

LAS DANZAS DE CONQUISTA *

I. México contemporáneo

Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli
(coordinadores)

¿Danza de moros y cristianos o danza de conquista?

De ninguna manera pretendemos plantear que las danzas de moros y cristianos y las de conquista son grupos independientes y contrapuestos; más bien intentamos aclarar de entrada nuestra posición frente a dos distintas maneras de analizar ese gran complejo de representaciones dancístico-teatrales, que incluye tanto al par de ciclos mencionados como a muchas otras danzas. Darle a una obra el título de Danza de moros y cristianos, como lo hizo Warman (1968), o el de Danza de la Conquista, como lo habla hecho anteriormente Wachtel (1967), implica, ante todo, un cambio de perspectiva frente a variantes temáticas de un mismo complejo argumental. Warman nos habla de “una danza y de su historia”, o más bien de la historia de un entorno dancístico —ya que de la danza propiamente dicha poco habla— y de su evolución y diversificación en el tiempo y el espacio sociales. Por eso, puesto que la sucesión histórica era su punto de partida y su hilo conductor, el título de su libro era el que mejor sintetizaba sus propósitos, pues hacía referencia directa al tema que se postulaba como primigenio.

En cambio, la perspectiva de Wachtel es distinta por completo. En aquel entonces experimentaba, con resultados novedosos, un enfoque sobre el cual posteriormente se volvería un especialista. Esto es, “un análisis regresivo desde el presente hacia el pasado” para detectar, a través de algunas danzas, cual era la visión que ciertos grupos indígenas de Perú, Guatemala y México tenían de su propia historia o, de

* Tomado de: Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli. Coordinadores. *Las Danzas de Conquista. I. México contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica. 1a. edición. México 1996. Págs. 10-30.

manera más precisa, los efectos simbólicos que les producía "el traumatismo de la Conquista". Dos décadas después, en su tesis doctoral Representaciones rituales hispánicas de conquista (1988), Brisset avanzó en esa dirección al demostrar una doble unidad estructural, en el tiempo y en el espacio, entre las danzas de moros y cristianos y las de conquista. Por el momento, tan sólo quisiéramos subrayar — con el fin de justificar la adopción de un título semejante al que eligieron estos dos autores— cierta afinidad Metodológica con nuestros trabajos. Tanto ellos como nosotros adoptamos un punto de partida analítico semejante: los procesos históricos "reales" y los hechos simbólicos actuales —en su especificidad también reales— en el Mediterráneo, en los Andes, en América Central y en México manifiestan una misma estructura conflictiva, que haremos explícita más adelante. De esta manera, al unificar variantes y formas distintas de representar un mismo macro-tema, nos es permitido hablar de una sola categoría, que denominamos danzas de conquista. Por tanto, para delimitar nuestra intención —que privilegia el presente cultural— en un contexto geográfico e histórico determinado, hemos optado por titular nuestra obra Las danzas de conquista. México contemporáneo.

Es ya lugar común pretender remontar las raíces históricas de este tipo de danzas a la de moros y cristianos. La validez relativa de esta tesis —que por cierto encontré en Ricard y en Warman a sus principales argumentadores— se ha venido enriqueciendo con nuevas aportaciones. Pero hoy se vislumbra un horizonte más fecundo que el que los investigadores de este y del otro lado del Atlántico conocían o imaginaban hace unos años. Los que trabajamos en México hemos aprendido, por ejemplo, que el complejo de la danza de moros y cristianos en la Península Ibérica es tan rico y variado como el de las danzas de conquista en el México contemporáneo. Brisset (1988) propone, para las fiestas de moros y cristianos en la España de hoy, la siguiente distribución geográfica: en la zona norte de la península prevalecen las "mascaradas territoriales"; en la zona central, las "danzas habladas"; en una amplia zona intermedia —entre el centro, el este y el sur—, la "toma del castillo"; y en la parte sur, el "rapto del santo". Como influencias importadas destacan las "luchas estacionales", los "alardes militares", las "competiciones ecuestres" y las "representaciones litúrgicas". Estos modelos, que el propio autor considera emparentados, ya existían en los siglos XVI y XVII.

El tema de los moros y cristianos fue el de mayor incidencia en la conformación de los primeros modelos novohispanos. Pero desde el inicio estuvo enriquecido por otras manifestaciones de confrontación ritual, como los juegos de cañas y las corridas de toros, así como por la incorporación de elementos y personajes indígenas. Posteriormente se difundieron de manera paralela la escenificación de

los conflictos bíblicos y los ceremoniales carnavalescos. La primera noticia sobre la teatralización de la Conquista de México, como una mascarada sin parlamento, data de 1566 (Orozco y Berra, 1853: 38).

Es legítimo pensar, entonces, que lo que fue transferido de Europa y divulgado en América, en el marco de la "cultura de conquista" (Foster, 1962), no fue sólo la danza de moros y cristianos, o un conjunto de danzas, sino un *corpus* entero de fiestas, que entró en contacto con el *corpus* aborigen. El panorama, pues, debe de haber sido más complejo que el que los escasos testimonios de aquella época nos permiten vislumbrar. También cabe precisar que entre los pueblos mesoamericanos ya debían de existir, al igual que en otras partes del mundo, modelos de confrontación ritual. La lucha simbólica del hombre contra el jaguar-tigre es un ejemplo, constatado por Navarrete (1971) entre los indígenas del siglo XVIII, que nos permite suponer una matriz autóctona que, de hecho, perdura hasta nuestros días en las danzas del tigre (Bonfiglioli, 1995), de tepejuanes, tejorones y tlacololeros (Mompradé y Gutiérrez, 1981), entre otras. A partir de varios códices mexicanos se puede postular la existencia prehispánica de combates ritualizados entre bandos humanos (López Austin, 1967: 16-18, 37, 47-49, 53-54; y Soustelle, 1956: 151). Por otro lado, nos parece que los códigos no verbales, particularmente los ritmos corporales, fueron los más difíciles de desarraigar dentro del *corpus* nativo, que fue subsumido por el de los europeos.

Así, si bien se impuso un modelo dominante a partir del *corpus* advenedizo, sobre todo en lo referente al código verbal, pensamos que no es legítimo considerar el ciclo de moros y cristianos como antepasado por excelencia de las actuales danzas de conquista, de las que es tan sólo una de sus variantes. Warman (1972: 138-165), por cierto, ha confundido la semejanza estructural —presente en todas las danzas del complejo contemporáneo— con su derivación histórica a partir de uno de sus temas. Sostenemos, por el contrario, que la génesis de este complejo dancístico-teatral debe ser buscada en varios ciclos, tanto europeos como americanos, que difícilmente podemos remontar con precisión.

Por tanto, nos parece inadecuado designar al macrocomplejo a partir del nombre de uno de sus temas, por muy importante que este sea. Preferimos una denominación que remite al núcleo argumental de todas las variantes: la conquista.

Problemas de definición

Cuando en un principio intentamos delimitar los rasgos constitutivos mínimos de nuestro objeto de estudio, llegamos a formular la siguiente caracterización para el complejo de las danzas de conquista: "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". Nuestro propósito no era —y no es— otorgar "sellos de garantía" para ésta o aquella danza. Mas bien, con esa definición incipiente buscábamos el núcleo dancístico-teatral con el cual confrontar la singularidad de cada uno de los casos estudiados. Conviene aclarar que tal planteamiento, que de hecho fungió como guía de nuestras reflexiones, conlleva una ventaja y un riesgo importantes. La ventaja está en la flexibilidad de nuestro enunciado, es decir, en la posibilidad de arrojar luz sobre una amplia gama de casos. Ello nos permite considerar, dentro del análisis, tanto las variantes fuertes como las que presentan cierta debilidad semántica. Como muestra es interesante retomar el caso de los *cazadores contra los tigres*. ¿Es este ejemplo parte del complejo de conquista? También aquí tenemos dos "bandos" y una confrontación armada. Por lo que se refiere a la disputa territorial, ésta no es sino la que experimentaban las culturas cazadoras de antaño —y las culturas agrícolas y ganaderas de hoy—, que competían con depredadores —como el jaguar— por el predominio en un territorio de aprovisionamiento. Pero esta "conquista", entre un contrincante natural y otro cultural, y la que constituye el tema de nuestros estudios, entre enemigos humanos de diferente etnia, remiten a una confrontación en la que hay un desplazamiento del eje naturaleza-cultura al eje intercultural.

¿Existe entonces una relación entre la conquista venatoria-territorial que acabamos de mencionar y la Conquista de México? Hay dos tipos de relación que merecen ser tomadas en cuenta: la "histórica" y la de "transformación sistémica". La primera nos habla del posible antecedente indígena de ciertas danzas actuales, o por lo menos de sus influencias mesoamericanas. La segunda nos remite a un cambio de protagonistas y, sobre todo, de categorías: en lugar de un conflicto entre lo autóctono (los indígenas) y lo extranjero (los españoles), tenemos un conflicto entre naturaleza (el jaguar) y cultura (el cazador). Ahora bien, la relación entre estos dos modelos se disiparía si no ofreciéramos mayores evidencias al respecto. Estas provienen, por lo que concierne al aspecto sistémico, de una danza escenificada por los choles de Tila, en Chiapas. Allí se enfrentan, durante el carnaval, dos bandos "animales": los toros contra los tigres. A juzgar por las informaciones obtenidas hasta ahora (Marion, 1990: 72-76; Bonfiglioli y Di Bella, 1992), dicha representación —que rememora la lucha ritual entre el toro y el cóndor, en los Andes peruanos—

simboliza el enfrentamiento entre el español y el indígena. El caso de Tila nos proporciona, así, un testimonio del pasaje intermedio de la transformación entre el conflicto naturaleza-cultura y el conflicto intercultural indígena-español, o, si se prefiere, el amarre analítico entre el jaguar-naturaleza y el jaguar-cultura. Por lo que se refiere a la relación genético-histórica, la danza del caballito blanco parece ser una transformación de la lucha ritual, todavía escenificada a finales del período colonial, del indígena contra el jaguar, quien se transfiguró en un contrincante mixto, integrado por el caballito y su jinete.

Por otra parte, el riesgo de nuestra primera definición estriba en que, al reducir la ritualización dancístico-teatral de la Conquista a sus elementos constitutivos mínimos, permitiríamos la inclusión de prácticamente cualquier caso de antagonismo dualista. ¿Qué decir, por ejemplo, de las luchas estacionales que Brisset (1988: 505) incluye en su clasificación? ¿Son o no parte del "complejo de conquista"? Si nos remitimos al enunciado presentado antes, la respuesta es afirmativa. Tanto los dos bandos como la confrontación, a veces armada, están presentes. Y por lo que se refiere a la "reconquista del territorio", ésta se realiza por parte de las fuerzas de la Primavera sobre las del Invierno. Si aceptamos esta evidencia, tendríamos que admitir algún tipo de parentesco entre tal clase de enfrentamientos y nuestro objeto de estudio. Pero pensamos que este último caso no puede ser incluido a pleno título dentro del conjunto que se está analizando. Falta, de nuevo, el carácter étnico del conflicto, con el agravante de que esta vez no disponemos de elementos transformacionales que nos conduzcan a nuestro núcleo analítico. De hecho, no hemos encontrado en México ninguna evidencia etnográfica sobre las luchas estacionales, quizá porque estamos en un país de dos grandes períodos climáticos anuales, donde, en todo caso, la pugna debería darse entre "las secas" y "las aguas". Esto muestra, de alguna manera, la débil relación entre el tema estacional y el complejo de conquista.

A partir del avance de nuestros análisis es preciso añadir a nuestra definición un par de elementos claves. La *confrontación* a la que nos estamos refiriendo implica: 1) el carácter étnico y religioso de los bandos en pugna y 2) el aspecto épico-militar del conflicto representado. Es importante, así, no confundir la presencia casi universal de la "división dualista" y de la "oposición de mitades" en procedimientos lúdicos y rituales —que parece responder a la necesidad del "otro", como referente simbólico e imaginario— con la particularidad estructural del complejo que estamos analizando. Sin embargo, esto no nos impide buscar relaciones importantes con casos que, en principio, quedan excluidos de nuestra definición, aunque permanezcan muy cerca de su "frontera". Al respecto, además del ejemplo citado

del cazador contra el jaguar, remitimos al lector a las tres fugas analizadas en nuestro libro: la danza de los concheros, la danza del caballito blanco y las danzas de fariseos y matachines, de cuyo cotejo se desprenden consideraciones importantes.

Finalmente, con el propósito de precisar nuestra definición, conviene citar dos conclusiones a las que la etnología había llegado hace tiempo. Por una parte, en nuestros análisis el aspecto antagónico presente en toda división dualista —que ha sido suficientemente resaltado por los estudiosos de las danzas de conquista— no debe ocultar a su contraparte, la reciprocidad entre las mitades asociadas. De hecho, los agentes se definen, unos en relación con otros, sólo por su pertenencia o exclusión de la misma mitad dancística, y cada bando tiene con respecto al contrario obligaciones y derechos mutuos, pues comparten un sistema de valores y de reglas (Lévi-Strauss, 1969: 109-116). Por otra parte, la organización simétrica del sistema ritual de mitades tiene incita la tendencia hacia una relación triangular —por tanto asimétrica—, de tal manera que el dualismo y el triadismo se vuelven indisociables, pues las estructuras binarias se transforman, bajo ciertas condiciones históricas, en ternarias y viceversa (Lévi-Strauss, 1968: 136-148). Esto nos permite adelantar la eventual inclusión de un tercer bando en el entramado de la representación.

Los matices mexicanos

El proceso de imposición, adaptación y reelaboración simbólica por el que han pasado las danzas de conquista en México ha desembocado en un conjunto de variantes originales. Las versiones que nosotros consideramos "fuertes" tratan de un bando de cristianos que se enfrenta a un bando indígena o, en el caso de las gestas de tema mediterráneo, a un bando de moros. En ambos ejemplos se trata de la disputa entre los portadores de la Santa Fe y los paganos infieles, con el propósito de convertir a estos últimos a la religión de los primeros. No obstante, los protagonistas no siempre son los que su nombre y el argumento textual sugieren. Bajo el disfraz de moros y de cristianos encontramos con frecuencia a los "indígenas de antes" y a los "mestizos" o los "indígenas de hoy". La apropiación popular no podía dejar impunes los argumentos europeos impuestos hace más de cuatro siglos. La danza de los Santiagos (capítulo VI), así como la danza de chichimecas contra franceses (capítulo III), lo confirman. Pero la síntesis e identificación entre pasado y presente es a veces tan profunda y sutil que los mismos danzantes-actores dejan de percibirla. Por cierto, es pertinente recordar que la representación expresa de la

caída de México-Tenochtitlan se ha trasladado desde el sitio de su acontecer histórico —esto es, el Anáhuac en el centro de México— hacia regiones mesoamericanas donde la Conquista se llevó a cabo con personajes y episodios distintos a los escenificados en la actualidad. Paradójicamente, en el México central millares de concheros manifiestan con sus danzas una confrontación —menos apegada a la historia, pero más contemporánea— entre dos tendencias opuestas: la "mexicanización" (entendida como "reivindicación de lo nacional") y la "occidentalización" del país.

En México, la importancia de los caballos para la derrota aborígen se evoca en el complejo dancístico, pero la figura del jinete guerrero se ha desplazado de los invasores históricos al santo que les "brindó" ayuda sobrenatural. Así, no tenemos noticia de alguna versión "fuerte" que represente a Cortés a caballo, o algún parlamento en el que se mencionen las monturas características militares de los europeos. En todos los casos se muestra al conquistador y a su tropa en igualdad de condiciones respecto de los indígenas, esto es, como combatientes de infantería. En cambio, la representación de Santiago siempre reclama al menos un indicio de su corcel blanco. Hay versiones en las que la imagen del potrero está ausente (capítulo VI), pero aun allí a la máscara de Santiago, elemento sacratísimo, se le debe abastecer de agua, cebada y alfalfa para su caballo. En Tabasco (capítulo VIII), aunque se trata de una cabalgadura representada por medio de un armazón de carrizo, que sólo cobra vida mediante los movimientos rítmico-miméticos del danzante, al espectáculo ritual se le denomina danza del caballito blanco. Esta por demás aclarar que ese "caballito" inerte es considerado sagrado y, como tal, se conserva en el templo, junto con las demás imágenes de los santos católicos. En el occidente de México, asociado a la danza de los tastoanes —en la que la bestia si es de verdad—, existe el mito de que el corcel de Santiago es nada menos que su hermano Jacobo, quien se trasmuta en equino para ayudarlo en la batalla contra los moros (Mata Torres, 1987: 134-135). Y dentro del elenco de minuetes (plegarias musicales de la tradición religiosa del mariachi) hay uno que se titula precisamente Santo Santiago Jacobo, lo cual confirma culturalmente la imagen integral del "apóstol del caballo blanco". Pero la figura de Santiago ha sido asimilada polisémicamente por otras figuras locales. Así, para los concheros es Ehécatl, Señor de los Cuatro Vientos, mientras que para los coras corresponde a su legendario líder agrarista del siglo XIX, Manuel Lozada (Vázquez Valle, 1987: 101-102). Por cierto, en el estado de Guerrero hay una danza en la que Cortés monta un fingido caballo y cumple una función semejante a la del Santiago que enfrenta a los tastoanes en Jalisco y Zacatecas (Dirección General de Internados de Enseñanza Primaria y Escuelas Asistenciales, 1955: 49-50).

Cabe señalar que, contrariamente a lo que sostiene Brisset (1988: 526) a propósito de las danzas de moros y cristianos en España, en los casos mexicanos el bando de los héroes no es determinable a priori. Aquí es incorrecto pensar que ellos estén siempre en el bando de los vencedores. Respecto a los ejemplos americanos, se puede afirmar que los personajes heroicos —Cuauhtémoc-Moctezuma, Tecún Umán, Atahualpa— a menudo se ubican en lo que Brisset define como el "bando enemigo". Igualmente, lo que él considera "héroes-invasores" (los españoles) deberíamos más bien definirlo en nuestros casos como los "enemigos vencedores". Al hablar de las confrontaciones entre bandos, Brisset menciona (1988: 441) las luchas entre demonios y ángeles como parte del complejo dancístico de moros y cristianos en España. Unos y otros se disputan el predominio espacial (conquista territorial) de los cielos (sede del poder divino) o de la tierra (lugar del control sobre los humanos). Este tema, que hoy sólo guarda una débil relación con el complejo mexicano, posiblemente haya sido uno de los inspiradores de ciertos rituales contemporáneos. De hecho, la confrontación entre potencias sobrenaturales fue una de las temáticas relevantes del teatro edificante español. En algunas pastorelas se ha puesto particular atención al combate de Luzbel y los soldados de Herodes, por un lado, contra el ángel, los pastores y los reyes, por el otro. No es raro encontrar al ángel o al diablo (o los diablos) en algunos rituales de conquista; el primero interviene, al igual que el apóstol Santiago, para prestar su poderosa ayuda al bando católico; el segundo, al bando de los infieles.

Dentro del panorama de las danzas teatrales mexicanas, se puede afirmar que los diablos tienen preeminencia sobre los ángeles. En algunas ocasiones también se les llama judíos, fariseos, borrados o incluso moros. En el noroeste (Bonfiglioli, 1991), el occidente (Benítez, 1970) y la Huasteca veracruzana (Reyes, 1960) los encontramos constituidos en bandos independientes, simbólicamente asociados a la risa y la transgresión cómico-sexual. En todos estos casos se manifiesta una conjunción de las temáticas de conquista, de la Pasión de Cristo y de otros elementos de la ritualidad amerindia. Resulta emblemático, dentro de este subgénero, el papel burlesco de Judas, el gran transgresor y líder de los fariseos, a veces llamado también "hijo del Diablo" (Merrill, 1983). Se puede afirmar que él y sus secuaces llegaron a tomar el papel de Mahoma y los moros, pues actualmente se representa en la Alpujarra granadina una especie de "burlas moriscas" de Jaén del siglo XV, en las que Mahoma aparece personificado montado en una mula, en medio de parlamentos, retos e improvisaciones cómico-sexuales. Se cuenta, además, con una descripción correspondiente a 1839, esta vez en la provincia de Alicante, en la que se hace referencia, con más profusión de detalles, al mismo ejemplo cómico-teatral (*apud* Caro Baroja, 1984: 123). De hecho, en algunas partes de México el Judas desempeña

el mismo papel montado en un asno. Uno de los ensayos de este libro (capítulo IX) habla justamente de estos personajes, sin el detalle del jumento, y de su confrontación con los soldados tarahumaras. Tenemos, en este último caso, una sustitución de los protagonistas, pues, en lugar de Mahoma y los moros contra los soldados cristianos, encontramos a Judas y a los fariseos —como seres diabólicos sobrenaturales— contra los soldados tarahumaras. Es posible que se haya sacrificado, aun desde su introducción en la época colonial, el aspecto étnico de la confrontación —que sólo se dibuja nominalmente— en favor de un carácter más evangélico

En la danza de David y Goliat (capítulo IV), uno de los temas bíblicos que perduran en México, el Diablo vuelve a tomar sus connotaciones judeo-cristianas. David lo derrota dos veces; en la primera como Lucifer, en la segunda como Lagarto-Dragón, es decir, su reencarnación animal. Al impedir su ascensión al trono divino, el pastor israelita asume un papel parecido al de los soldados tarahumaras, quienes, por su parte, impiden que Judas y los fariseos se apoderen del templo y del espacio ritual, lugares del "poder divino" (capítulo IX). Mas controvertido, en cambio, es el papel del Diablo y la Muerte en el conflicto entre franceses y chichimecas, pues, en este caso, parecen encarnar las "repugnantes" costumbres antropófagas del paganismo prehispánico (capítulo III), existentes al menos en el imaginario impuesto por los conquistadores.

Al hablar de conflictos de carácter fundamentalmente religioso, la incidencia sobrenatural cobra particular relevancia en la determinación del resultado final. En la mayoría de los casos analizados en este libro, la derrota indígena y el triunfo de la nueva religión se justifican por la intervención de algún santo, más que por inferioridad de los combatientes aborígenes. De esta manera, queda salvaguardada "la valentía de la raíz autóctona", elemento muy importante del legado popular mexicano. Recuérdese como prototipo la aparición del apóstol Santiago con la Santa Cruz en la batalla del Sangremal: a los combatientes aborígenes les sobra valor, pero lo sobrenatural influye en favor de los españoles. En otros casos, el aliado sobrenatural es san Miguel Arcángel, mientras que el Diablo y la Muerte, más que en condición de socios, se presentan como enemigos supernumerarios de los indios paganos.

Ahora bien, existen tres ejemplos que se distinguen de los anteriores. En el conflicto entre fariseos y soldados tenemos la inversión curiosa de que son los humanos quienes ayudan a Dios en un momento de "debilidad". En la danza de la pluma no interviene ningún ser sobrenatural, pues al resultar los indígenas vencedores, la "valentía" se justifica por sí misma. La ausencia de una intervención sobrenatural

en la danza de la Conquista jalisciense se compensa con la traición de Marina, por la cual Cortés logra derrotar a Moctezuma. Esto nos muestra una correlación semántica entre la traición y la intervención sobrenatural.

Es interesante notar como durante la Semana Santa en el noroeste mexicano (capítulo IX) y en la Huasteca (Reyes, 1960), así como durante los carnavales chiapanecos (Reifel-Bricker, 1986 y 1989), se hace patente la relación entre la transgresión cómica y la confrontación entre bandos. El desorden que producen ciertas figuras rituales —judíos, fariseos, diablos, monos, negros, etc.— no sólo se asocia a la diversión, sino que ésta es al mismo tiempo una prefiguración simbólica del peligro. La ruptura de importantes tabúes —que conduce a la licencia sexual y a los robos— mina las bases éticas del comportamiento social. Al respecto hay un dato interesante el cual se planteó en el Segundo Congreso de Fiestas de Moros y Cristianos (Ontinyent, España, 1985). Según Brisset (1988: 113), "Todos los especialistas coinciden en resaltar la sensualidad que impregna a los 'enemigos' [los moros] en la representación", elemento que no ha recibido, al parecer, la debida atención. A nuestro juicio, la transgresión cómico-sexual debe ser interpretada como un importante poder ofensivo del enemigo, quien, como tal, se atribuye el derecho de violar las normas éticas de su contrincante. También puede ser vista como una ostentación de virilidad que conduce, de manera justificatoria, al conflicto militar propiamente dicho. Incluso, hay ejemplos de sociedades militares, como las de las grandes planicies de los Estados Unidos (Parsons y Beals, 1934: 497), donde la conducta obscena y la transgresión sexual caracterizaban ritualmente a sus miembros. En nuestro caso, el mensaje parece obvio: si tal desorden prevaleciera, se verían amenazadas las mismas bases éticas de la sociedad. Por consiguiente, el enemigo portador de dicho desorden "debe ser derrotado". Durante la Semana Santa tarahumara (capítulo IX) este mensaje se hace claramente explícito.

También conviene mencionar ciertas pastorelas españolas en las que, junto a los cristianos y los moros, aparecía como aliado de estos un grupo de "satans" que bailaban, cantaban y hacían toda clase de travesuras (Caro Baroja, 1984: 129). En las "burlas moriscas" que ya mencionamos, este papel fue cubierto por Mahoma, y al parecer el grupo de moros de la danza de los Santiagos (capítulo VI) forma parte, aunque de manera más contenida, del mismo género transgresivo. En cambio, gran parte de las "versiones históricas" de la Conquista de México nos muestra que los vencedores —en tanto que portadores de la nueva religión— y los derrotados —en calidad de antepasados— siempre han sido objeto de respeto.

Otros personajes jocosos —"negros" o "negritos"— también se presentan en la danza de la Conquista, de la pluma, de David y Goliat y en algunas variantes de la de los doce pares de Francia. Sin embargo, aquí ya no aparecen como bando de demonios transgresores, sino como un pequeño grupo cuyo papel es ambiguo. Por una parte, su predilección por las máscaras y el disfraz, su actitud graciosa, irreverente y libertina, nos recuerdan, otra vez, la relación que guardan con lo que Brisset define como la vertiente carnavalesca. Por la otra, en virtud de su ambigüedad y, sobre todo, de su nombre, nos hacen pensar en su posible vínculo con la tercera raíz mexicana, la de los negros. En fin, nos encontramos frente a un mismo campo semántico, el de la transgresión sexual. En la contienda, los transgresores pueden adoptar papeles distintos: en los carnavales chiapanecos, la Semana Santa del noroeste o en ciertas representaciones rituales hispanas, se identifican con el mal; en otras, desempeñan un papel neutral y aún favorecen a los vencedores.

De los ejemplos tratados en esta obra, sólo en la danza del caballito blanco no aparece la transgresión cómica; no hay, en principio, ningún personaje que se haga cargo de ella. Sin embargo, en cierto momento del rito, cuando los músicos tocan una cumbia, por un breve lapso el caballito y la máscara tienen un papel más divertido, en el que no falta cierta alusión sexual. Por lo demás, el proceso dancístico se desarrolla con una actitud plenamente contenida por parte de los protagonistas.

Por último, los diablos, los negritos y sus equivalentes, además del atuendo y los signos burlescos, portan un látigo o un machete como símbolo de su poder. Encarnan simultáneamente el desorden, con el que se conducen, y el orden, que imponen a los demás. La transgresión cómica es aquí prerrogativa de unos pocos, pues tanto el público como los demás protagonistas pueden reír, pero no pueden provocar la risa, es decir, no pueden transgredir las reglas. En caso de hacerlo, serían castigados por los únicos transgresores autorizados.

Danza, códigos y simbolismo

Los procesos dancísticos son hechos simbólicos complejos, constituidos por un núcleo de movimientos rítmico-corporales que se interrelaciona de manera variable con otras dimensiones semióticas. Los desplazamientos kinético-coreográficos se combinan tendencialmente con música y canto, e incluso, en algunos casos, con declamación y gestualidad mímica. Asimismo, al cuerpo danzante se le viste y se le adorna a fin de que adquiera mayor fuerza expresiva, y el escenario supone una

CUADRO 1. Contribución de los códigos dancísticos a la semántica del conflicto

Código	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	Conquista	Pluma	Chichimecas/ franceses	David/ Goliat	12 pares	Santiago	Concheros	Caballito blanco	Fariseos
Mímico	+-	+-	+	+	+	+	-	+-	+-
Verbal	+	+-	-	+-	+	+	-	-	-
Coreográfico	+-	+	+-	+	+	+	-	+-	+
Musical	+-	-	+-	+-	+	+	-	-	+-
Vestuario y parafernalia	+	+	+	+	+	+	-	+	+
Escenográfico	-	-	-	-	+	+	-	-	-
Ideológico- exegético	+	+	+	+	+	+	+	+	-

Simbología: + presencia fuerte, +- presencia débil, - ausencia.

preparación claramente semantizada. Los propios movimientos corporales, al realizarse en un registro estético que los contrasta con la cotidianidad, se convierten en un registro signico. Así, todos los aspectos de las practicas dancísticas están cargados de significación—si bien frecuentemente ésta opera de manera implícita— y se combinan para producir un mensaje global. En el caso de las denominadas danzas-drama o danzas teatrales—dentro de las que se deben incluir las danzas de conquista—, este aspecto comunicativo se ve potenciado por la intención de desarrollar y expresar una "narración".

El conjunto de hechos comunicativos en las danzas de conquista se puede agrupar en siete códigos o campos semánticos principales: teatral-mímico, teatral-verbal, coreográfico, musical, de la indumentaria y parafernalia, escenográfico e ideológico-exegético. En el cuadro 1 se indica cómo cada uno de los casos analizados aquí contribuye a la semántica del conflicto ritual.

El procedimiento fundamental de todos los ámbitos semióticos es la transformación de ciertos elementos físicos en un conjunto de señales discriminatorias, concebidas primariamente como oposiciones binarias (Lévi-Strauss, 1964). Así, se conforman unidades seriales por rasgos distintivos, cada una de las cuales implica la elección entre dos términos dotados de una propiedad diferencial específica, o entre la presencia y la ausencia de cierta cualidad. Por ejemplo:

sonido grave	sonido agudo
color brillante	color opaco
con mascara	sin mascara
sonido musical	ruido
paso deslizado	paso brincado
olor a pólvora	olor a flores

Así, los indicadores de cualquier sistema de comunicación carecen de significación en si mismos, ya que sólo la adquieren como miembros de un conjunto. Un signo o un símbolo únicamente son tales en tanto se distingan de otro signo o símbolo al cual se oponen. Cada código pone a funcionar pares de oposiciones que, por su contraste, vuelven significativos los aspectos sensoriales. De esta manera, cualquier aspecto del ritual dancístico debe considerarse como parte de un conjunto, cuyo efecto de significación proviene de su relación con otros y no de el en cuanto tal. Un término, en esta perspectiva, sería entonces un haz de elementos diferenciales analizables por medio de oposiciones distintivas dotadas de significación.

El proceso ritual dancístico debe ser descompuesto en sus elementos simultáneos y sucesivos para establecer el sistema de oposiciones operante en cada código, o en cada anudamiento de códigos. Este sistema rebasa el conjunto de signos de cualquier ejemplo dancístico y remite paradigmáticamente a los casos del complejo temático del que forma parte, y aún a otros complejos. De esta forma, la protuberancia en la frente de la mascara que actúa como el oponente del caballito (capítulo VIII) sólo se comprende al encontrar ese detalle en la danza vecina de David y Goliat (capítulo IV). Aunque no se escenifica el disparo de la honda, la hinchazón frontal rememora la pedrada que, según el relato bíblico, el pastorcillo israelí asestó al gigante filisteo.

Por otra parte, los haces de elementos significativos con frecuencia conforman triángulos semánticos, en los que se atraviesan dos ejes de contraste que constituyen un campo de oposiciones ternarias. Por ejemplo, en el ámbito de los diseños coreográficos grupales se encuentra un eje de oposición entre los movimientos en círculo y los movimientos en filas, ambos preordenados, los que, a su vez, se oponen a las coreografías *ad libitum*, que no son preordenadas.

En el interior de cada código, una unidad serial es capaz de alternarse, mediante un proceso de selección-composición, con otras unidades del mismo proceso ritual o de otros rituales del mismo grupo étnico o de grupos "vecinos". Las cadenas sintagmáticas se conforman por unidades que se conjuntan para formar secuencias

GRAFICA 1. Triángulo de las figuras coreográficas grupales*



significativas; pero las mismas unidades se pueden combinar en contextos rituales muy diferentes, pues, como todos los elementos simbólicos, son polisémicas por principio. De esta manera, en el análisis de los procesos rituales, además de las oposiciones significativas, es posible dilucidar sus "reglas gramaticales" y su "sintaxis". Esta lectura lingüística de las danzas se plantea "por analogía", sin ignorar las diferencias entre ambos dominios de la comunicación.

En los procesos rituales la metáfora y la metonimia siempre se presentan interrelacionadas, aun cuando una pueda predominar sobre la otra. La selección paradigmática y la asociación sintagmática no sólo se combinan permanentemente, sino que el efecto de significación depende de la transformación de una en la otra y viceversa.

Concebida como una formación simbólica sincrética, la danza tiene tres diferentes niveles de existencia: a) un nivel profundo, que consiste en una "lengua coreográfico-teatral", es decir, un conjunto de elementos y normas estructurantes básicamente inconscientes; sistema que no tiene una existencia empírica, no aparece en escena y es difícil que los agentes culturales lo perciban, si bien lo ponen en práctica al danzar y actuar; b) un nivel, en gran medida consciente, donde las reglas del sistema se vuelven operativas y visibles; se trata aquí del

"habla coreográfico-teatral", esto es, de danzas con nombre propio, que son el objeto de observación directa del etnógrafo; y c) un tercer nivel en el que encontramos una amplísima variedad de estilos expresados por individuos y grupos; a estos sugerimos denominarlos "idiolectos coreográfico-teatrales".

La relación entre los últimos dos niveles es lo que Leroi-Gourhan (1971) ha definido bellamente como el momento de reconciliación afectiva entre los valores del sujeto (que elige ese determinado estilo) y los de su grupo (que le impone los límites de tal elección).

Ritos de paso y mitos de origen

Los procesos rituales en los que tienen lugar las danzas de conquista corresponden a la armadura definida por Van Gennep (1909) como la de los ritos de paso. A diferencia de los ritos del ciclo de vida, tienen como principal función marcar el paso del tiempo para los grupos sociales y el paso de dichos grupos por el tiempo. Algunos autores han preferido designarlos ritos de intensificación, pues congregan a las colectividades humanas para delimitar particiones temporales de cierto intervalo. En general se trata de grandes celebraciones comunales que indican cambios estacionales o anuales y señalan para determinado grupo su tránsito de un estado de normalidad previo, relativamente estable y fijo, a otro posterior.

No es raro que a estos rituales grupales se asocien, casi siempre de manera dependiente, otros rituales del ciclo de vida, sobre todo los que refieren el paso a la condición de adulto.

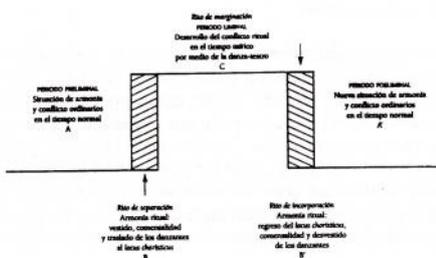
Como todas las secuencias ceremoniales que señalan el tránsito de una situación social a otra, constan de tres momentos principales. Se inician con los rituales de separación de la condición social normal que conducen a los ritos liminales y constituyen el estadio de marginación o de intemporalidad social, para concluir con los ritos de agregación, por los cuales se retorna a la situación normal, pero en un nuevo estado.

En nuestro caso, encontramos el siguiente esquema para las danzas de conquista. El paso de la condición normal previa hacia la situación de marginación consiste en rituales en los que se privilegia la armonía grupal, por el acto ritual de vestirse, la comensalidad colectiva y la armonía coreográfica. En la fase de marginación se desarrolla la temática del conflicto —con todos los matices: desafíos, combates, traiciones, victorias, muertes, etc.— y corresponde al momento en que los actores-

danzantes representan personajes del tiempo mítico. Por último, el retorno a la nueva situación normal también implica rituales de armonía, semejantes a los del inicio.

Como ya lo había señalado Turner (1967 y 1968), la fase de marginación es la de mayor complejidad ritual y su situación interestructural aleja a los agentes de sus roles ordinarios. En esta fase se desarrolla el enfrentamiento dualista característico

GRÁFICA 2. Esquema del ritual de conquista a partir de Van Gennep (1909) y Lévi (1970)



CUADRO 1. Macrosistema de literatura oral, a partir de Lévi-Strauss (1972 y 1986)

Características	Mito	Coloquio de literatura oral	Cuentos folklóricos maravillosos
Reclusión y ejecución en determinada época del año	+	+	-
Contexto sagrado	+	++	-
Oposiciones fuertes: cosmológicas, naturales o metafísicas	+	+	-
Tendencia explicativa	+	+	-
Tendencia moralizadora	-	+	+
Oposiciones débiles: sociales, morales o locales	-	+	+
Coherencia lógica debida a la presión colectiva y a la onomatía religiosa	+	++	-
Mayor libertad narrativa (omisiones; cambios de nomenclatura y de atributos en los personajes)	-	++	+
Contexto etnográfico directo o indirecto (histórico)	+	+	-
Remite a una dimensión histórica	-	+	-
Es aceptado culturalmente como ficción	+	+	+
Permite adecuadamente el análisis estructural	+	+	-

Legenda: + presencia fuerte; ++ presencia débil; - ausencia.

de las danzas de conquista. La conformación de los dos bandos en pugna empobrece y aún desplaza la complejidad de las contradicciones ordinarias para, por la vía de la riqueza simbólica, plantear su solución. Esta etapa liminal revela con claridad la ambigüedad entre el orden y el desorden; por eso el grupo de los "bufones rituales" desempeña un papel preeminente.

Las danzas de conquista constituyen, pues, formaciones simbólicas complejas en las que se representan acontecimientos mítico-históricos de conquista.

Parfraseando a Turner (apud Grimes, 1981: 10-11), podemos decir que la Conquista de México no sólo funge como referente histórico que inspira, en la mayoría de los casos, el almacén discursivo de los procesos rituales, sino que se convierte en una suerte de metatópico que sirve para pensar los hechos y los personajes desde una nueva perspectiva.

Estas danzas teatrales expresan narraciones míticas que se distinguen de los mitos propiamente dichos en que en estas se ponen en juego sincréticamente lenguajes tanto verbales como no verbales, y en algunos casos sólo los segundos. Otra diferencia estriba en que el mitante no es un individuo, sino un grupo: toda la compañía dancística y los músicos que la acompañan. Los temas de estas danzas son "mitos de origen", en los que no es raro que se den contrapuntos entre lo expresado mediante palabras —que hacen referencia a situaciones históricas lejanas— y lo transmitido por la expresión gestual y otros códigos, los cuales remiten a detalles muy próximos. Por ejemplo, el texto puede hablar de la reconquista de Granada, pero el único elemento en disputa durante la representación es la bandera mexicana (capítulo VI). Así, el relato hablado, cuando lo hay, no constituye un sistema cerrado, pues no contiene la totalidad del mensaje que los agentes se comunican entre sí y que transmiten a los espectadores.

Los coloquios de literatura oral son, junto con los mitos y los cuentos folklóricos maravillosos, los principales constituyentes del macrosistema de la literatura oral, cuyas características y diferencias se sistematizan en el cuadro 2, basado en las investigaciones de Lévi-Strauss.

Todas estas variantes de la literatura oral constituyen verdaderos metalenguajes, pues operan a partir de la combinación de unidades cargadas de significación previa (palabras, emblemas, objetos, melodías, gestos, etc.), que son reubicadas semánticamente (Lévi-Strauss, 1960).

Funciones significativas, armadura y sistema de transformaciones

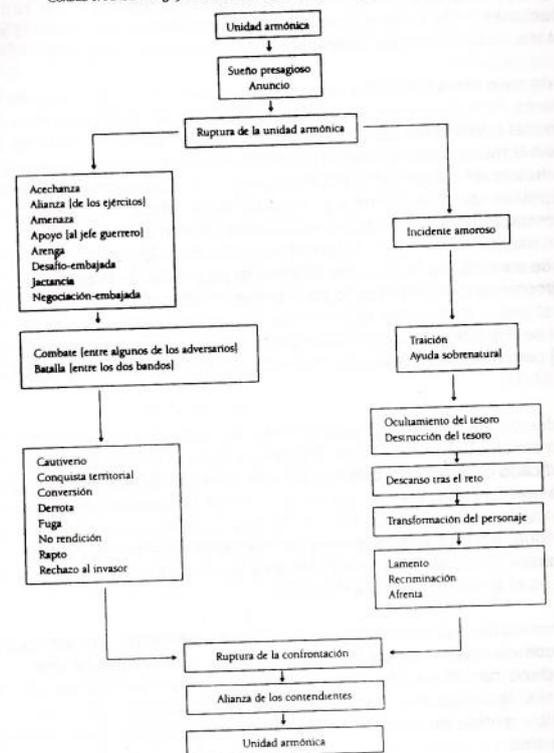
En un primer tratamiento del desarrollo argumental de las danzas de conquista utilizaremos el método diseñado por Propp (1928) para el análisis de los cuentos folklóricos maravillosos, ya que el mismo lo preveía como capaz de aplicarse a otros géneros narrativos (1972: 54-55). Asimismo, aceptamos, en lo general, la adaptación que Brisset (1988) propone para las representaciones rituales de conquista. Particularmente nos parece acertado su planteamiento de que los textos de estas danzas constituyen un "género de literatura tradicional popular, con un fuerte componente de transmisión oral", y que se trata de "narraciones que combinan cierto número de elementos aleatorios para dar cuerpo a unos esquemas argumentales bastante rígidos" (1988: 163).

El relato se divide, así, en núcleos narrativos, o elementos sintagmáticos, en los que se expresa la acción de un personaje, relevante en el contexto de la sucesión cronológica de las acciones teatral-dancísticas. Cada una de estas etapas de la composición mítico-histórica se designa como función significativa de la exposición temática.

Pero Brisset —no obstante su reconocimiento de que la palabra no es el único soporte expresivo de este fenómeno festivo y de que la representación teatral-dancística forma parte de una cadena mayor de actos rituales comunitarios— no incorpora analíticamente los contextos rituales anterior y posterior a la representación, y tampoco asigna el valor correspondiente a cada uno de los códigos de expresión implicados. De esta manera, nos parece imprescindible añadir dos precisiones a su aporte teórico. Por un lado, la situación inicial y la situación final de la secuencia discursiva no se encuentran en el relato verbal, sino en el proceso simbólico global en que se halla inserto (Van Gennep, 1909). Por otro lado, las funciones significativas se expresan tanto mediante la palabra hablada acompañada de la actuación, como por la sola palabra, así como a través de otras formas de comunicación no verbal, como son los códigos de la representación mímica, la danza y la música (Leach, 1976).

Coincidimos con Brisset en que —en la medida en que este género dancístico tiene como argumento central la confrontación— el criterio para la selección analítica de las funciones debe ser el grado en que las acciones inciden simbólicamente en la oposición de los bandos.

CUADRO 3. Funciones significativas de las danzas de conquista, a partir de Brisset (1988)



De esta manera, cada versión de las danzas de conquista no comprende todas ni las mismas funciones, pero el conjunto conforma un sistema de posibilidades paradigmáticas dentro del cual operan las transformaciones sistémicas, por medio de ausencias/presencias, de inversiones/sustituciones, de reducciones/ampliaciones y de insensibilizaciones/debilitamientos. El cuadro 3 muestra el inventario de las funciones operantes en las danzas de conquista.

En cada caso estas funciones se combinan en una secuencia y con una reiteración peculiares. Pero, además de constatar la vigencia de la misma armadura establecida por Brisset (1988) para los casos peninsulares, es necesario recordar las críticas que Lévi-Strauss (1960) formuló a la contribución proppiana. En primer lugar, varias de las funciones establecidas por Propp —y, para nuestro caso, por Brisset— son susceptibles de reducciones y asimilaciones, pues se trata de verdaderas transformaciones, expresadas en momentos diferentes del relato, de una misma función mayor. Por tanto, en lugar del esquema cronológico de Propp, en el cual el orden de sucesión de los acontecimientos es propiedad de la estructura [...], habría que adoptar otro esquema apto para presentar un modelo de estructura definido como el grupo de transformaciones de un pequeño número de elementos [entre los que se presentaría una] constancia de contenido (no obstante su permutabilidad) y [una] permutabilidad de las funciones (no obstante su constancia) [Lévi-Strauss, 1972: 37-38].

Recordemos además que los personajes y sus atributos no se pueden deducir de la mera sintaxis de las funciones. Para restablecer la unidad entre el significante y el significado es imprescindible recurrir a los datos de la etnografía y de la historia. De otra manera, ¿cómo entender por qué el niño tamborilero, en la representación occidental de la Conquista de México, es precisamente Martín Cortés (capítulo I)?; o ¿por qué, no obstante la incongruencia histórica —percibida por los mismos danzantes—, el estandarte de los moros es la bandera mexicana, y el emblema de Pilatos es el águila azteca (capítulo VI)?

Por último, es necesario recordar que cada una de las danzas, en tanto que procesos simbólicos complejos, no se pueden interpretar a cabalidad de manera aislada. Los núcleos narrativos, las coreografías, los estilos dancísticos, los trajes, los emblemas, las máscaras, las melodías, etc., adquieren sentido en un contexto semántico global, en cuyo seno las funciones respectivas se complementan mutuamente.

Así, muchos aspectos de una danza no se comprenderían si no se opusieran analíticamente a los equivalentes de otras versiones en las que estos mismos elementos, tratados de manera diferente, contrastan con los suyos para servir de soporte a un mensaje particular. Cada versión dancística no contiene en sí misma toda su significación, pues ésta resulta tanto del sentido adoptado como de los que se han excluido y podrían sustituirlo. Por tanto, cada ejemplo manifiesta su sentido pleno al ser reintegrado analíticamente a su grupo de transformaciones (Lévi-Strauss, 1981).

El estudio de una danza se debe iniciar por la descripción y la ubicación de ésta en su ámbito cultural. Pero el análisis de las correlaciones internas a su cultura con frecuencia es insuficiente, pues muchos detalles no encuentran allí su término de oposición. Cada elemento rebasa simbólicamente lo que representa de manera inmediata, ya que su significación implica lo que excluye, lo que elige no representar, esto es, lo que transforma. Es necesario, pues, remitirlo al complejo cultural del que forma parte. Allí, las operaciones lógicas e inconscientes transforman a distancia las representaciones —por medio de oposiciones, correlaciones, inversiones y sustituciones— y conforman un sistema de funciones semánticas. Las danzas, al igual que los mitos, más que hablar con los danzantes, conversan entre sí.

El triángulo dancístico de conquista

Planteamos, a manera de conclusión, un triángulo de oposiciones con una clasificación de los casos estudiados, a partir de los ejes del conflicto y la armonía, tal como estos se expresan durante el período de liminalidad ritual a que ya hicimos referencia.

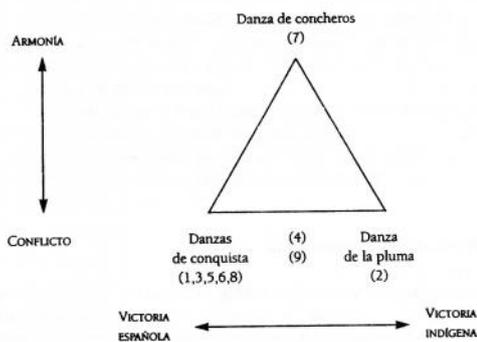
De los nueve casos antes mencionados, ocho desarrollan el tema de la confrontación étnica (polo semántico del conflicto), y uno el de la armonía cósmica, planteada como una manera de resolver posibles conflictos culturales.

El eje del conflicto se desdobra en victoria española o victoria indígena. Desde luego, la mayoría de los casos se adscribe al primer polo, lo cual implica, por lo general, la conversión de los derrotados a la religión de los vencedores, que es la religión de los mexicanos de hoy. Sin embargo, cabe recordar que la victoria (militar) española en la danza de la Conquista jalisciense (capítulo I), concluye con una paz (política) entre los contendientes. El caso de la victoria indígena plantea, por el contrario, una mediación entre una incongruencia histórica de tipo militar y el resultado lógico que de ella debería desprenderse, esto es, el rechazo a la

conversión. El problema parece resolverse con una aceptación informal (sin conversión) de la religión extranjera asumida como propia desde el principio.

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,

GRÁFICA 3. Triángulo semántico de las danzas de conquista



una victoria cultural de lo mexicano sobre lo extranjero.

Ha transcurrido una década desde que formamos el taller de danza folklórica mexicana en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Por cinco años, allí tuvimos la oportunidad de intercambiar opiniones, discutir enfoques teóricos y metodologías de trabajo relacionadas con la investigación antropológica de la danza. Este libro es el primer resultado del esfuerzo colectivo comenzado en aquel entonces. Para su fase final —que incluyó la selección de casos, su investigación y su análisis—, los colaboradores residentes en México realizamos una prolongada discusión.

Las reuniones que sostuvimos a lo largo de casi dos años nos permitieron enriquecer y uniformar nuestra metodología etnográfica y analítica. Cabe señalar que Demetrio Brisset —autor del ensayo sobre la danza de la pluma, y residente en España— no participó directamente en este proceso. Durante la investigación etnográfica tampoco pudo disponer del apoyo de nuestro equipo, pues estableció contacto con nosotros ya realizada ésta. La diferencia entre su ensayo, de carácter más general, y los nuestros, con mayor peso en datos etnográficos, se debe en buena medida a esta falta de comunicación previa.

Los procesos dancísticos tradicionales solo pueden ser abordados adecuadamente mediante la colaboración de etnólogos (especializados en simbolismo), etnomusicólogos y etnocoreógrafos. Hoy, para el tratamiento de hechos kinéticos —como lo es por antonomasia la danza—, además de la fotografía, es imprescindible la filmación, y en este aspecto agradecemos la colaboración de Norma Lazcano. Para la traducción del lenguaje no verbal al código de la escritura, contamos con el paciente apoyo de Eva Grosser. Agradecemos, por otra parte, a los encargados del Centro de Información y Documentación de la Dirección General de Culturas Populares, quienes consintieron en que consultáramos y reprodujéramos algunas imágenes del acervo fotográfico del desaparecido Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana. También nos complace destacar el valioso trabajo de Raúl Velázquez, autor de los 48 dibujos que complementan nuestros esfuerzos descriptivos.

Este libro, que sintetiza la experiencia de una década, no habría sido posible sin el alentador y oportuno auspicio del doctor Enrique Florescano y el eficiente apoyo técnico y administrativo de Luz Evelia Campaña, Julieta Lascurain y Hortensia Rosquillas, de la Coordinación Nacional de Eventos y Proyectos Históricos Especiales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Por último, rendimos testimonio a la generosidad de los danzantes, ensayadores y músicos, que nos permitieron disfrutar y compartir su sabiduría y sentido estético. Y no podemos olvidar a los mayordomos, cocineras y personas del pueblo que nos brindaron alimentos, alegría y hospitalidad festiva.