos cardinales, en donde encontrará la muerte al ser aplastado por el palo, Cuenta la leyenda que el guajolote servirá de alimento al palo para que este no reclame la vida de los voladores... La siembra del árbol Culminado el ritual, el palo deberá ser colocado en el hoyo, Las personas del pueblo formaron cuatro grupos que lo sujetarán en direcciones opuestas para impedir que pierda equilibrio mientras es arrojado al hoyo.

Descripción breve de la etapa "Levantamiento", con la participación de "Voladores /comunidad":
 "Ofrendan a la Madre Tierra en el hoyo donde se erigirá el palo."

 Descripción extensa:
 "Se introduce una gallina negra en el hoyo cavado previamente y se vierte una botella de aguardiente, todo ello para consagrarse a los dioses y protegerse de cualquier peligro. Antiguamente todo este trabajo se hacía por medio de la fuerza humana. Antes de iniciar el vuelo alrededor del palo se lleva a efecto una danza para invocar al dios del viento pidiendo perdón y protección".

In Panomith	La columna Vertebral
Zeki tonalmej zatepaya keman ki tockej in kuohuith, Nejin mijtotianij ki escalohuiske ika sempohual huan majtacti huan makuil kuohutzitzin kemej topanomiyoh, huan ika tetejkoske itech in kuohuith.	Días después de haber enterrado el palo, Los integrantes de la danza colocarán los 35 escalones que permitirán el asenso hasta la punta representando así los huesos de la columna vertebral del ser humano.

In Tecomat	El Tecomate
Axcan ki taliliaj in tecomat huan no kitokaitiaj manxana,	Ahora toca la hora de colocar el tecomate o manzana,

In Tecomat	El Tecomate
Se koucajon kampa ki ijhilpiske nimin mecahuan tein ika mo ijhilpiskej keman pataniskej	Pequeño marco de madera en donde atarán los lazos que utilizarán para atarse cuando descendan volando
Keman matamij ki taliaj in tecomat, yin pataninij papatanij ijon ki yejyecohuaj in kuohuith.	Después de colocar el tecomate, los integrantes de la danza deberán arrojar en vuelos de prueba para verificar la seguridad del palo.

Mijtotianij ixnexilis	La presentación de la danza
Ika se kuali mijtotilis kemej mo kaki in tatzotzon,	Con pasos firmes al ritmo de la música,
Yin mijtotianij kin temahactiliaj itech in tein hueyi ilhuith teotajtolh xolal	La danza es presentada en la misa de la fiesta patronal del pueblo,
Kampa yin akapitza kakisti eyi taman huan tambol kampa yetoc inteotzin tonaltzin mo kaki keman mijtotijtiuhuij.	En donde la flauta de carrizo de tres tonos suena y el tambor donde vive el Dios sol se deja escuchar en cada paso.

Descripción breve de la etapa “Danza”, con la participación de “Voladores”:

“Con diversos sonos piden perdón, solicitan bendiciones.”

Descripción extensa:

“El día de la Ceremonia, todos los participantes deben estar en gracia con dios pues el indígena no se ha olvidado de sus deidades protectoras autóctonas, una mezcla de catolicismo y paganismo. Antes de comenzar el ritual, el caporal marca el inicio de la ceremonia con la flauta y el tamborcito.”

Itech hueyi pakilis	En plena alegría
Nochi kuali tayetoc, kuohuith yectoktok in talpan, mijtotianij kualtzin tajtakentokoj huan tambol ikan akapitza imako in patantayekanke...	Todo está perfectamente preparado, el palo debidamente sembrado en el suelo, los danzantes bellamente vestidos y el tambor y la flauta en manos del caporal...
Mijtotianij tetejkoj sejsemej huan motajtalitij pani in tecomat.	Los danzantes suben uno a uno e irán tomando su lugar sentados sobre el Tecomate.
In koupatantayekankej motalia manxana pani huan ijkuaq kakisti in tambol huan akapitza,	El caporal de la danza se sienta sobre la manzana y en ese momento se escucha la música arrancada a la flauta y al tamborcillo,
Yin tatzotzon teyi nahui ojtztizin... yejua yin teotajtol, ni yolo yin temahactilis.	El son de los cuatro puntos cardinales... Es la plegaria en toda su esencia, el movimiento central del rito,
Niman yin koupatantayekanke sepa motalia huan yin pataninij Motajko ilpiaj huan mo pankajkahuaj.	Después el caporal vuelve a sentarse para que los cuatro voladores se lancen al vacío amarrados por la cintura con un lazo
Ijkuac nejin kualnescayoth tein ki chihuaj nejin Kohupataninij.	Es el instante bello y espectacular de la danza.
Yin nahui pataninij ika nimimay majya se chijtej patantok,	Los cuatro voladores con los brazos extendidos hacia abajo al igual que la cabeza simulan el vuelo de los pájaros,
Ej kotihoui talpan huan kichia majtac tiomeyi yehual itech patan kuohuith	Y van descendiendo describiendo trece círculos alrededor del palo volador
Ijkuac in koupatantayekankej moyehualohua itech “in manxana” huan ki chijua kemej eskia pataniti... pehua in kakistilo, in xolalteotajtol huan netajtanilis tein amiki taltzin...	A la par que el jefe gira sentado sobre “la manzana”, ejecutando con acrobacia el son del vuelo... El silencio se rompe, la plegaria de una raza y la súplica de la tierra sediente...
Yehua yin mijtotilis tein Kohupataninij.	Esta es la danza de los Voladores.



Descripción breve de la etapa “Vuelo”, con la participación de “Voladores (el caporal no vuela, ejecuta la música en lo alto del mástil)”:

“Consumar la comunicación con el Padre Sol (Chichiní).”

Descripciones extensas:

“Suben los voladores uno por uno y, estando arriba, se aseguran amarrándose perfectamente en cada lado del cuadro instalado; estas esquinas representan los cuatro puntos cardinales. Instalados los cuatro hombres, sube el Caporal, que lleva la flauta y el tamborcito sujetos a la cintura; al llegar a la manzana (carrete) se sienta y dirige su mirada al oriente, invoca al sol tocando sus instrumentos; después se inclina hacia atrás sobre su espalda mirando de frente al cielo, se dirige a todos los dioses pidiendo protección para quienes realizarán el vuelo. El primer son es dedicado al oriente, el segundo al poniente, el tercero al norte y el cuarto al sur.”

“Cuando termina esta invocación, el danzante se pone de pie en la pequeña plataforma, se endereza y yergue majestuoso en una altura de 25 o 30 metros dirigiéndose al oriente e inicia su baile girando sobre la plataforma hasta quedar nuevamente frente al oriente, siempre acompañado por la música y el “son de los cuatro puntos cardinales”. Una vez terminado el rito, el Caporal se sienta y los cuatro voladores, seguros ya de la protección divina, se lanzan al vacío.”

El símbolo / el significado

Los discursos correspondientes al símbolo / significado de la danza del palo-volador tienen un estatus muy distinto en cada uno de los documentos aquí atendidos. El Libro de Cuetzalan comprende un capítulo específico denominado “In ixneska yin mijtotilis / El símbolo de la danza” (incluidos, como fue anticipado, algunos símbolos relacionados con la indumentaria), mas no es este el caso de la Nominación para la UNESCO. Esta vez, las partes correspondientes proceden de distintas secciones de la Nominación, incluida la parte relativa a la “Participación y consentimiento de la comunidad”; específicamente, fueron consideradas las respuestas a una de las preguntas de esta parte, que dice. “¿Qué significa en nuestras comunidades y en nuestra cultura el Rito Ceremonial de Voladores?” y es a partir de ésta que en el presente texto hablamos de “el significado” de la danza para la Nominación.

De manera similar al modo en que fueron reproducidos los discursos en el subcapítulo precedente, a continuación se consigna primero el cuadro con los discursos en náhuatl y castellano relativos al símbolo de la danza según el Libro de Cuetzalan. A éste le sigue el cuadro con las partes correspondientes al significado de la Nominación para la UNESCO; este segundo cuadro exhibe varias separaciones con línea punteada, anunciándose en cada caso la parte del documento de donde fue tomada cada cita. Esperamos haber identificado al menos las partes más relevantes del significado en la Nominación para que el lector pueda realizar las comparaciones que desee con los símbolos del Libro de Cuetzalan, independientemente de los comentarios insertos aquí.



In ixneska yin mijtотilis	El símbolo de la danza
Yin mijtотilis tein kohupataninij se mahactililis in tonaltzin,	La danza de los voladores es una ofrenda al sol,
Nejin tayokol tatztotzon kampa se tetatahutia ika in teotajtol maj in totajtzin tech titanili kiautzin huan tásela.	La música de ésta normalmente melancólica y triste por el ruego y la plegaria para que dios envíe las lluvias y la fertilidad a los campos.
Kuohuith kijtosneki eyi teyekanke talmanik:	El árbol simboliza los tres reinos del mundo:
In nalhuayoh, toktok talmanik,	La raíz, el inframundo,
Cohuith, talticpac talmanik,	El tronco, el mundo terrenal,
Huan tein ajko, in ilhuicac.	Y la copa, el cielo.
Taken no kimamajtok miak tanahuatilmej,	El traje también está cargado de signos relevantes,
In chichiltapal kijtosneki nimin ezio tein tajpianij mikemej,	El color rojo representa la sangre de los guerreros muertos,
Tein tatajko yeyehual moyolhixtalilij huan mopan-talilij kijtosneki chiktej ajtapal tein huejkau mopan-hilpilijay in mijtotianij.	Los medios círculos que se usan sobre el pecho y la espalda atados en forma diagonal representan las alas de pájaro que antiguamente se ataban los danzantes a la espalda.
Nejin patanalis kijtosneki majtactiomeyi tayehual kemej majtactiomeyi xihuith,	Este vuelo describe trece círculos correspondientes a igual número de años,
Huan kemej se kisempohua tein nahui pataninij, tech maca tejko ciento huan ome xihuith tein huejkau kayoth mo chihuaya huan ijuac nochi mo tisehuihaya.	Que multiplicados por cuatro periodos representados por los cuatro voladores nos dan 52, número que componía el siglo prehispánico, al final del cual se apagaban todas las hogueras,
Tayohuayantiaya in talticpac huan itech hueyi teotajtol	Se oscurecía la tierra y en imponente ceremonia
In teopixcamej nalkakistiaj itech in yohuac huan ki xotaltiayaj yankuic tit, in yankuic tonaltzin,	Los sacerdotes rompían la noche y encendían el fuego nuevo, el nuevo sol,
Ijkui in nemilis motojtokaskia itech yin talmanik kemej toteotzitzin nimin tanahuatil.	Para que la vida continuara sobre la faz del mundo como gracia y mandato de los dioses.
In tamachijchih tein tatajko yeyehual kemej tatajko mezty, huan Xochitl kijtosneki talticpac tásela.	Los bordados de los medios círculos o medias lunas, con figuras de flores aluden a la naturaleza y a la tierra fértil.
In yehual tetescayo kijtosneki nimin mimilakilis in tonaltzin,	El tocado con sus espejos circulares simboliza y refleja los rayos del sol,
Tein mo ilopijpilohuilia itech in taken kijtosneki in kuali pakilis tein techmakat in tonaltzin.	Los flecos dorados en que termina la orilla del pantalón y los medios círculos superiores e inferiores simbolizan los alegres y generosos rayos del sol.
In koupatapataninij mijtотilis se hueyi ilhuith tein ki temaka netazojtalis huan chialilis itech se xolal...	La danza de los voladores es una auténtica ceremonia que derrama amor y esperanza sobre un pueblo...

Descripción textual breve del elemento denominado:

"Con múltiples variantes por la dispersión tempo-espacial, esta Ceremonia es, esencialmente, una ceremonia con la que se establece comunicación con los dioses para brindarles ofrendas y solicitarles la fertilidad de la tierra.

"Según la tradición, que se mantiene vigente desde el año 600 a. C., en una época de sequía y hambruna los ancianos enviaron mensajeros-sacerdotes (Voladores) a brindar ofrendas a los dioses y pedirles lluvia que fertilizara la tierra. [...]

"En algunas etapas se realizan ofrendas a las deidades y se les solicita su perdón, pues las etnias practicantes sostienen que los seres humanos no somos dueños de la naturaleza, sino parte de ella y, por lo tanto, esta convivencia debe regirse por el respeto y la armonía."



Descripción breve de la etapa “Preparación del vestuario”, con la participación de “Maestros/discípulos, Voladores”:

“Confeccionan el vestuario, conociendo el significado de cada elemento.”

Identificación del elemento; dominios representados por el elemento; rubros referidos en un cuadro: Grupo étnico / Ubicación geográfica (estados) / Nombre específico de la ceremonia / Fechas / Usos rituales, festivos y sociales [únicamente consigno aquí la información proporcionada para los dos grupos aludidos en el presente texto]:

(a) “Totonacas / Región de Papantla del estado de Veracruz (costa y sierra), Sierra Norte de Puebla y algunos municipios del estado de Hidalgo / Kogsni-Volador / Asociadas con los ciclos agrícolas y con el equinoccio de primavera y las fiestas patronales / La ceremonia es un rito de merecimiento. Con su celebración se obtiene prosperidad, buenas cosechas y larga vida. Toda la comunidad se prepara espiritualmente. Los voladores se convierten en intermediarios entre las deidades y lo terrenal.”

(b) “Nahuas / Sierra de Puebla: municipios de Huauchinango y Pahuatlán) así como Hidalgo / Bixom T’i’iw, Danza del Gavilán [sic]⁴ / Carnaval y ciclos agrícolas / Con la Ceremonia se ayuda al héroe cultural (Cristo Sol) a triunfar sobre el mal. Variantes: (a) Los danzantes como señores del rayo y de la lluvia. El danzante en lo alto del palo evoca al Dios celeste; quienes descienden son mensajeros de la deidad que transportan a la tierra el principio de la masculinidad. (b) Los danzantes, como el viento, sostienen el cosmos desde los cuatro ángulos.”

Participación y consentimiento de la comunidad:

“¿Qué significa en nuestras comunidades y en nuestra cultura el Rito Ceremonial de Voladores?”

(a) El Rito Ceremonial de Voladores es percibido como un rito de fertilidad para pedir a los dioses cosecha en abundancia.

(b) El Rito Ceremonial de Voladores es elemento de identidad que transmite el pensamiento de los antepasados, cohesiona, alegra, fortalece y propicia tanto la armonía y el respeto mutuo.”

Algunos comentarios

Como fue mencionado, las citas tomadas y aquí presentadas tanto del Libro de Cuetzalan, como de la Nominación para la UNESCO son consideradas discursos relativos a la danza del palo-volador y no son, digamos, el simple relato o la neutra -o inocente- descripción de una “expresión cultural”. En primera instancia, se trata de discursos estrechamente imbricados con dos pueblos indígenas: nahuas y totonacas, de entre los varios que continúan representando la danza, al menos en México y Guatemala. La mera concepción, elaboración y, en particular, la publicación de un discurso de cualquiera de los pueblos indígenas adquiere cada vez más declaradamente tintes políticos, sea aquél estratégicamente reivindicativo, subsuma una postura contestatario-denunciante, o corresponda a la esfera conciliadora del arte y la cultura. Pero vayamos más allá de la “simple” existencia de los discursos y acerquémonos al menos un poco más a ellos.

En el caso del Libro, el discurso tiene tras de sí un “trabajo de investigación [que] es material informativo para el turismo”, a la vez que “Material de apoyo a la Casa de la Cultura de Cuetzalan del Progreso”. En términos generales, es posible interpretar que el carácter bilingüe del Libro, por un lado, responda a las necesidades de información generadas por el turismo -que suponemos mayoritariamente hispanohablante-, con los contenidos presentados en castellano; y, por otro, que favorezca la circulación de



conocimientos locales de interés para la Casa de la Cultura, haciendo uso del náhuatl, la lengua regional. Para esta última situación, en paralelo a los propósitos de mantener presentes determinados aspectos de la danza entre la población, es transparente la política de lenguaje proyectada mediante el Libro: el náhuatl es la primera lengua en aparecer, seguida de la correspondiente traducción al castellano; la disposición de la lengua que encabeza y de la lengua que le sigue no es casual y muy probablemente fue meditada -y así resuelta- por los responsables de la edición y por las autoridades de la Casa de la Cultura, mismos que en su momento pudieron haber sido las mismas personas.

A la Nominación para la UNESCO le corresponde, por su parte y claramente, otro tipo de discurso. Se trata ahora de una clase de discurso que se estima el necesario para persuadir y obtener determinada respuesta afirmativa de personas que no acuden -en plan turístico, digamos-, al lugar en que se ejecuta tradicionalmente la danza, ni mucho menos son “voladores” o proceden de la comunidad de origen de la danza. Para este caso, las personas en cuestión son gestores culturales, de acreditación internacional, que esperan sentados ante su escritorio un expediente que envuelve un discurso preparado a partir de rubros insertos en un formulario preestablecido. Este puede ser el motivo por el cual la Nominación incluye en la Ceremonia aspectos que el Libro no considera en el Ritual; se trata en especial de la “Formación de los participantes” o “Preparación física y espiritual de los participantes”, la “Preparación del vestuario” o “Confección del atuendo”, y la “Ascesis previa” que para la “Comunidad y voladores” implica “abstinencia sexual, de bebidas alcohólicas y malos pensamientos, para purificarse”. Y, desde la óptica de una política de lenguaje, al parecer, en este contexto extracomunitario, no es requerido el náhuatl, ni ninguna otra lengua regional; el o los discursos son empaquetados en algunas de las lenguas hegemónicas del mundo: el castellano, en este caso (junto con las versiones de la Nominación en inglés y francés, disponibles en la página web correspondiente).

Es altamente importante y necesario dejar clara nuestra postura: no estamos ni divinizando, ni mucho menos satanizando, ninguno de los discursos, ni el del Libro de Cuetzalan, ni el de la Nominación para la UNESCO. Tratamos de ser enfáticos, sí, en que estamos ante *dos diferentes discursos*, lo cual tampoco es “inocente” y conduce a una pregunta que por ahora dejamos abierta. El discurso del Libro, del año 2006, parece reclamar para la danza del palo-volador, desde la perspectiva comunitaria quizá con los menores cambios en forma y significado posibles, la continuidad a largo plazo a que tiene derecho cualquier expresión cultural de toda sociedad humana; y la Nominación, del año 2009, asida de una tendencia política internacional, busca mediante su discurso que, a corto plazo, la danza del palo-volador vaya adquiriendo los privilegios de ser una expresión reconocida como patrimonio cultural de la humanidad, con las tácitas modificaciones

a la forma y el sentido que ello conlleva. En, consecuencia, observando la cercanía temporal de los documentos y a la luz de los intereses de quienes están, respectivamente, atrás y adelante del Libro y de la Nominación, ¿es posible decir que los dos discursos se refieren prospectivamente a la danza del palo-volador como la misma expresión cultural?

Cada uno de los discursos, o en sí los documentos que respectivamente los contienen, son susceptibles a muchas interrogantes. Por el momento sólo planteamos una cuestión más. La Nominación para la UNESCO consigna entre sus referencias, que llama “Lista de recursos adicionales”, las siguientes dos fichas que citamos por orden de aparición cronológica: (1) García García, Domingo. *Significado de las danzas de la región totonaca de Papantla, Veracruz*. Papantla: Edición mimeografiada de la Unión de Danzantes y Voladores, 1980; y (2) Aguilera Madero, Rocío y Cano González Onésimo. *La danza ritual del Volador*. Papantla: Folleto mimeografiado, 1982. Es posible que al menos uno de estos documentos haya sido traducido al náhuatl y publicado como parte del Libro de Cuetzalan, por aquello de que dicha publicación se refiere a Concepción Arroyo Molina como traductora al náhuatl, más no da el nombre de los textos traducidos. Alimenta la hipótesis anterior la mención que se hace a los totonacas en el Libro. Esto ocurre a fin de la narración del capítulo “In huejkautanahuatilis in mijtotilis tein kohupataninij / La leyenda de la danza de los voladores”, cuando los danzantes se tiran al vacío, ofreciendo su vida, como sacrificio realizado para combatir la sequía y la hambruna que hace muchos años padecían:

Huan mo chihuahac Teomahistic, Keman yin okixpipil tajko huejkapan huetziayaj, Se hueyi kiahuith kin pahactalij nochi in xolal kayo- mej Huan motankuaketzkej itech in talhixco huan ki chiukej ika nejin mijtotilis amo keman ixpolihuiskia. Ijkuak in totonacas, Kijtohuaj in teotajtoltzin tein momaxtijkej ijkuak ni- min tajko tajyohuilis. Huan kehutokej maj yolto nochipa nejin cualtzin ta- neltoka tachihualis.	Y se hizo el milagro, Cuando los jóvenes se encontraban a media caída. Una lluvia abundante colmó de felicidad a los mor- tales. Que postrados en el campo, prometieron que esta danza nunca se perdería. Desde entonces los Totonacas, Repiten las oraciones que aprendieron a la mitad de su sufrimiento, Conservando vivo este bello e importante ritual.
---	---

El uso de la lengua náhuatl en el Libro de Cuetzalan merece un par de comentarios más. Anteriormente referimos la importancia de la noción “árbol” en torno al nombre de la danza que nos ocupa, no solo entre los nahuas de Cuetzalan, quienes para ello emplean el término “kohupataninij”, sino también entre aquellos que usan la palabra “cuahpatlanque” para referirse a esta misma manifestación. Ahora la expresión “caporal” o “caporal de la danza” llama nuestra atención. En el Libro, la forma náhuatl corres-

pondiente más comúnmente empleada es “koupatantayekankej” y también aparece la forma “patantayekankej”, las dos palabras escritas a veces sin la <j> final. Si bien el contexto discursivo puede hacer innecesario traducir “caporal de la danza” o, más aun, “caporal de la danza del palo-volador”, los términos en náhuatl subsumen algo así; obsérvense los respectivos análisis morfológicos:

- 5) patantayekankej
patan +tayekankej
volar autoridad
“caporal del vuelo”

- 6) koupatantayekankej
koupatan +tayekankej
palo-volador autoridad
“caporal del palo-volador”

En (5), se expresa que el “tayekankej”, autoridad o caporal, lo es de la noción “patan”, esto es: del “vuelo” o de “los voladores”, si así se prefiere. Y en (6), el “tayekankej” o caporal lo es del “koupatan” (de kou+patan, ya interpretados aquí como un sólo componente), del “palo-volador”. Dicho de otra manera: la traducción de “patantayekankej” y/o de “koupatantayekankej” como “caporal” al español no es que sea inadecuada o que esté incompleta, ya fue aclarado: el contexto discursivo ayuda a conformar el sentido requerido; pero, el conocimiento y comprensión de la lógica expresivo-semántica de dichas palabras de la lengua náhuatl arma al observador con las categorías nativas que le permiten acercarse con mayor objetividad a los rangos y jerarquías de un espacio ceremonial.

Finalmente, notamos que la palabra “flor” se encuentra registrada en náhuatl como <Xochitl>, con letra alta inicial y terminación <tl>, y no <xochit>, como se esperaría por tratarse de un sustantivo común que en la variante de la Sierra, noreste de Puebla, termina sólo con la letra <t>. Se nos antoja proponer la siguiente hipótesis: el término ha sido escrito <Xochitl> por el sentido dado a su referente; es decir, el término es representado con determinadas marcas porque estamos leyendo a cerca de un ritual en donde las flores tienen un valor religioso decididamente importante. Razonablemente, entonces, los discursos en náhuatl del Libro de Cuetzalan nos ofrecen una vía menos mediatizada para intentar comprender una de las versiones de la danza del palo-volador como la expresión cultural que es.

Referencias

- Arroyo Molina, Concepción y GALICIA ARROYO, Arturo, *In mijtotilis tlein kohupataninij. La danza de los voladores, Náhuatl-Español*. Cuetzalan, Puebla: Maseualt Taneltokalis, Cuetzalan (Impresión y encuadernación GatHo, Acaxiloco), 2006.
- Campos, Araceli y CARDAILLAC, Louis, *México de mis amores. Una guía cultural de la A a la Z*. México: Editorial Océano de México y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- López de Llano, Héctor, *Los Voladores de Papantla. Una mirada desde la etnomusicología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Colección Posgrado, número 65), 2015.
- Robinson, Dow F., “Puebla (Sierra) Nahuatl Prosodies”, en Robinson F. Dow, Ed., *Aztec Studies I, Phonological and Grammatical Studies in Modern Nahuatl Dialects*. Norman: University of Oklahoma, Summer Institute of Linguistics, 1969, pp. 15-32.
- ROBINSON, Dow F., *Sierra Nahuatl Word Structure, Aztec Studies II*. Norman: University of Oklahoma, Summer Institute of Linguistics, 1970.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), *Nomination for inscription on the Representative List in 2009 (Reference No. 00175) / Mexico / Ritual ceremony of the Voladores*. Abu Dhabi: Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, 2009.
- Valle Molina, Eugenio, *Cantares de Cuetzalan; Nekuikatilmej tein Cuetzalan. Poemas en español y en náhuatl; Xochitajtolmej ika koyotajtol uan maseualtajtol*. México: Editorial Libermex, 2014.

Este libro se terminó de imprimir
en el año 2017 en los talleres de
Linotipográfica Dávalos Hermanos S.A. de C.V.
Paseo de Moral 117, col. Jardines del Moral
León, Gto.
Se imprimieron 1000 ejemplares.