

**Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
Del Instituto Nacional de Bellas Artes**

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA

TESIS

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN DANZA
FOLKLÓRICA**

**“LA ENCARNACIÓN DEL PERSONAJE”
ANÁLISIS DE LA TRANSFORMACIÓN DEL DANZANTE, SANTIAGO
GO CABALLEO Y REY PILATOS DE LA DANZA DE SANTIAGOS DEL
MUNICIPIO DE ATEMPAN, PUEBLA**

PRESENTA:

MARCO ANTONIO MARTÍNEZ MARTÍNEZ

ASESORA

MARÍA ITZEL VALLE CASTAÑEDA

MAYO, 2016



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Martínez Martínez, Marco Antonio, “La encarnación del personaje”
Análisis de la transformación del danzante, Santiago Caballero y Rey Pilatos de la danza de Santiagos del
municipio de Atempán, Puebla, ENDF/INBA/SC, Ciudad de México, 2016, 150 p. 116

Descriptores temáticos: danzas nahuas, Moros y Cristianos, encarnación de personajes, danza de Santiagos .

Escuela Nacional de Danza Folklórica

Marco Antonio Martínez Martínez

**Modalidad de Titulación
Tesis**

Licenciado en Danza Folklórica

Título

“La encarnación del personaje”

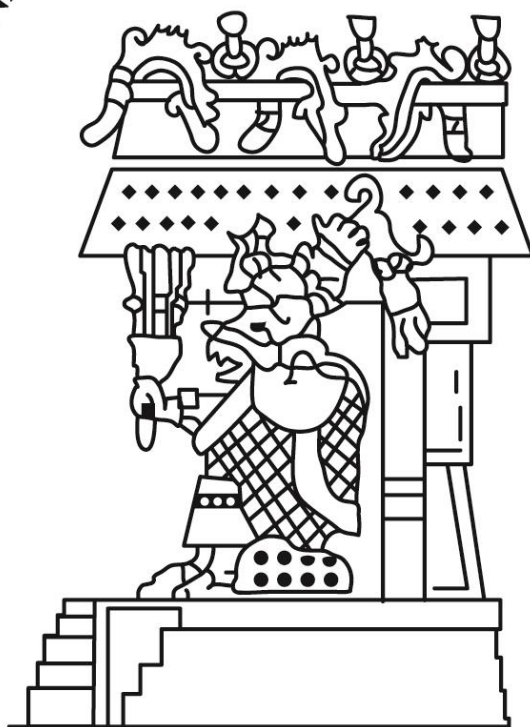
**Análisis de la transformación del danzante, Santiago Caballero y Rey
Pilatos de la danza de Santiagos del municipio de Atempan, Puebla.**

Asesor:

Profesora. María Nazul Valle Castañeda

**Ciudad de México
Mayo 2016**

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA



AGRADECIMIENTOS

A mi madre que día a día se ha esforzado por darnos lo mejor, y que a pesar de lo difícil que ha sido el camino, mucho el cansancio y largas las jornadas de trabajo siempre ha estado presente. Te doy gracias porque a pesar de las carencias nunca me limitaste, al contrario, me has dado cuanto ha sido posible y más. Te amo mamá.

A la flak, que me ha acompañado desde hace mucho tiempo y ha estado siempre al pie del cañón en las buenas y en las malas, sin duda esto es reflejo de tu constante apoyo y exigencia por hacerme una mejor persona. Gracias por compartir tu vida conmigo. Te amo.

A ese Ángel que en cualquier lugar donde se encuentra cuida de toda mi familia y nos llena de luz y fuerza.

Agradezco a mi asesora: Maestra Nazul Valle Castañeda. Una de las personas que ha confiado en esta investigación desde el inicio a pesar de lo accidentado del proceso, y que con todo y mis inconsistencias, ha estado para resolver mis inquietudes en cualquier momento. Gracias por no abandonar este proyecto y por permitirme contar con usted.

Doy gracias también a Joel Lara por todo lo compartido, estoy seguro que de no escuchar; leer y discutirme los puntos de vista, esta investigación tendría un rumbo distinto. Agradezco por tu amistad, los proyectos, por el aprendizaje-conocimiento compartido y por tu compañía en campo.

Quiero agradecerles hermana y pelón por estar y ser un motivo para esforzarme día a día; gracias por depositar harta confianza en mí y sobre todo por hacer a la familia cada día más fuerte. Los quiero.

Dedico también esta investigación a dos maestros de aquella que han denominado “la Vieja Escuela”, que me mostraron que la danza no sólo está en

el escenario a la italiana, agradezco por su amistad y por acercarme a ese mundo otro de la danza tradicional, sin duda sus enseñanzas están presentes. Gracias Toño Miranda y Edmundo Juárez Álvarez †.

Agradezco a aquellos que durante el transcurso en la ENDF estuvieron en todo momento compartiendo un sinfín de vivencias, y que se han consolidado como verdaderas amistades, principalmente: Sinuhé y Arturo.

Finalmente, pero sin restar importancia, quiero agradecer a la familia García Pozos, principalmente a Valentín Pozos (el Rey) quien me abrió las puertas de su casa y de su familia, y además, me dio el acceso a la danza para hacer posible esta investigación. No tengo forma de agradecer lo mucho que me han brindado. Gracias por compartir conmigo esas copitas y ese mundo de saberes, pero sobre todo por la confianza y la amistad. Agradezco a los encargados de la danza todas las atenciones durante el tiempo que estuvieron como regidores: Ciro y Don Gabino.

Ciudad de México, a 14 de marzo de 2016.

MARÍA DE LOURDES SANTIAGO CAMBRAY

Directora de la Escuela Nacional de Danza Folklórica

Presente.

Me es grato comunicarle por este medio que el exalumno Marco Antonio Martínez Martínez ha concluido su tesis denominada:

"La encarnación del personaje. Análisis de la transformación del danzante, Santiago Caballero y Rey Pilatos de la Danza de Santiagos del municipio de Atempan, Puebla".

Una vez que ha cumplido con los lineamientos metodológicos del proyecto de investigación y acreditado el idioma del inglés otorgo el Visto Bueno definitivo.

Sin otro particular y en espera de la fecha de asignación del examen profesional aprovecho la ocasión para enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

Nazul Valle C.

María Nazul Valle Castañeda

Asesora de Titulación

ccp. Javier Vegagil Fernández. Secretario Académico de la ENDF.

Rocío Cortés García. Jefa del Departamento de Control Escolar

Marco Antonio Martínez Martínez. Egresado



ÍNDICE GENERAL

Introducción	PÁG.
Capítulo I. Una mirada histórica de la danza entre los nahuas.	
1.1. La danza en la época prehispánica	8
1.2. La danza evangelizadora.....	18
1.3. Los Moros y Cristianos	24
Capítulo II. La encarnación del personaje.	
2.1. Contenido y Forma	32
2.2. Del contenido y la Forma a la ejecución e interpretación.	39
2.3. ¿Creación o Encarnación del personaje?	45
2.4. La relación Danzante-Espectador	53
Capítulo III. El personaje en la danza de Santiagos.	
3.1. Generalidades	60
3.2. Participantes en la danza	62
3.3. Breve Etnografía de la Danza de Santiagos	63
3.4. ¿Estructura dramática?	97
Conclusiones	
Referencias.	

ÍNDICE DE IMÁGENES

Capítulo I	PÁG.
Imagen 1. Baile en la fiesta de la coronación del rey Moctezuma	10
Imagen 2. Los doce franciscanos	20
Imagen 3. Bautisterio de Santa María Tonanzintla	23
Imagen 4. Representación del encuentro de Moctezuma y Cortés	25
Capítulo II	
Imagen 5. Santiaguito y Rey Pilatos	50
Imagen 6. Santiaguito	51
Imagen 7. Espectadores-Testigos	54
Imagen 8. Caín 2° y espectadores.....	55
Imagen 9. Espectadoras	57
Capítulo III	
Imagen 10. Hacia la capilla.....	62
Imagen 11. Cajerito	67
Imagen 12. Regidor y Flauterito.....	67

Imagen 13. Cascabelero.....	69
Imagen 14. Vasallos	70
Imagen 15. Rey Pilatos.....	71
Imagen 16. Relaciones	72
Imagen 17. Pilatos 1º, 2º y Rey	73
Imagen 18. Sr. Santiago	74
Imagen 19. Caballito.....	75
Imagen 20. Santiaguito y Caínes 1º y 2º	76
Imagen 21. La llegada	79
Imagen 22. Santiaguito con rosarios	79
Imagen 23. Santiaguito y Vasallo	86
Imagen 24. El combate.....	87
Imagen 25. La muerte del Rey.....	89
Imagen 26. El Rey yace.....	90
Imagen 27. ¿Muerte del Rey?	90
Imagen 28. El juego de los Pilatos.....	91

Imagen 29. Última corrida.....	92
Imagen 30. La Conversión.....	94
Imagen 31. La Rendición.....	95
Imagen 32. Valentín y El Rey	96
Imagen 33. Danzante-Charegón.....	96

ÍNDICE DE FIGURAS

Capítulo III	PÁG.
Figura 1. Ubicación del municipio de Atempan, Puebla.....	60
Figura 2. Escudo del municipio.....	61
Figura 3. Distribución de los participantes	99

INTRODUCCIÓN

La idea de abordar este tema surge después de haber egresado de la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF) en el año 2010, ya que durante el desarrollo del Seminario de Titulación, para mí estaba claro que trabajaría con la Danza de Santiagos del municipio de Atempan, Puebla; sin embargo el tema que aquí se desarrolla no era el rumbo a tomar para la titulación, debido a que el acercamiento a otras nociones de análisis las tuve siendo egresado. Por el contrario, estaba encaminado a realizar un registro de la danza, influenciado hasta cierto punto por los ejercicios de registro que en la escuela ya había elaborado como alumno durante semestres, estos ejercicios direccionados con las características de la Etnodanza principalmente, línea que en la ENDF ha sido punto de referencia.

Después de egresar de la ENDF, y continuando con las observaciones de la danza en campo, comenzaron a surgir otras inquietudes, pero al respecto de algunos personajes en particular de la danza de Santiagos. Estas me acercan a algunos textos sobre la construcción del personaje, y por ende a Stanislavski y más tarde a Grotowski y Eugenio Barba; entonces la intención de realizar un registro comienza a desvanecerse y desaparece por completo al tomar el taller Danza tradicional: Texto corpo-ritual, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), bajo la titularidad del etnohistoriador José Joel Lara González (de Agosto a Diciembre de 2012), espacio en donde las inquietudes se expanden y las respuestas y problematizaciones comienzan a encontrar otros rumbos, asimismo aprovecho este espacio para dar el crédito a ello.

Siendo así, el rumbo del trabajo toma esta distinta dirección y a propósito, dentro de ella comienza a transformarse.

Considero que algunos de los discursos que se han creado en torno a la danza folklórica reflejan entre otras cosas, la capacidad de realizar

interpretaciones de distintos personajes, es decir, ser un otro en el escenario; asumiendo así, que el bailarín tiene una cualidad casi innata para lograr transfigurarse en escena, adquiriendo con ello diferentes “personalidades”, pasa de ser un bailarín-individuo (tomando en cuenta la responsabilidad y arduo esfuerzo que ello implica) a encarnar un otro (tema que se aborda en el desarrollo de esta investigación), ya sea un jarocho o un charro, también a una chiapaneca o tal vez una china poblana, e incluso un *yoreme*, un *ayuujk* o un huasteco; entre un sin fin de ejemplos más.

Pero, debemos preguntarnos ¿si hemos comprendido la diferencia entre la interpretación y la ejecución de la danza? O para precisar: ¿hemos logrado con el cuerpo evidenciar esta diferencia?

Para responder a estas preguntas es indispensable distinguir entre lo que el gremio de la danza, y que ahora encuentro que el teatro también lo hace, ha denominado interpretación frente a ejecución; así como la distinción que existe entre el concepto de contenido con la noción de forma, elementos que se relacionan estrechamente y se encuentran en un vaivén de sus fronteras.

Al inicio de esta investigación, uno de los objetivos particulares se fundaba en la comprobación de que en la danza de Santiagos había un proceso de Creación del personaje a la manera del arte teatral que explica Stanislavski; no obstante, en el proceso de reflexión de las lecturas de autores teatrales como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, el mismo Constantin Stanislavski; y por otro lado en discusiones con el etnohistoriador José Joel Lara González, pude replantear a manera de hipótesis que el Santiaguito y el Rey Pilatos de la danza con la que se trabajó, no desarrollan una creación del personaje como tal, puesto que son personajes ya elaborados, pensados y diseñados por la comunidad, que tienen un guión fijo casi inamovible; tanto en lo que respecta a las relaciones (diálogos), como a los trazos espaciales, indumentaria, utilería y escenas actorales. Por lo tanto, considero que su

proceso podría asociarse esencialmente a la encarnación del Santiaguito y del Rey Pilatos, asumiendo que este concepto permite dar cuenta de la estrecha relación que se ejerce entre el danzante y el personaje (señalo que es un tema que se desarrolla en el cuerpo de la investigación). Y esto desemboca en 2 preguntas: ¿qué diferencias pueden existir entre estos dos conceptos? O si quizá ¿sólo se convierte en una nimiedad de palabras? Pienso que va más allá de un simple juego del vocabulario y lo abordo en este espacio.

Por lo tanto, es indispensable para esta investigación echar mano del marco teórico-conceptual que nos brinda la disciplina teatral; pues es ésta, el área artística que ha hecho mayores aportes al respecto del tema a tratar; proponiendo métodos y técnicas de enseñanza-aprendizaje, ya desde una perspectiva teórica o bien, experimentada desde y para el cuerpo.

Apunto que, si los recursos que nos brindan las artes escénicas se han agotado o tal vez ya no es posible adaptarlos al quehacer en la danza folklórica (tales como la elaboración de guiones escénicos, escenificaciones de “cuadros costumbristas”, reproducciones de repertorios “tradicionalistas”, muestras del virtuosísimo de una pareja en el escenario), es oportuno e indispensable voltear a ver lo que sucede con la danza tradicional, la danza que producen los pueblos originarios; y sobre todo, no verla únicamente como una manifestación exótica y colorida que se reduce a lo cuantitativo, sino analizarla desde alguno de sus múltiples datos cualitativos, para así, tomar aquellos conocimientos que las comunidades tradicionales han desarrollado en la construcción y/o apropiación de personajes, porque es una práctica que han realizado y perfeccionado por años.

Para ello es importante volcarse sobre las especulaciones que se han construido desde una mirada académica en torno de dichas manifestaciones dancísticas, y como ya se mencionó en líneas anteriores, no ocuparnos únicamente en contar lo cuantificable: secuencias, pisadas, frases musicales,

integrantes de la danza, etc.), sino también preguntarnos por eso que no se puede contar pero que existe, está y en momentos se puede percibir.

En esta investigación hago énfasis en la apropiación-encarnación del personaje en la danza de Santiagos del municipio de Atempan, Puebla (población de filiación nahua).

De manera general, se puede decir que es una danza que se desarrolla en torno a la representación de un combate entre dos religiones. Dramatizan la lucha entre dos concepciones mítico-religiosas; por un lado encontramos al bando católico, representado por el señor Santiago y por el otro, el bando de los infieles, representado por el Rey Pilatos; ambos bandos en la lucha constante por la conversión a la fe católica.

Pero, si se ha mencionado el interés por conocer cómo logran la apropiación del personaje o de qué forma llegan a dicha interpretación, o cuál es el proceso por el que pasan para configurar a su personaje, no es suficiente hablar sólo de los personajes que se ven en escena y de las acciones que realizan, sino acercarse también a lo que el danzante dice que hace para hacer y ser el personaje.

Con la intención de dar una posible respuesta a los problemas planteados arriba y a manera de eje de investigación: es quizá la forma de vida, el entorno, lo que ven, lo que escuchan y en general el todo en el que viven dentro o fuera de la comunidad; es decir, sus experiencias, lo que va dotando a cada danzante de las aptitudes necesarias para la interpretación y apropiación del personaje, posibilitando entonces interpretaciones personales, únicas e irrepetibles. Y es que “la noción de experiencia apunta, además, a un proceso acumulativo de significados que permite hablar no sólo de la experiencia individual sino también de una experiencia social” (Geist, 2005: 12-13).

Son personajes que se han configurado por un pasado lejano y un pasado más inmediato, o precisando un poco más, reflejan el proceso histórico del pueblo nahua desde la época prehispánica como el presente que viven los danzantes actuales. Para intentar comprender dicha concatenación, es importante mirar hacia los nahuas de la época prehispánica, así como a los nahuas del siglo XVI (que redireccionan su proceso ante lo que Foster a conceptualizado como Cultura de Conquista), tomando en cuenta la labor de las órdenes mendicantes en su tarea evangelizadora, tema que es abordado en el Capítulo I.

El Capítulo II. La encarnación del personaje; siendo el capítulo más extenso, busca dar explicación al uso de los conceptos y sobre todo a fundamentar la idea de que los danzantes que encarnan al Santiaguito y al Rey Pilatos, no realizan una Creación del personaje, como en un inicio se había planteado. Aquí abordo las relaciones que desarrolla el danzante dentro de su comunidad y que al mismo tiempo determinan la forma de interpretar a su personaje.

Para mirar este presente en el que los danzantes reconfiguran aquel pasado, se aborda un ejercicio de descripción de la danza de Santiagos: Capítulo III. El acercamiento que se va a realizar para conocer, aprender y aprehender de la danza tradicional es mediante una Etnografía, que bajo los conceptos de la Antropología de la Experiencia se ha definido como Etnografía de la Experiencia; caracterizándose ésta por el dialoguismo sostenido con los interlocutores, integrando la voz de aquellos que nos permiten el acceso a sus actuares, es decir, a los danzantes, así como a otros sujetos que se involucran con la danza de Santiagos porque “Los agentes son informantes privilegiados pues sólo ellos pueden dar cuenta de lo que piensan, sienten, dicen y hacen con respecto a los eventos que los involucran” (Guber, 2011:16).

Mediante este acercamiento se busca una relación humana y sensible que dé la pauta para conocer las sensaciones, emociones y percepciones de quien encarna a un personaje.

Para hacer una lectura un poco más accesible y congruente con la misma Antropología de la Experiencia (tomando en cuenta que es uno de mis primeros acercamientos a este ejercicio), el presente documento se escribe en primera persona, para así hacer notar los momentos en los que intervienen los interlocutores; y de igual forma, asumir la responsabilidad de las percepciones tenidas en campo e ideas personales que presento en esta tesis.

Este capítulo lo complemento con datos generales al respecto de la danza, desde la ubicación espacial hasta los elementos más específicos del grupo, pasando también por las fechas que dictan la dinámica de la danza: ensayos, presentaciones, compromisos, etc.

Finalmente para reforzar las ideas expuestas, en el apartado de las Conclusiones se crea un diálogo del Capítulo II que está cargado de conceptos, con el Capítulo III que proporciona los datos del presente de la danza. De igual forma abordo algunas inquietudes que surgen a partir de esta investigación y se plantean como futuros temas a tratar.

CAPÍTULO I

**Una mirada histórica de la
danza entre los nahuas.**

1.1. LA DANZA EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA.

*[...] es como la punta del iceberg, el pedacito visible,
bajo cuya superficie una masa enorme
pasa desapercibida.
Yoshi Oida*

Para comenzar a acercarse a la comprensión de lo que se encuentra en el presente, es necesario mirar también lo que se encuentra en el pasado, ya sea un pasado “muy lejano” o un “pasado cercano”, es decir, hechos que se pueden ubicar con una antigüedad de centenares de años o hechos que pasaron hace apenas una semana y que se consideran ya, parte del pasado.

Al respecto, Braudel en su texto *La larga duración* apunta que:

Presente y pasado se aclaran mutuamente, con luz recíproca. Y si la observación se limita a la estricta actualidad, la atención se dirigirá hacia lo que se mueve de prisa, [...] hacia lo que acaba de cambiar o se pone inmediatamente de manifiesto (1984: 64).

Se debe tener en cuenta que aquellos elementos que intervinieron en ese pasado, no quedan sedimentados en el presente; son elementos que se transforman en el tiempo y que continúan su proceso, ya que si es el hombre quien lo produce y el mismo hombre se encuentra en constante cambio, ¿por qué las manifestaciones culturales (la danza, la música, la poesía, el teatro, el canto, las artesanías, por mencionar algunas) habrían de ser únicamente una reproducción del pasado? ¿Acaso se encuentran en una especie de museo?

Arturo Warman afirma al respecto que “las culturas indígenas no son estáticas, han sido transformadas y siguen siendo distintas, volverán a transformarse y mantendrán su distinción” (1972: 16).

Aquellos elementos que actualmente se pueden ubicar como una herencia prehispánica o que han trascendido en el tiempo, se encuentran dotados de diferentes perspectivas, de nuevas intencionalidades e incluso de distintas interpretaciones a las que en el pasado se tuvo. Pero, parte de esa esencia del pasado prehispánico o de otro momento histórico, se encuentra aún en el presente y a pesar de no ser una reproducción idéntica, es necesario ubicar lo que acontecía en esa época, porque es así como el presente se ha ido tejiendo y obteniendo el rumbo que se conoce, lo que se observa; “Como resultado de la experiencia, el pasado y el presente se vinculan para trascender hacia un porvenir del ser y del grupo humano” (Lara, *et. al.*, 2013: 27).

Por lo tanto, para esta investigación es importante dirigir la mirada hacia lo que ocurría con la fiesta en la época prehispánica entre los nahuas, teniendo mayor acceso a la información de aquellos que se ubicaban en el Altiplano Central y tomándolo como referencia.

Cabe citar lo que María Sten (1974) apunta al hacer referencia a la importancia que tenía la festividad entre los antiguos pobladores:

Hoy día vemos en la fiesta prehispánica, en el afán de comprender el “acontecimiento” religioso, un drama humano relacionado con las fuerzas cósmicas que regían la vida del hombre, una guerra contra el destino. La fiesta no era un reflejo de la vida, sino la vida misma.

En ellas los ayunos y plegarias, comidas y danzas, cantos y música, pinturas y adornos faciales, máscaras y plumajes, ritos y magia, ceremonias oscuras y complejas, augurios, astros, montes y lagos, animales e insectos, flores e inciensos –todo lo que rodea al ser humano-, tiene un doble sentido; todo es signo, un signo complicado, terrífico, irrevocable.

En ellas, se refleja toda la vida del hombre, su pensamiento, su visión del mundo. (...) Nada existe por existir simplemente, todo sirve a algo, aquel Algo Invisible que se sostiene gracias a la sangre humana (34-35).



Imagen 1. Bailes en la fiesta de la coronación del Rey Moctezuma.

Fuente: Sten (1974). Vida y muerte del teatro náhuatl.

Frente a esta descripción es posible darse cuenta de la magnitud y el valor que la fiesta provocaba, pues si se consideraba como la vida misma, la estimación seguramente era desmedida, la organización debía ser precisa, no podían darse los errores; puesto que “lo

esencial en ese espectáculo era ganar la gracia de los dioses” (*Ibídem.*).

Continuando con la descripción de los componentes que intervenían en las fiestas de los nahuas de la época prehispánica, Sten (1974) menciona que estaba “el teatro náhuatl de origen religioso, estrechamente unido con el ciclo agrícola, la danza, el canto, la música y la acción dramática no tenían un límite bien definido que separara un género de otro” (*Op. Cit.*: 24); esto invita a distanciarse un tanto de las clasificaciones y los límites que se han impuesto a las artes, las fronteras entre las unidades no se hacían evidentes, por el contrario se diluían: “todo formaba una mezcla, en la que elementos mágicos convivían en perfecta armonía con elementos del teatro burlesco y al lado de las danzas en honor de los dioses” (*Ibídem.*).

Por esta razón, al momento de enunciar a la danza en esta investigación, es conveniente hacer referencia a la forma narrativa, en la danza tradicional las fronteras entre las disciplinas artísticas, fundamentalmente el teatro y la danza (aunque cabrían aún más, como la música y la poesía entre otras) se difuminan.

A propósito de las forma narrativas Rodrigo Díaz señala que:

No es una mera representación, sin mediaciones, de lo que se dice, de lo que está cristalizado en un texto o en un guión preestablecidos, consiste más bien en una traducción, una transformación y, por lo tanto, un desplazamiento, una reelaboración, recreación e interpretación de lo relatado [...]. No es casual que [...] tome como uno de sus objetos privilegiados, como uno de sus ámbitos centrales de operación, el cuerpo que dramatiza y experimenta, un cuerpo situado en tiempos, lugares e historias singulares; un cuerpo ciertamente sometido a técnicas, hábitos, poderes y disciplinas, uno también destinado a producir efectos, [es] “un arte escondido en el alma humana”; [...] son expresiones estilísticas de la otredad y de posibles alteridades: son prácticas enfáticamente coexistentes con nuestra condición humana. La dramatización constituye así otra forma narrativa, un componente fundamental del *homo narrans* (2008:33-34).

Continuando con lo que sucedía en la época prehispánica, se menciona entre otras cosas, la importancia de la danza antes de la llegada de los españoles al nuevo continente, así como la diversidad de éstas. Durán describe la forma en la que se realizaban algunas de las danzas y deja entrever la pluralidad de las formas narrativas:

[...] con mucha medida y sosiego. Otros había de menos gravedad y más agudos, que eran bailes y cantos de placer, que ellos llamaban “bailes de mancebos”, en los cuales cantaban algunos cantares de amores y de requiebros... También había otro baile tan agudillo y deshonesto [...] con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas y de hombres livianos. Llamábase *cuecuechcuícatl* –lo que quiere decir-, “baile cosquilloso o de comezón” (en Sten, 1974: 25).

La lista de ejemplos es muy amplia, ya que afortunadamente las fuentes y descripciones de los cronistas muestran gran diversidad de éstas, sin embargo, éste no es el objetivo del trabajo, por ello sólo se mencionan algunos.

Para acentuar la pluralidad de las fiestas que se llevaron a cabo en territorio nahua durante la época prehispánica María Sten (1974) siguiendo a Mendieta, cita: “otras muchas maneras de bailes y de regocijos tenían estos indios para las solemnidades de sus dioses, componiendo a cada ídolo sus diferentes cantares, según sus excelencias y grandezas” (*Op. Cit.*: 19) de igual forma, fuentes mencionan a algunos especialistas rituales que emplean su

cuerpo como herramienta principal para el culto, algunos de ellos se pueden asociar a lo que hoy en día son los malabaristas, porque realizaban una suerte de equilibrio con algún elemento o en otros casos, personas que hacían secuencias de movimiento sobre una cuerda que se encontraba a determinada altura.

Con lo antes mencionado, sólo intento dar cuenta de la importancia del arte entre los antiguos mexicanos y ésta, además de lo ya dicho, se puede considerar también con la existencia de espacios destinados para las representaciones, así como las escuelas que se especializaban para albergar y entrenar a danzantes y cantores. Siguiendo a Durán, María Sten escribe al respecto que:

[...] en todas las ciudades había junto a los templos unas casas grandes, donde residían maestros que enseñaban a bailar y a cantar. A las cuales casas llamaban *cuicalli* que quiere decir “casa de canto”. Donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y a bailar y a tañer a mozos y mozas [...] había penas señaladas para los que no acudían (1974: 17).

Sin duda, y gracias a las fuentes se puede pensar en la grandeza de las manifestaciones culturales durante la época prehispánica, por un lado el entrenamiento psicomotriz de los danzantes-actores, su dedicación en la tarea que realizaban, así como su compromiso para servir al otro (su semejante) como a los dioses. Y por otro lado, se percibe la importancia que la comunidad le daba a la forma narrativa, pues fue “un teatro que contó con locales adecuados, abundantes recursos escénicos y multiplicidad de temas y formas”(Arrom, 1956: 35), justo los espacios que estaban destinados para que se encontraran personaje con espectador.

Sólo para puntualizar este otro elemento al que se le daba importancia en la representación, hay que voltear a ver lo que sucede al respecto del ajuar o vestuario: la cabeza la “adornaban los hombres en ocasión de danza o de gran guerra con lujosos plumajes. Apenas se hallará nación en el mundo que con

tanta sencillez en el vestido juntase tanta variedad y lujo en el adorno de sus cuerpos” (Clavijero, 2009: 29) y que probablemente fue parte de lo que durante y después de la colonia –y seguro también en la época actual- marcó parámetros para el arreglo y/o cuidado de la gente que danza.

Los elementos que pudieron destacar por encima de muchos otros y que siguen vigentes en la actualidad, son los que Ricardo Robles (1994) ya apuntó en el texto de El Rostro Indio de Dios, en donde comenta que: “quedan elementos de forma prehispánica: ritos, ministerio de servicio; formas de relacionarse con Dios, el hombre y el mundo” (en Marzal, 1994: 34) y se puede afirmar que dicha forma de comunicación se debe a la importancia que la vida religiosa desempeñaba en la época prehispánica.

Para entender al menos un poco de esa importancia, es imprescindible desprenderse de la perspectiva occidental que generalmente se tiene de la religión, María Sten señala a este respecto que otra de las características que se podían observar en las puestas en escena de la vida era que:

No se trata, a la manera occidental, de provocar una emoción estética. La fiesta de los nahuas es la máxima expresión de un fanatismo religioso, ese fanatismo que lleva a un hombre a la piedra de los sacrificios [...] Espectáculo cuyas dimensiones sobrepasan la concepción del teatro occidental basado en el diálogo, hasta ahora único vehículo de comprensión entre los hombres (*Op. Cit.*: 36-37).

A más que los componentes que integraban las obras teatrales, -éstas constituidas por 3 elementos principales según Horcasitas: 1) Un diálogo entre dos o más actores, 2) Realizado en un escenario *ad hoc* y 3) Con un argumento, conflicto o acción que se resolverá de alguna manera en la escena final- constituían un todo, no eran elementos aislados o disociado uno de otro, sino que se integraban entre ellos mismos, con miras de lograr una puesta en escena eficaz; “todos los elementos: las danzas, las pinturas faciales, etc., en la fiesta-espectáculo, obedecen a un concepto bien definido del mundo y son fruto

del pensamiento mágico con su propia realidad y su propia razón” (Sten, *Op. Cit.*: 59).

Y en la descripción de la importancia de cada uno de los elementos que integra el todo, Sten continúa explicando que:

[...] el despliegue de colores, los adornos, la diversidad de movimientos, los bailes y los cantos, todo aquello que forma el espectáculo obedece en este acontecimiento teatral a una determinada finalidad, simboliza algo, un “algo” que no podía ser cambiado según la fantasía de un sacerdote sino que tenía que apegarse a reglas estrictas (1974: 59-61).

Advirtiendo así, la importancia incuestionable de la tradición, una tradición que delimita, y que al mismo tiempo posibilita o impide al hombre la libertad para integrar elementos novedosos a las dramatizaciones o de igual forma, omitir la incorporación de algunos de ellos.

Ha sido posible destacar algunas de las características de las formas narrativas nahuas vigentes durante la época prehispánica: en ellas intervenían decenas de personas, la atmosfera que se creaba era un espacio y tiempo en donde no se lograba distinguir el límite entre las realidades y la ficción; una puesta en escena que implicaba la muerte como sacrificio y no precisamente una muerte ficticia, porque a los dioses no se les podía engañar. Dramatizaciones que dentro o fuera de su contexto ritual, según Horcasitas (2004), no podían estar ausentes, éstas se encontraban insertas en la realidad y por lo tanto adquirirían relevancia, las puestas en escena eran la vida misma, era la forma en la que se aseguraba la permanencia del grupo humano y al tener contentos a los dioses con la sangre, la música, la danza y en general con toda plegaria, éstos no desataban su furia contra el hombre, al contrario: le permitían continuar con su vida.

Por lo tanto, se puede afirmar que en el nuevo mundo ya se desarrollaban formas narrativas de los antiguos mexicanos antes de la llegada de los españoles y además existía diversidad de éstas. Para clarificar esta noción,

cabe destacar lo que el padre Ángel María Garibay señala al respecto de la heterogeneidad de las puestas en escena durante la época prehispánica:

Haré sencilla la exposición diciendo que en la dramática náhuatl hallamos ya en germen la división de especies: la que celebra grandes hechos y la que solamente tiene como misión divertir al espectador. Sin remedio tenemos que llamar a la primera tragedia y a la segunda comedia, tal como lo llamaron los griegos (Garibay, 1979; 62).

José Rojas explica uno de los posibles antecedentes del teatro de la Nueva España y que a pesar de no compartir la idea del todo, considero puntual anotar esta cita para así hacer notar la grandeza de las puestas en escena de los antiguos nahuas.

El origen de la incipiente dramática de nuestras culturas indígenas parece encontrarse en las danzas religiosas, y guerreras de las cuales guardan memoria múltiples códices. Frecuentes eran las fiestas en que se efectuaban los *mitotes*, que los primeros españoles llamaron *areitos* (usando esta voz de origen antillano) y en ellos algunas danzas pantomímicas en su principio, fueron transformándose en farsas representativas, precursoras de una comedia que no llegó a desarrollarse [...] (1973: 17).

Ahora bien, si aún hay dudas de la existencia de una escenificación o la interpretación de un personaje en las puestas en escena previas a la Conquista, cabe señalar lo que Fray Diego Durán observa y deja registrado, aludiendo a que en una ceremonia “traían a un indio vestido de la misma manera de la diosa Xochiquetzalli” (en Garibay, 1979: 58) mostrando así, un elemento indispensable de la puesta en escena: el vestuario; la cita continua, “y poníanle un telar de mujer en las manos y hacíanle tejer a la manera que ellas tejen y el indio fingía que tejía” (*Ibídem.*); se apropiaba de los movimientos de otro.

En el texto Existencia del teatro Náhuatl de Ángel María Garibay, el autor recurre a Diego Durán para hacer hincapié en las diferentes formas narrativas de la época prehispánica, describiendo un ejemplo: “Se introducen indios vestidos como mujeres... otro baile había de viejos, que con máscaras de viejos

corvados se bailaba, que no es poco donoso y gracioso y de mucha risa” (en Garibay, 1964-1968: 60) en la misma cita, Durán continúa:

Otras veces hacían unos bailes en los cuales se embijaban de negro; otras veces, de blanco; otras, de verde emplumándose la cabeza y los pies, llevando entremedias algunas mujeres, fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantarillos y tazas, como que iban bebiendo. Todo fingido para dar placer y solaz a las ciudades (en *Ibíd.*: 61).

Ahora bien, lo que el padre Acosta ya anotó en el capítulo XXX de La Historia natural y moral de las Indias, al respecto de una fiesta en el templo de Quetzalcóatl, en Cholula; es para esta investigación bastante enriquecedor, permite entrever la diversidad de “personajes” (si podemos llamarlos así) escenificados:

Salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, arromadizos, cojos, ciegos y mancos, viniendo a pedir sanidad al ídolo: los sordos respondiendo adefesios; y los arromadizados tosiendo; los cojos cojeando decían sus miserias y quejas, con que hacían reír grandemente al pueblo.

Otros salían en nombre de las sabandijas: unos vestidos como escarabajos, y otros como sapos, y otros como lagartijas, etc. [...] fingían asimismo muchas mariposas y pájaros de muy diversos colores (Acosta, 1962: 217).

Por último, correspondiente a los teatros (como edificios) menciona Hernán Cortés (1988) en la tercera Carta-Relación, fechada el 15 de Mayo de 1522, que envía al emperador Carlos V explicando la situación militar en la que se encuentra; que tras elaborar un trabuco (catapulta), éste había de ser llevado a la plaza del mercado “para lo asentar en uno como teatro que está en medio della, fecho de cal y canto cuadrado, de altura de dos estadios y medio, y de esquina a esquina habrá treinta pasos” (Cortés, 1988: 37), describiendo también un poco más adelante el uso de este espacio: “el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes dellos se ponían allí porque toda gente del mercado y los que estaban en bajo y en cima de los portales pudiesen ver lo que hacía” (*Ibíd.*) permitiendo así notar las

consideraciones hacia la escenificación y sobre todo la importancia de los espacios rituales para la presentación.

Fernando Horcasitas (2004), explica que “el “protagonista del drama”, tenía que encarnar, en lo posible, todas las cualidades físicas que admiraban los antiguos mexicanos en un hombre” (p: 37), he aquí parte de las exigencias de la comunidad hacia aquel sujeto que se enfrentaba a representar-ser un personaje.

Para ir cerrando estas ideas del teatro precolombino prefiero transcribir una larga cita de José Rojas Garcidueñas, para no deformarla en síntesis ni correr el riesgo de omitir detalles sustanciales que describan lo complejo de las puestas en escena de los nahuas de la época prehispánica:

En las culturas indígenas nace el teatro de las danzas pantomímicas que se celebraban, como parte del culto, frente a los altares de los dioses. El gusto por tales fiestas hace construir los teatros de que nos hablan Hernán Cortés y el padre Acosta, los cuales teatros o escenarios no habían sido los únicos, seguramente, en el territorio de nuestra actual patria, sino que debemos considerarlos como ejemplos de otros muchos más o menos similares.

Los actores utilizaban [...] variados disfraces de animales, y la decoración de la escena se hacía con elementos y formas de la naturaleza en profusa confusión de las más variadas especies vegetales y de animales (1973: 169).

Indudablemente eran formas narrativas permeadas de un gran valor, un valor aprendido y compartido por la comunidad, y que por lo tanto, se convierten en una práctica colectiva pero al mismo tiempo individual, ya que, “la comunidad hace al individuo, lo va formando al ritmo que avanza su vida, sus relaciones y su experiencia. El individuo sabe que se debe a la comunidad” (Marzal, 1994: 47), por tanto, su cargo dentro de las puestas en escena debía ser preciso y cumplido, como ya se dijo, era imprescindible para estar bien con su semejante y más aún con los dioses.

Por las razones ya expuestas en las líneas anteriores, es que el teatro occidental del siglo XX se convence con conocimiento del teatro prehispánico para percibir un “más allá”, y ahí se encuentran con el Espectáculo Prehispánico (categoría hecha por Sten), y sólo para acentuar al respecto de esto, Antonin Artaud señala que era:

Un teatro que deja de ser un juego y la distracción de una noche efímera para convertirse en una especie de acto útil, y adquirir el valor de una verdadera terapéutica, exactamente como en los espectáculos primitivos [...] de donde las muchedumbres de la Antigüedad extraían la alegría de vivir y la fortaleza para resistir los ataques de la fatalidad (en Sten, *Op. Cit.*:32).

1.2. La danza evangelizadora.

Al tener una noción más general de las formas narrativas nahuas en la época prehispánica, es posible dar un salto a otro momento histórico de acuerdo al orden cronológico que se desarrolló, la evangelización.

La llegada de los españoles al nuevo mundo en 1519, se rige bajo tres fundamentos, o mejor dicho objetivos, que según Irving A. Leonard son: “oro, gloria y evangelio” (en Warman, 1962: 66). Al respecto de este último afán, Arturo Warman apunta que, éste “lo trae el conquistador por añadidura. Es también un resultado de la prolongada cruzada de reconquista en la que la fe del español se convirtió en fanatismo, en la certeza absoluta sobre la justicia de sus actos, amparados por el poder divino” (*Op. Cit.*: 67) que inspira al conquistador para salvar del infierno a las almas incrédulas de los paganos.

Con el objetivo de salvaguardar al indio, se reconfigura la cultura española, desplegando así lo que según Warman siguiendo a Foster, denomina una Cultura de Conquista, que era también un “acuerdo privado con el Ser Supremo mediante el cual el conquistador se convertía en su brazo armado, en

su ejecutor” (*Ibídem.*) para la conversión de aquellos incrédulos y la permisibilidad de asesinar a quien se opusiera a ello.

Una cultura de conquista que se funda aparentemente en la religión (o que al menos es lo que se pretendía como interés primordial), y con ello “el evangelio es la justificación legal de los actos de guerra y conquista en un territorio tan pródigo de infieles como América; es la puerta del cielo, el camino lícito y claro de la gloria y la riqueza” (*Ibídem.*).

Sin embargo, es fundamental dejar la tarea de la catequización en la asistencia de los especialistas, a pesar de que los conquistadores traen consigo la religión católica, es necesario el conocimiento a fondo de los expertos; por ello y motivado por la idea de ser un héroe “Cortés no renuncia a su proyecto de cristianización de los indígenas, pero en espera de un clima más tranquilo, decide abandonarlo en manos de los especialistas: los religiosos de las órdenes mendicantes” (Duverger, 1996: 22).

Considero importante citar lo que señala Robert Ricard al respecto de la primer Orden religiosa que llega a la Nueva España, Los primeros 12, porque además de ser estos los misioneros encargados de la conversión de los idólatras a la fe católica, es también la Orden que se centra en la construcción de la nueva religión nahua (entre otras), aportaciones que definieron el rumbo de la actual fe católica:

“Sólo con la llegada de los primeros misioneros franciscanos en 1524 comenzó la evangelización metódica de la Nueva España” (Ricard, 2013: 75), y es que como ya señaló Rojas “a la conquista por la espada siguió la conquista por la evangelización” (1973: 180) y para ello se buscaron estrategias metodológicas que le permitieron, tanto al catequista como al pagano comunicarse. Es sabido que el proceso del aprendizaje de la lengua implicó un tiempo prolongado, no así de otras formas de comunicación. Como

consecuencia y en la búsqueda de dichas estrategias se emplearon elementos que no involucraban únicamente el uso de la lengua, ya que además esto representaba un riesgo para aquellos que no dominaban la lengua (para el caso de este grupo humano, el náhuatl).

Lo hicieron con un conocimiento profundo del carácter indio; conocían su imaginación, sabían sus historias pasadas, se daban cuenta de la ampulosidad con que gustaban de celebrar sus fiestas paganas y recogiendo el temperamento indio lo que en él había de actor o farsante, lo encaminaron hacia la representación de unos autos o misterios cristianos [...] (Pazos, 1951: 70).

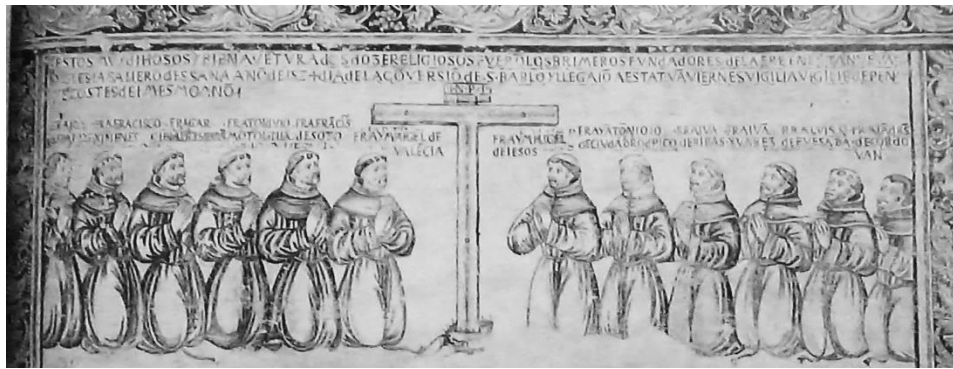


Imagen 2. Los doce franciscanos, siglo XVI.
Fuente: Revista Arqueología mexicana. Vol. XXI.

Por otro lado, algunos de los elementos que intervenían y que según las fuentes no podían ausentarse en las fiestas de Santiago, Corpus Christi ni de la Virgen de Guadalupe -y de acuerdo con Arturo Warman (1962) es este el orden de importancia en el que se desarrollaban durante los primeros años después de la caída de Tenochtitlán- eran: “por las mañanas miffa, y a las tardes toros, y cañas, con mafcaras diferentes á lo faceto, y ferio” (Vetancurt, 1960: 45). Asimismo y puntualizando “entre todos estos festejos sobresale el de moros y cristianos” (*Ibídem.*), y la principal importancia “que adquiere la danza está relacionada con su carácter de juego de armas, pero más aún con su simbolismo y tema, que también se prestaba para reflejar la aventura que corrían los conquistadores” (Warman, *Op. Cit.*: 73-74).

Esto permite la pauta para mencionar también una herramienta de gran relevancia para el objetivo evangelizador: el teatro misional, que se conformaba también por lo que se ha denominado hechos dancísticos, y “fueron los frailes franciscanos, sin duda, quienes primero tuvieron la idea de usar en el Nuevo Mundo, las representaciones teatrales, con fines didácticos y proselitistas” (Rojas, *Op. Cit.*: 180) y de ello hay diferentes fuentes que dan testimonio de su popularidad y uso en la conversión al catolicismo: Duverger: 1996, Sabido: 2014, Horcasitas: 2004, Medina: 2005.

Actualmente se tiene la referencia que “La primera representación del teatro de evangelización nahua registrada en las crónicas de la época es un auto sobre el Juicio Final, llevado a cabo en 1531 o 1533 en Tlatelolco” (Vetancurt, 1960: 333), a poco tiempo de la llegada de los primeros 12, dejando ver el esfuerzo realizado por los catequistas.

De las diversas herramientas de conversión empleadas, es quizá el teatro la que logra de forma más inmediata la comprensión del mensaje que tratan de dar los evangelizadores, además de que el “teatro misional, catequístico o de evangelización de la Nueva España, fue un fenómeno cultural y artístico único e irrepetible, por el conjunto de sus características y circunstancias” siendo trascendental porque era un “teatro de masas y al aire libre” (Rojas, 1973.: 181) lo que permitía a la colectividad observar lo que se realizaba, y esto posiblemente resultaba familiar, ya que como se menciona en el apartado anterior, en la época prehispánica era importante la asistencia y/o participación como espectadores en los actos rituales de la colectividad.

Fernando Horcasitas (2004) ya apuntaló lo que el padre Vetancurt afirmaba en 1698 respecto al teatro como herramienta de conversión empleado por Los primeros 12: “Esto instituyeron los primitivos padres, porque como los naturales no tienen más entendimiento que los ojos, les ponen a la vista los misterios para que queden en la fe más firmes” (p: 79) y en el mismo texto, el

autor continúa, “por lo tanto, los misioneros escogieron el teatro como método eficaz porque los indios “sólo se mueven por los ejemplos visuales [...]”(Ibídem.), creyendo en una imposibilidad de la comprensión por parte de los nativos: “Lo más urgente era que la inmensa turba de espectadores pudiera instruirse y edificarse sin esfuerzo, que no hubiera mucho que ejercitara su entendimiento en la interpretación, que casi todo se desprendiera vivo y claro con sólo verlo” (Ricard, 2013: 312), la solución se encontraba en la escenificación.

Y como ya lo han abordado especialistas en el estudio del teatro de evangelización (Duverger, 1996; Rojas, 1973; Ricard, 2013; Pazos, 1951; Horcasitas, 2004, por mencionar algunos), esto responde a la formación académica que tenían los frailes de la Orden menor (Franciscanos), incluso antes de su arribo al Nuevo Mundo.

Es innegable que los candidatos a la evangelización de México no sólo han sido elegidos por su celo y su fe; además de sus cualidades espirituales, dan prueba de serias capacidades intelectuales, están dotados no de una inteligencia abstracta y retórica, sino de un verdadero espíritu de reflexión, de invención y de adaptación (Duverger, 1996: 124).

Por otro lado, Manuel Marzal da una breve, pero puntual explicación para entender esta forma de evangelizar, que al parecer no rayó en un total etnocidio, sino que buscaba la forma de tomar ciertos elementos de la tradición prehispánica, pero dirigiéndolos hacia un rumbo distinto, dándoles un nuevo sentido. Ésta encontraba su fundamento en la autoridad de San Agustín:

Oficio nuestro es ir, poco a poco, formando a los indios en las costumbres y la disciplina cristiana, y cortar sin estrépito los ritos supersticiosos y sacrílegos y los hábitos de bárbara firmeza; más aún, en los puntos en que sus costumbres no se oponen a la religión y la justicia, no creo conveniente cambiarlas, antes al contrario, retener todo lo paterno y gentilicio, con tal de que no sea contrario a la razón (en Marzal, 1994: 5).

Seguramente gran parte de lo que inspiró a los evangelizadores a llevar por este y no por otro rumbo la conversión, fue el conocimiento que se tenía del

rol tan importante que desempeñaba la escenificación al interior de los grupos habitantes previos a la conquista, y que a pesar de no estar limitada por un guión o por un director -como ahora lo conocemos-, sí se demarcaba por la



**Imagen 3. Bautisterio de Santa María
Tonanzintla, Puebla.
Fuente: Revista Arqueología
Mexicana, Vol. XXI.**

tradición. Pero que ante todo, se podía observar un pueblo que creía en su costumbre y que ésta, se construía por la totalidad, una totalidad incluyente; que dependía de danzantes, actores, músicos, poetas, sacerdotes, sacrificios, ofrendas, etcétera; y que conscientemente no excluye.

La búsqueda de aquellos elementos que posibilitaran la conversión trae consigo entre otras cosas, la diversidad de manifestaciones artísticas: danza, música, pintura, escultura, canto, etc.; y como se ha mencionado, el teatro de catequización representó un papel sumamente importante, a tal grado que tal vez sin éste, la conversión a

la nueva religión no habría tenido éxito en tan poco tiempo; es relativamente corto el lapso que transcurre desde la llegada de los franciscanos hasta la primer representación teatral, que como ya se dijo, llevó por título: El juicio final en 1533, tomando en cuenta las dificultades en las que se encontraron los evangelizadores.

Los misioneros de la Orden de San Francisco al instituir el teatro religioso edificante en la Nueva España persiguieron dos fines: uno instruir, otro secundario: amenizar los días más solemnes del calendario eclesiástico. El teatro equivalía a una predicación de los misterios más excelsos del cristianismo [...] En cuanto a los actores, no se daba cabida a ninguno que no fuese de la raza del país. Y como los indios eran amigos de todo lo aparatoso y solemne, como educados en el contacto continuo con la naturaleza y la creación, los misioneros no les fueron en la mano; de ahí los

escenarios inmensos en que se desarrollaban sus cuadros escénicos: montes de verdad, sierras de verdad, praderas de verdad, animales, aun los más feroces, de verdad; plazas, castillos, palacios, etcétera. De proporciones naturales; allí no se andaba con cosas pequeñas, con tablados de comediantes de la legua, levantados en un patio de pueblo o bajo los porches de una ventana (Pazos, *Op. Cit.*: 133).

La decisión de utilizar las artes para la conversión del indio fueron los métodos ideales, y para así lograrlo también se echó mano de “la violencia de la estrategia que intenta producir nuevos cristianos a partir de los espectadores subalternos infundiéndoles terror al castigo y la destrucción, irónicamente da por resultado una hibridación del propio discurso religioso del colonizador” (Díaz, s/f: 335).

1.3. Los moros y cristianos.

Para revisar aspectos históricos de la danza de Moros y Cristianos previo a su llegada a la Nueva España, y en general a América, se recomienda revisar el texto: La danza de Moros y Cristianos del autor Arturo Warman Gryj (1972).

En esta investigación únicamente se abarca la historia de esta forma narrativa a partir de su llegada al nuevo continente, dicha manifestación dancística fue enseñada y aprendida con los elementos que trae consigo desde Europa sin que se tome en cuenta del todo los aspectos previos que la constituían, específicamente los personajes, pues esta danza se ajusta a las realidades de la Nueva España, acoplándose así a las necesidades particulares.

Una de las estrategias para la conversión al catolicismo que adquiere una importancia relevante, y esto tal vez por lo familiarizados que se encontraban los nahuas con manifestaciones similares, fue la danza.

Danzas de herencia española que se envolvían (al igual que casi toda manifestación de arte de la época) de elementos religiosos y de Conquista, que buscaban recordar aquel pasado tan inmediato que rayaba en el pecado y que

debía ser quitado de ese calor del infierno. Es entonces que tras esta necesidad, las danzas de Moros y Cristianos desempeñan una tarea fundamental en lo que respecta a la reeducación religiosa de los indios, y en el caso particular “la forma que llegó de España es una especie de epopeya danzada y rimada, a veces también actuada, que narra las hazañas de los cristianos en sus guerras contra los infieles” (Ramos, 1979: 26). Se retoman aquellas tradiciones del viejo mundo, y con ello “los símbolos de la guerra de reconquista recibieron nuevo aliento en la conquista de América; Santiago volvía a cabalgar junto a sus hijos predilectos, segando vidas infieles” (Warman, *Op. Cit.*: 69).

No es mi intención abordar un estudio histórico de la danza de Moros y Cristianos, por lo tanto no abundo en fuentes que hacen referencia a la danza en momentos previos a su llegada a la Nueva España, sin embargo, no está de más señalar lo siguiente, para así dimensionar a partir de dónde se toman en cuenta los elementos que intervienen en la danza y que actualmente están presentes:



Imagen 4. Representación del encuentro de Moctezuma y Hernán Cortés. Danzantes en el atrio de la basílica de Guadalupe, Ciudad de México, C.A. 1935.

Fuente: Arqueología Mexicana Vol. XVI. Núm. 94

La guerra de reconquista contra los moros ensangrentó la España de la Edad Media durante cerca de ocho siglos. Ésta inspiró los cantares de gesta y las novelas de caballería. En toda Europa dio origen a representaciones populares al poner en escena combates entre moros y cristianos que finalizaban la mayoría de las veces en la conversión de los moros al cristianismo (Stresser-Péan, 2011: 307).

Los infieles, naturales, salvajes o indios (categorías impuestas por el conquistador) se asocian con el bando de los Moros, mientras que los europeos, salvadores y dueños de las nuevas tierras se ubican en el papel de los Cristianos. Por lo tanto, se puede decir que la danza de los Santiagos del municipio de Atempan, Puebla; basa su argumento dancístico en la representación de un combate entre dos religiones: por un lado, el cristianismo como protagonista; y por el otro, un paganismo que atenta contra el cristianismo y funge como antagonico.

Es importante subrayar que el papel antagonico es asumido por cualquier sistema religioso que no base su filosofía en la creencia católica, siendo así, se encuentran dentro de estas variantes de la danza como antagonicos a moros, mexicaneros, chichimecas; básicamente grupos que representan a los pueblos originarios de la América precolombina. Esto, dicho con el fundamento de la estancia y la observación en campo en distintos contextos festivos.

Así, esta familia de manifestaciones, pertenece a lo que la corriente de análisis de danzas tradicionales, conocida como Etnodanza, ha clasificado en Danzas de Conquista o Complejo dancístico-teatral de la Conquista: “al unificar variantes y formas distintas de representar un mismo macrotema, nos es permitido hablar de una sola categoría, que denominamos *danzas de conquista*” (Jáuregui & Bonfiglioli, 1996: 11).

Siguiendo con precaución este planteamiento, las danzas de conquista dramatizan la lucha entre dos concepciones mítico-religiosas; encarnadas por dos personajes principales, por un lado al bando católico, para este caso (la danza de Santiagos del municipio de Atempan, Puebla) personificado por el señor Santiago y por el otro, los infieles, representados por el Rey Pilatos.

La constante de esta danza, es la imposición de la fe católica por medio de la espada y la sangre, es decir, se crea un texto lapidario y punitivo contra

todo aquél que no cree en el cristianismo. Y con esta imposición, durante el desarrollo de la danza se logra convertir al indígena incrédulo en un católico creyente¹.

Las danzas de Santiagos, las danzas de moros y cristianos, las danzas de franceses contra mexicanos, las danzas de chichimecas, entre otras, son, dramatizaciones; es decir, pertenecen al terreno del discurso teatral, o sea, son narraciones que antes de pensarse meramente danzadas, fueron puestas en escena como parte de aquel Teatro de Conversión que, mediante la música, los diálogos y los cantos, pretendieron reafirmar y legitimar la conquista española sobre los indios infieles.

Ramón Gutiérrez señala que:

El texto de cada auto tenía un subtexto oculto en las costumbres, en el reparto generacional y en las acciones dramáticas. Cada texto tenía su contexto. El drama no era un simple entretenimiento sino un instrumento conmovedor y pedagógico. El propósito explícito del auto era inculcar a los indios una visión de la Conquista profundamente ideológica y al mismo tiempo forjar en sus mentes una conciencia histórica de su propia derrota y subordinación como los españoles querían que fuera recordado (en Díaz, s/f: 343).

Después de un prolongado proceso de enseñanza y ya que la danza es aprendida, también es apprehendida por el pueblo nahua; con ello poco a poco se va reconfigurando, va adquiriendo nuevos sentidos, y conforme el devenir de los tiempos y necesidades de la población, dicha danza adquiere un sentido diferente; ya no es ajena, ahora se ha convertido en propia, es una danza encarnada; porque “la representación [...] pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y de las sociedades” (Duvignaud, 1981: 13), ya forma parte de la dinámica de la comunidad.

¹ Notas del guión elaborado por el postulante Marco Antonio Martínez Martínez y el etnohistoriador Joel Lara González para la cápsula de radio “Antropo-danza: Los que danzan su mundo: La danza de Santiagos”, transmitido el 11 de abril de 2013 por el Instituto Mexicano de la Radio.

El éxito actual de esta danza se debe sin lugar a dudas a aquella labor que ejercieron los frailes franciscanos, pusieron en “ese esfuerzo algo de impalpable e indecible, una mezcla de carisma y suerte, pragmatismo y utopía, audacia y planificación” (Duverger, *Op. Cit.*: 210), una planificación que vislumbraba un proyecto no sólo a corto plazo, sino que debía trascender generaciones.

[...] no lo busca como “lenguaje teatral”, sino como un uso del teatro a “nivel político”. No está buscando un “código” que permita comunicar, sino una situación que permita el contacto entre actores y público a pesar de sus diferencias y que fascine precisamente debido a las diferencias que los separan (Taviani en Barba, 2011: 389).

Y si a esto se añade que en general a las sociedades “agrada más ir al teatro que oír un sermón, ante todo si viene de un predicador, que, a pesar, de sus buenas intenciones, no sabe comunicarse efectivamente en la lengua de los fieles” (Horcasitas, 2004: 85); habrá un gran gusto y placer por admirar la danza en la plaza o en el atrio en donde se presenta, además que quien la interpreta es su semejante.

“Se puede pues, afirmar sin temor a la paradoja, que gracias a las órdenes mendicantes los indios de México se convirtieron, pero que también gracias a ellas siguieron siendo indios” (Duverger, *Op. Cit.*: 211), no se les alejó por completo de sus actividades rituales, sino que como ya se dijo, se les permitió formar parte del adoctrinamiento, como danzantes-actores o en otros casos como escenógrafos o músicos.

El eclesiástico Garibay ya apuntaló al respecto del siglo XVI lo que permite elogiar la inmensa creatividad de los recién convertidos. Destaca que es el Contenido lo que han transformado en el tiempo:

Los frailes dirigen, proyectan, ordenan, escriben las palabras que han de decirse, pero los encargados de disponer el cuadro en que el teatro ha de ejecutarse son los indios, que siguen gustosos sus propios procedimientos.

Se cambia la doctrina y el pensamiento, pero no se muda el vehículo de expresión (en Sten, 1974: 75).

Por otro lado, es de hacer notar, que al mencionar la conversión de los nahuas como si fuera un solo grupo estaría cayendo en un error, se sabe por las fuentes y además por la distribución actual de los diversos grupos de la misma filiación, que estos se localizaban no sólo en la cuenca del Valle de México; por lo tanto no se puede hacer una generalización, ya que no eran los mismos nahuas que se asentaban en la montaña del actual estado de Guerrero o los nahuas del estado de Michoacán así como los nahuas de la Sierra Norte del estado de Puebla. Para ello es imprescindible puntualizar algunos aspectos históricos de la evangelización de estos últimos.

Al respecto de la llegada de la Orden franciscana al territorio, Stresser-Péan (2011) comenta que “el cristianismo fue introducido por religiosos franciscanos que fundaron un convento en Tulancingo, en 1527 o 1528 [...]. Fray Juan Padilla partió del convento de Tulancingo, que acababa de fundar, para ir a evangelizar la sierra contigua. Predicaba en náhuatl” (Stresser-Péan, 2011:74), quizá gracias a este último detalle el náhuatl sigue siendo una lengua tan viva en la región.

Asimismo, dicho autor deja ver algunas de las técnicas mediante las cuales se logró la conversión en la zona, y éstas, coinciden con las que se efectuaban en el centro de la Nueva España:

En cada *altepetl* o estado indígena autónomo, la cabecera fue naturalmente el primer lugar donde los religiosos se establecieron y donde mandaron construir una iglesia después de haber destruido el templo pagano local. Sólo pudieron hacerlo con el indispensable apoyo del señor local o cacique, y de sus nobles.

Cada nueva iglesia que se convertía en el centro religioso de su pueblo debía recibir un patrono, que podía ser un santo o una santa. Al parecer, en los primeros años de la evangelización, la elección de este santo patrono se realizó gracias a un acuerdo entre el religioso fundador y las autoridades locales representadas por el cacique asistido por sus nobles. [...] Es evidente que los religiosos franciscanos indujeron a tener devoción por San

Francisco de Asís y San Antonio de Padua. (Stresser- Péan; *Op. Cit.*: 78-80).

Mediante este esbozo del proceso de la danza entre los nahuas, se pretende tener una perspectiva general de los cambios que ha tenido y de las distintas directrices bajo las que se ha modificado hasta llegar al presente que se percibe en campo. No obstante, recalco que el presente no es el reflejo inamovible del pasado, sino que éste se encuentra en constante transformación y se ajusta en proporción a lo actual, “si se veneran las sentencias ancestrales, la conclusión tristemente, sería echar por la borda la alegría presente o abandonar la exploración sensitiva de lo que es percibido como un desarrollo sin precedente del entendimiento humano mutuo y de las formas de relacionarse” (en Geist, 2008: 90).

CAPITULO II

**La encarnación del
personaje.**

2.1. CONTENIDO Y FORMA

El Contenido es un elemento del movimiento-composición que se encuentra en el interior de la Forma, es decir; es aquello que se trata de “comunicar”, es el objetivo que tiene el movimiento y se puede asociar también a lo sentido, por lo que tiene una relación directa con el danzante o dado el caso, con el bailarín o el actor, es el trasfondo del exterior. Por otro lado, la Forma corresponde a lo que se puede ver a “simple vista”, al movimiento mismo, a las flexiones y/o piruetas, a los giros, a los saltos o los zapateos; se traduce en secuencias o frases de movimiento, es lo superfluo y se asocia principalmente a lo que el espectador ve en escena, y no por ello deja de tener importancia para el hombre que danza, pues de no tener un entrenamiento eficaz, difícilmente podría lograr aquellas formas que la mayoría de las veces son complejas y caprichosas, que corresponden a los cánones estéticos de cada grupo humano que las produce.

La Real Academia de la Lengua Española define que el Contenido es la “cosa que se contiene dentro de otra”; mientras que la Forma se define como “la configuración externa de algo”.

Asimismo son:

Aspectos del arte o de una obra artística que se condicionan mutuamente y en las cuales el papel principal pertenece al contenido. El contenido del arte está formado por la polifacética realidad en su peculiaridad estética, ante todo por el hombre, por las relaciones humanas, por la vida de la sociedad en todo cuanto tiene de concreto. La forma es la organización interna, la estructura concreta de la obra artística, la cual se crea aplicando recursos específicos de expresión y representación para poner de relieve y plasmar el contenido [...]

Categorías filosóficas que sirven para poner de manifiesto las fuentes internas de la unidad, de la integridad y del desarrollo de los objetos materiales. El contenido es el conjunto de los elementos y procesos que constituyen la base de los objetos y condicionan la existencia, el desarrollo y la sustitución de sus formas. La categoría de forma expresa el nexo interno y el modo de organización, de interacción de los elementos y

procesos del fenómeno tanto entre sí como las condiciones externas. El desarrollo de la forma y el contenido es el de dos aspectos del mismo fenómeno, es el desdoblamiento de lo uno, desdoblamiento que da origen a contradicciones y conflictos que llevan a desechar la forma y a modificar el contenido.

La fuente de las contradicciones entre forma y contenido radica en las diferencias de sus funciones en el desarrollo: el contenido es la base del desarrollo, la forma es el modo de existencia de la cosa; el contenido posee movimiento propio, la forma depende de él; el contenido encierra en sí posibilidades de desarrollo sin fin, la forma lo limita; el contenido es el elemento rector del desarrollo, la forma posee una independencia relativa, puede facilitar u obstaculizar el desarrollo. El cambio de forma tiene lugar como resultado de un cambio en el contenido mismo, lo cual condiciona su función rectora en el desarrollo. La forma nunca permanece invariable (Diccionario Soviético de Filosofía, 1965:83-191).

Siendo así, cabe destacar la presencia de dos puntos importantes que se encuentran en estas diferencias, y que más adelante desarrollaré, porque son una constante: el interior y el exterior, tomando como referencia el cuerpo que danza. No obstante, cabe resaltar que uno implica al otro, y al mismo tiempo necesita del otro, co-existen en un mismo individuo que necesita ser especialista para lograr ejercer un diálogo entre ambos elementos, por ello debe ser un danzante de tradición o quizá, lo que Patrice Pavis ha definido como *performer*², ya que se ocupa en darle la importancia necesaria a cada uno de ellos para no caer en los excesos destacando el Contenido sobre la Forma o contrariamente, la forma sobre el contenido.

Al ser un especialista entrenado logra este diálogo entre ambos elementos, preponderando así la equivalencia entre Contenido y Forma, de no ser de esta manera y “si sólo trabaja el exterior, se ve muy superficial. Su actuación no proyecta nada. Es hueco” (Oida, 2012: 114) lo que el espectador observa en escena, es decir:

² Aunque cabe señalar que en la presente investigación no se emplea la categoría de *performer* planteada por Pavis, ya que ésta, no se pudo reducir únicamente a que es “quien está física y psíquicamente presente ante el espectador” (Pavis, 2000: 72). Es una categoría que implica mayor desarrollo y desde distintos paradigmas.

[...] si prestan demasiada atención a los aspectos externos de la actuación [...] la dimensión interna será insípida. [...] Si por el contrario, sólo me concentro en la actuación interna me topo con otro problema. Al no tener una estructura o técnica que contenga mi vida interna no se puede ver nada (*Ibídem.*);

por lo tanto es necesario tener la capacidad de mediar entre ambos complementos. Con lo ya expuesto es necesario dejar claro que en la puesta en escena el Contenido no debe someter a la Forma, ni viceversa, sino que el cuerpo que danza –danzante o bailarín- necesita moverse en ambos terrenos y si es especialista tiene aptitudes para dominarlos.

En los seres humanos existe una superficie visible que contiene todo un interior latente. Algo que no se puede ver sostiene lo que sí se ve. Por este motivo no se debe cometer el error de entrenar solamente lo que se ve en la superficie. Sencillamente no funciona. Si lo que quieren es cultivar una hermosa flor, tendrán que concentrarse en regar las raíces de la planta y en apoyar su tallo mientras crece. De la misma manera, si lo que quieren es tener un cuerpo hermoso y gran presencia escénica cuiden de su ser interno. Si está mal nutrido su interior no hay gesto³, por hermoso que sea [...] Sin el interior esto simplemente no funciona (Oida, 2012: 101).

Como uno de los temas que desarrolla Stanislavski se encuentra esta relación Contenido-Forma, que en conjunto es seductor para el espectador, porque cuando se disocia la una (Forma) del otro (Contenido) difícilmente se logra una coherencia escénica o ¿por qué no pensar que no se logra la misma efectividad del hecho escénico? “La caracterización externa explica e ilustra, y por tanto transmite a los espectadores la concepción interior de su papel” (Stanislavski, 2011: 31). Sin embargo, hay espectáculos de danza que no toman en cuenta dicha correspondencia y optan por enfatizar la Forma, lo externo; siendo los menos aquellos casos que acentúan el Contenido, y posiblemente esto se relaciona con las condiciones en las que se gesta dicha puesta en escena, influyendo también la población a la que está dirigido el espectáculo. Pero no se debe olvidar que “toda acción precisa ser orgánica,

³ Al hacer referencia al Gesto, se retoma lo que propone Heyes: “un gesto es cualquier movimiento corporal [...] hecho consciente o inconscientemente para comunicar” (Heyes en Finol, 2002: 89)

esto es, el alma de la acción está determinada no sólo por el sentido [...] sino por la calidad de la energía que brota de todo el ser, de la manifestación de los sentidos” (Jiménez, 2014: 18), finalmente, la danza se hace con todo el cuerpo.

Las Formas posiblemente se reproducen o incluso se copian, empero, difícilmente el Contenido se puede reproducir, y es que éste depende principalmente de la persona que está en escena: el bailarín, el actor, el malabarista, y en este caso, el danzante; y como se ha mencionado, el ser que danza va modificando su sentido conforme a su pasado, su presente y su porvenir, “es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente. [...] sin esta supervivencia del pasado en el presente, no habría duración, sino solamente instantaneidad” (Bergson en Lara, 2012: 45).

La historia de la especie humana indica que el cuerpo es continente de *formas*: acciones que van de la inmovilidad intensa, pasan por la proeza-clímax y se prolongan hasta el punto y el instante de una nueva inmovilidad, la que sobreviene una vez transcurrida la culminación o el desenlace. Pero estas *formas* han variado su sentido, su impulso, su “razón de ser” interna de una manera nobilísima, según el transcurrir de la historia (Dallal, 1990: 13).

Para adquirir un dominio de ambos: Contenido y Forma, es imprescindible el entrenamiento, es decir, momentos previos en los que el cuerpo se prepara mediante ejercicios de observación, escucha, reflexión, experimentación y práctica, asimismo los especialistas “toman elementos de la vida misma, cada actor debe llevar al ensayo sus propias emociones vivas” (Stanislavski, 2006: 62). Es el proceso mediante el cual el danzante-actor ejercita su cuerpo-mente, “debe estar preparado [...] para poder interpretar un personaje que tiene una fisicalidad distinta a la de él” (Jiménez, 2014: 15), quien ha de encarnar un personaje echa mano de este proceso de entrenamiento.

Y todo ello son técnicas de entrenamiento, pero, antes de continuar, me interesa hacer un breve espacio en este punto para abundar al respecto sobre la definición de técnica: Eugenio Barba (1992) expone que “es una situación de

representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama técnica” (p: 25), y Mauss (1936) afirma que, “es la forma en la que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en forma tradicional” (p: 1), ambas definiciones hacen hincapié en que son formas específicas del uso del cuerpo, del movimiento, sean en un tiempo cotidiano o extra-cotidiano y además éstas dependen de cada sociedad. Pero ¿a qué más hace referencia la o las técnicas de entrenamiento?

De no transitar por este proceso, el cuerpo sencillamente no podría modificar lo que en la cotidianidad vive para lograr lo que el espectador observa en escena, un cuerpo distinto al ordinario, preparado, entrenado y dispuesto para mostrarse. Además, sin dicha preparación, el cuerpo difícilmente podría lograr esas formas rebuscadas que le caracterizan en su danzar y de igual forma, se le dificultaría alejarse de su mismidad para así adentrarse en un otro que no es él, en su personaje.

En la escena, los danzantes, “los acróbatas, los bailarines, los actores muestran al espectador “otro cuerpo“, un cuerpo que utiliza técnicas muy distintas de las cotidianas, tan distintas que aparentemente pierden todo contacto con éstas” (Barba, 2011: 204) y claro, el éxito del dominio se funda en el entrenamiento.

O bien, el mismo Barba (1999) en otro apartado expone que:

Las técnicas cotidianas del cuerpo tienden a la comunicación, las del virtuosismo tienden a la maravilla y a la transformación del cuerpo. Las técnicas extracotidianas, sin embargo, tienden a la información: éstas literalmente ponen-en-forma al cuerpo. En esto consiste la diferencia esencial que las separa de las técnicas que, al contrario, lo transforman (p: 17).

Para el caso de la danza tradicional además de la presencia de un maestro que enseña la danza, las formas de ésta (o al menos es lo que sucede para el caso de la danza de Santiagos del municipio de Atempan, Puebla), el danzante tiene un aprendizaje que se ha ido acumulando con el transitar del tiempo y es quizá, lo que le va llevando a la elección de sus movimientos, siempre y cuando éstos no alteren los códigos corporales impuestos por la misma sociedad. Sus movimientos no responden únicamente a la Forma, sino que están cargados de un Contenido que comparten con ellos mismos (la comunidad), éste atañe a lo que han visto, lo que les ha sido narrado y lo que en general han vivido;

responde a un sistema de comunicación, una expresión de la realidad que es transmitida en esa larga duración por medio de la herencia cultural (tradición) que a su vez exige una memoria kinética-colectiva-significativa-histórica-cultural que perdura en el tiempo y en el espacio (Lara, 2012:34).

Por lo que difícilmente el ajeno a la comunidad puede tener acceso a ello, o cuando menos al Contenido que el danzante ha creado en conjunto con la comunidad y su historia; el acercamiento a este conocimiento se logra únicamente por medio de lo que la misma comunidad quiere compartir.

Cabe recalcar que a pesar de que las formas posiblemente se repiten, porque así lo marca la tradición (existen modificaciones de éstas, elaboradas y aceptadas por la comunidad), es el contenido el que varía, y para el caso de la danza abordada en esta investigación, ya no es el mismo sentido que existió en el siglo XVI, sino que las experiencias que se han constituido cambian y con ello se modifica también ese sentido, por lo tanto, no es un contenido sedimentado, anquilosado en aquel Teatro de Evangelización. Podría decir que esos nuevos, o cuando menos distintos sentidos, se enfocan básicamente a una manera de adscribirse al pueblo, a la actual fe católica, a la vida en comunidad; pero ya no es sólo un sentido que rememora una danza de evangelización-conversión, ya que los nahuas están convertidos a la fe católica desde hace varios siglos.

Al respecto cabe apuntar que:

No se puede olvidar que la vida concreta del teatro, su práctica, se relaciona más con las experiencias actuales que con las arcaicas influencias venidas de un lejano pasado mítico; que hay que pedir al presente de las sociedades, presente renovable cada vez según los marcos y las estructuras, que nos informe sobre las fuerzas actuales que operan en la creación dramática (Duvignaud, 1981: 39).

Por lo que puedo aseverar que “la mente, el cuerpo y las emociones están inextricablemente ligados entre sí” (Oida, *Op. Cit.*: 103) y es lo que permite observar no solamente cuerpos que se mueven, entendidos como una especie de máquinas que reproducen Formas, sino que también se puede percibir que tienen una intención en su movimiento, hay una intencionalidad, poseen un sentido en su danzar; o sea que, hay un “algo” en sus formas; ya que, parafraseando a Oida (2012), cuando danzan involucran todo su ser: cuerpo-sensaciones, memoria-pensamientos-recuerdos y emociones-corazón en ese momento. Su danzar “Tiene un sustento espiritual importante que es anhelado por danzantes e iniciados, ya que alcanzado dicho sustento, los confirmará como especialistas rituales y/o danzantes de compromiso” (Lara, 2012: 115), categoría que los posibilita con jerarquía y/o privilegios dentro del grupo de la danza y claro está, que ante los ojos de la comunidad.

Detallando a propósito de ese “algo” (a pesar de no ser el objeto de este documento), en un trabajo previo algunos compañeros concordamos en que:

hemos visto que el individuo, a través de su relación con el otro, construye su mundo, su estar, las características de su vivir, y que su coincidencia de pensamiento le proporciona ser parte de algo, adscribirse a ese algo, que es su mundo, y así reconoce al otro como su semejante, como a un individuo dentro de una misma sociedad, lo que le proporcionará la unidad y el reconocimiento; esas representaciones, primero mentales, después, del sentir, le permiten construir las formas narrativas de la tradición en cada comunidad.

Formas narrativas que expresan una realidad del ser humano, que no puede ser entendida como una categoría aislada a él mismo, quien la construye, y que exige ser entendida, ya que establece reglas y formas de vivir; es decir, se involucran en el pensamiento de las comunidades tradicionales (Lara, 2013:19).

El espectador goza o sufre de lo que percibe en la escena, ríe o llora ante el estímulo de los cuerpos que danzan; y para que eso se logre los expertos buscan por medio del entrenamiento “transformar al cuerpo cotidiano, en un cuerpo especializado que no desiste de su propósito: la trans-formación de convertirse en el otro “yo” que se pretende al danzar y que se desprende del ser que danza” (Lara, 2012:41). Los especialistas rituales

[...] necesitan poder “despojarse” de su cuerpo personal para descubrir y encarnar el cuerpo del personaje. Cada personaje que representa es un individuo único y deben investigar qué cuerpo en particular él o ella tienen (Oida, 2012: 58).

Entonces el danzante encarna a ese otro y se transforma en él o ello, logra ser su personaje y por tanto, el espectador le cree, confía en lo que ve.

2.2. Del Contenido y la Forma a la interpretación y ejecución.

Sin lugar a dudas, otros de los conceptos que han causado controversia, cuando menos en la danza folklórica, son los de ejecución e interpretación o lo que bien se puede traducir en el ejecutante e intérprete.

Comienzo señalando algunas notas al respecto de Stanislavski, pues es quizá uno de los pioneros en desarrollar el trabajo sobre la construcción del personaje, y se debe a su propia experiencia en la disciplina: teórico, actor y director del teatro Soviético de finales del siglo XIX que desarrolla entre otros aportes, un método que se conoce como Método Stanislavski o simplemente como El Método, en donde busca alejarse de la vieja escuela teatral rusa que se enfocaba en la enseñanza de clichés de la época y preponderaban las formas incontenidas; ante tal situación se propone la búsqueda de herramientas

que más tarde sistematiza para la preparación de un actor, o como él mismo lo diría, busca llegar a ser y formar a un actor verdadero por medio de ejercicios. En la mayoría de sus publicaciones muestra cómo en estas dos posibilidades de hacer danza (o en el caso de Stanislavski, teatro) es operable una diferenciación entre la interpretación y ejecución.

El Diccionario de la Real Academia de la lengua Española define interpretación como: “concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad” y ejecutar es: “realizar las operaciones especificadas por un programa de un ordenador”. Por tanto, el hecho de ejecutar se queda en el terreno de la repetición, en lo superficial, lo mecánico o parafraseando a Stanislavski; aquí están los movimientos desprovistos de inteligencia, están vacíos, mientras que interpretar es darle un sentido diferente o mejor dicho un sentido personal propio de lo que se pide hacer o ser en escena, influenciado por el entorno en el que se desenvuelve.

Por lo tanto, la ejecución se puede relacionar con lo que en líneas previas se ha desarrollado como Forma, mientras que la interpretación tiene mayor asociación con el Contenido.

Siguiendo con este tenor, cabe hacer una breve reflexión en lo que respecta a nuestra disciplina: la danza folklórica; pues pienso que el terreno de la Forma-ejecución es más recurrido en esta disciplina y la esfera del Contenido-interpretación está más alejada. A diferencia de lo que sucede en la danza tradicional, o al menos sí sucede en la danza de Santiagos; pero cabe señalar que no pretendo generalizar, ya que no sucede lo mismo con todos los danzantes que integran al grupo y basta con decir que no cualquiera puede ser uno de los personajes principales, ya que para acceder a éste, es indispensable transitar por la encarnación de otros personajes que quizás no son considerados como protagónicos, pero sí preparan al cuerpo-mente.

Detallo al respecto: sin pretensión de caer en debates en relación a las diferencias de la danza folklórica y la danza tradicional, la primera es la que se aprende de forma academizada e institucionalizada, cuasi oficial en los diferentes espacios para su desarrollo; por ejemplo: escuelas profesionales, compañías y/o grupos de danza folklórica, ballets folklóricos, casas de cultura, etcétera; y la danza tradicional es aquella que realizan las comunidades tradicionales o grupos no letrados, como también se les ha denominado, la danza que tiene un sentido más allá de la Forma y que a pesar de tener también un entrenamiento para el aprendizaje de ésta, no persigue los mismos objetivos llanos de la danza folklórica, comprendida como un espacio de ocio y divertimento.

Así, es posible enunciar la honestidad en el escenario, una honestidad que en algunas ocasiones se ve quebrantada por clichés que Stanislavski (2011) ha detallado como “pura imitación externa” (p: 66), y que no son más que simples movimientos ya elaborados y repetidos de forma casi automática y en el caso de la danza folklórica hacen referencia a una mexicanidad típica, a un patrón de lo representativo, de lo “original” o peor aún, sucede que el bailarín “toma las convenciones humanas generales que primero se presentan y las usa sin siquiera afinarlas o prepararlas para la escena” (Stanislavski, 1990: 24), parece ser que sólo las repite, dando la impresión de que no importa si coinciden o no con la totalidad del trabajo escenificado, denota que lo importante es que estén presentes dichos elementos.

“Sucedee con demasiada frecuencia que los actores, en escena, ahogan y oscurecen la acción correcta y adecuada a los papeles que representan, por medio de una cantidad de gestos excesivos y superfluos” (Stanislavski, 1990: 122), y en relación a ello, es el bailarín quien se concentra principalmente en ejecutar las formas, se olvida por completo de interpretarlos, de darles un sentido propio a lo que hace en escena, y esta situación tiene que ver con la

condición de escenificar la danza folklórica. Se hacen movimientos por hacerlos, que aunque no tengan sentido en la puesta en escena se colocan, pero, no se debe olvidar que “sus movimientos deben tener siempre una intención y estar relacionados con el contenido del papel” (Stanislavski, 2011: 84), ya que de estar desarticulados se convierten en un obstáculo y resulta aún más complicado que el bailarín los interprete. Para comenzar a acercarse a la escenificación con estos tintes, es conveniente un trabajo en conjunto entre el intérprete y el director en beneficio de la puesta en escena y sobre todo del espectador.

Por esta y otras razones que se expondrán más adelante, es importante voltear a ver lo que sucede con la danza tradicional, ya no podemos contentarnos únicamente con la repetición de las Formas que ofrece la danza folklórica, es imprescindible ver qué sucede “más allá”, echar la vista hacia lo que hace la otredad en sus producciones dancísticas, analizar cómo crean el diálogo entre formas-ejecución-contenido-interpretación, y quizá mediante estos recursos sea posible darle un rumbo distinto a la danza folklórica y que se despierte nuevamente el interés por ésta. Y la importancia de dichos diálogos se puede acentuar con lo que Dallal (1990) menciona:

Equilibrio, fuerza, talento, capacidad. Destrezas que bailarín y bailarina adquieren según sus disciplinas y su técnica. Procedimientos para hacer aptos a los cuerpos. Para hendir los espacios y obligar, dentro de ellos, a que surjan las *formas*. Y detrás, por debajo de la piel de la experiencia, se halla la *significación*. Lo que el bailarín y la bailarina “*quieren decirnos*”. Un lenguaje asimismo compuesto de frases y silencios. Dimensión del espacio. Palabras construidas con movimientos (p: 27).

Con lo ya expuesto debe quedar clara la intención del análisis del personaje en la danza de Santiagos, porque tal parece que la preocupación por esta noción de interpretación en la danza folklórica es ajena y por el contrario - como ya se dijo-, recurrimos continuamente a la ejecución, disfrazándola con otros elementos que muchas veces no coinciden en la escenificación:

escenografía, iluminación, aparentes guiones escénicos, etc.; y lo digo de esta forma ya que parece que el arte de la danza folklórica ha olvidado la categoría de “un verdadero arte, sustituyéndola por un negocio” (Stanislavski, 1990: 9) que se esfuerza por las repeticiones, que busca repercutir en lo cuantitativo más que en lo cualitativo, aparentando una creación constante de personajes que en el fondo son los mismos bailarines en escena sólo que con una caracterización distinta, la barrera de la Forma sigue estando presente.

Para cruzar la frontera de la ejecución y lograr trascender al terreno de la interpretación, es importante entrenar, esforzarse y comprometerse con la preparación del cuerpo-mente para así, de acuerdo con Stanislavski (2009), llegar a “vivir la parte” (p: 45), estar cortado del tiempo-espacio cotidiano, estar vivo; o en otras palabras, ser la parte y no únicamente representarla como algo ajeno, mucho menos fingirla. El cuerpo que se dispone o busca interpretar se apropia de dicha parte mediante el dominio de las Formas-ejecución y del Contenido-interpretación, cabe recordar que una no se disocia de la otra, ya que “los movimientos del cuerpo y la dinámica interna deben estar firmemente ligados” (Oida, 2012:118), debe existir ese diálogo constante que ya se dijo. Es decir, “en una buena actuación se reúnen dos elementos: el dominio técnico y el libre flujo de la mente” (Oida, *Op. Cit.*: 76), así como los sentimientos, los deseos y las voluntades; son todos estos elementos los que hacen para el caso de la danza tradicional, que cada especialista ritual adquiera una personalidad única y es esto a lo que se le conoce como “expresión interna y externa” (*Ibídem.*). No obstante, y a pesar de las limitantes con las que nos encontramos desde la danza folklórica para reproducir esos danzares, se debe propiciar un acercamiento a su Contenido mediante la observación del hecho dancístico en su propio contexto, en el espacio ritual; y apostar por el contacto directo con aquellos que se les ha denominado interlocutores, para que así haya una cercanía a sus reflexiones de esos cuerpos transformados, a ese tras-fondo de la danza y no únicamente a las Formas de ésta que se pueden observar el día

de la fiesta en la que se presenta; permitiendo así, quizá, emplear algunos de estos elementos–impulsos que vive el danzante; y que es únicamente como probabilidad, pues jamás podríamos ser uno de ellos.

“Equilibrar el movimiento interno con la acción externa es una tarea que requiere de cuidado, pero si se realiza con empeño el trabajo adquiere una inhabitual e interesante dimensión” (*Ibídem.*), una dimensión que permite cautivar o desencantar al espectador, asegurando así la persistencia o en su defecto, la extinción de la misma danza.

Por ello, quien interpreta debe recurrir a esos estímulos dados y “lo que llamamos estímulo es una imagen concreta, precisa pero sugestiva que pone en marcha la fantasía” (Barba, 2011: 81) del danzante, y ésta contribuye a la construcción de su personaje. “Es un punto de partida que permite tomar la imagen inicial e injertarla en su propia fantasía, su propio universo interior, desarrollando sus propias imágenes y asociaciones que son reacciones” (*Ibídem.*) del cuerpo, que las logra únicamente por medio del entrenamiento y no sólo de la inspiración.

Dichos estímulos son dados desde su interior o por el exterior y no debe evitarlos, por el contrario, los aprovecha para que así sus movimientos estén fundados en éstos y no se encuentren vacíos, desprovistos de contenido; empero, “el desbordamiento físico de las emociones debe ser canalizado, controlado y de este modo convertirse en marejada de signos explícitos” (Barba, 2011: 39), es decir, debe existir un control consciente del cuerpo y de la mente, y con ello, se debe comprender que “es su cuerpo entero el que piensa y lo que piensa es ya acción, reacción” (*Op. Cit.*: 75), es danza porque así lo considera la comunidad, y que por otro lado, probablemente se va a relacionar con los códigos corporales de la forma narrativa. A propósito:

[...] en la experiencia corpo-ritual se transmite la experiencia misma, por medio de la construcción de un lenguaje específico, técnico y estético: el lenguaje de lo sagrado. Este lenguaje está basado en un vocabulario técnico concreto, tanto en su etapa corporal, como en la oral. En la etapa corporal, cada danzante responde a su percepción particular de la danza, pero siempre en el entendido del cosmos al que pertenece; él sabe cuáles son las normas éticas y estéticas que por tradición, le han sido informadas y rigen “su” danza [...] En lo concerniente a la etapa oral como podría deducirse; no se trata únicamente de las narraciones orales que se cuentan en la comunidad durante los momentos de la cotidianidad. A éstas, se añaden todas aquellas oraciones, plegarias y rezos que invocan y evocan los danzantes, durante los tiempos festivos, los tiempos del ritual (Lara, 2012: 108-109).

Por último, la diferenciación entre interpretar y ejecutar son campos semánticos sobre los cuales se puede trabajar desde distintas perspectivas, sin embargo, es digno de acentuar que para llegar a la interpretación se requiere dejar de ser uno mismo para convertirse en el otro; trascender el espacio físico desde el espacio físico (el cuerpo) para así vivir y compartir el espacio interior propio, que en conjunto (quizá en oposición a la danza folklórica) y coadyuvado con todos los personajes que intervienen en la danza, así como la música, el vestuario y la utilería -por mencionar algunos ejemplos- permiten que el espectador codifique el nuevo o diferente sentido de lo que percibe en escena. Para la danza tradicional no son sólo elementos secundarios que adornan, sino que forman parte importante de su existencia.

2.3. ¿Creación o encarnación del personaje?

Como ya se mencionó, en la etapa inicial de esta investigación, se había planteado que el personaje que encarna el danzante se asociaba con la Creación del personaje del arte dramático, pero durante el transcurso se redefinió, orientando hacia otra postura esta exploración, por lo tanto lo abordó en este apartado, ya que me parece pertinente aclararlo.

El Diccionario de la Real Academia de la lengua Española define como encarnación: “Tomar forma material o carnal una cosa no material o un ser

espiritual” (Diccionario Manual de la Lengua Española: 2007) y por otro lado, marca que la encarnación hace referencia a “convertirse en carne- *Incarnatio*”, es decir SER otro y no sólo representarlo. Señalo lo que ya apuntó Stanislavski al respecto: ya no es ajeno, “ahora son eventos vivientes en un día infinitamente excitante, están impregnados de vida, son míos en realidad” (Stanislavski, 2006: 90), son propios.

Para diferenciar: cuando se habla de creación del personaje se hace referencia a una invención (si se le puede llamar así) que en su totalidad es nuevo y que nunca antes ha sido visto o escuchado y tal vez ni siquiera pensado; se da la pauta para hablar de prácticas no realizadas con anterioridad, y que a pesar de ser una etapa y/o un proceso por el que seguramente pasan distintos agentes en otras formas narrativas, esto no sucede con la danza de Santiagos, dado que con la estructura de la danza es viable dar cuenta que es una práctica con pautas ya establecidas que no se pueden transgredir, y de hacerlo, la sociedad se encarga de concretar la sanción; ya sea impidiéndole la participación dentro del grupo de danzantes o colocando categorías que evidencian un claro descontento con las no bien vistas acciones del danzante. Por lo que es obligatorio continuar como lo marca la tradición, o al menos como la comunidad lo va moldeando de acuerdo a sus realidades.

Al respecto, en más de dos ocasiones estando en campo, pobladores de distintos barrios de Atempan hicieron énfasis en diferenciar dos grupos de Santiagos que pertenecen al mismo municipio: por un lado la danza que se organiza por los que quieren participar y por otro lado la danza que es integrada por los danzantes de compromiso.

La primera tiende a ser descrita como un grupo que no respeta al espectador, no desarrolla los sones que deben bailarse, es desorganizada, hay constantes equivocaciones y ausencias, está conformada por cualquier integrante que quiera participar y además, no cumple una de las principales

reglas: el danzante debe formar parte del grupo cuando menos tres años obligatorios durante su vida; mientras que el segundo grupo: la danza de compromiso, gusta más al espectador, se presta a ser apreciada por cualquiera (incluyéndonos a los externos a la comunidad), no busca el beneficio económico, se presenta en todos los lugares en los que por tradición se ha bailado en relación al calendario festivo, cumple con los sones que se deben presentar de acuerdo a la festividad y realiza completos los sones y relaciones de cada uno de los personajes (y la comunidad dice que eso es lo que se debe hacer porque así lo marca la tradición); este grupo se integra por aquellos especialistas rituales que realizan alguna petición a Dios o a un Santo, principalmente a Santiaguito o a San Francisco, y deben cumplir la manda de bailar cuando menos 3 años dentro del grupo o si lo prefieren completar los 4 años como anteriormente se hacía, en palabras de Valentín Pozos, el Rey Pilatos: “Dicen que son 4, de ley son 3. Ya hice mis 3 pero dicen que son 4 porque es la cruz” (Entrevista realizada en el barrio de San Ambrosio, Atempan, Puebla: 30 de diciembre de 2014). Cabe subrayar que este trabajo se ha realizado con la danza que la comunidad denomina danza de compromiso o los Santiagos eclesiásticos.

Es una danza grupal, con participaciones-acciones muy específicas y que cada integrante debe seguir porque ya está estipulado, y es ahí donde el especialista ritual carece, o mejor dicho, se ve limitado de esa libertad creadora (**mas no creativa**), para suponer que él mismo crea su personaje; por ello propongo que es de mayor pertinencia hacer referencia a la encarnación más que a la creación del personaje. “Los hombres desempeñan papeles de acuerdo con un libreto que no son capaces de modificar” (Divignaud, 1981: 17) o que como ya se ha dicho, si la comunidad legitima esos cambios, la tradición se modifica para darles cabida en la danza, otro aspecto por el cual no se habla de una danza sedimentada.

No obstante, esto no le impide apropiarse o encarnar a su personaje, aun siguiendo lo ya marcado, es él quien le da vida, es el especialista ritual quien desde su experiencia incorpora o desecha lo que a su parecer es “mejor” para el personaje; lo que ajusta o lo que no, lo que puede o no puede hacerse, lo que debe o no debe decirse, entonces es él quien “da sentido e intencionalidad a la práctica misma” (Lara, 2012:8). O que en palabras de Stanislavski (2006) llamaba vivir el papel, y así es permitido decir que el danzante “toma todos los procesos internos y los adapta a la vida espiritual y física de la persona a quien está representando”(p: 21), es así como el especialista encarna a su personaje, lo hace propio. Y “hacer existir, dar vida a lo que es ficción, pero hacerlo vivir con una realidad febril, palpitante que constituye tanto un advenimiento como una materialización de formas: es el fin del teatro” (Duvignaud, 1981: 36) y la danza. Y al respecto de la encarnación del personaje:

[...] su triunfo y su acto heroico consiste en hacer existir a personajes “imaginados” [...] Sin embargo, esa evocación no es sólo un juego, tiende hacia la realización de una existencia integral, profunda, brillante, plena que se nos impone y nos liga a ella por un cordón umbilical intermitente. De ahí viene que nunca se termine de comprender a un personaje: “La perfección consiste en la creación de personajes que gocen de una existencia compleja y misteriosa como la de una persona, superando cada interpretación y encontrando siempre nuevas interpretaciones” (*Ibídem.*).

El bailarín, actor y/o danzante se acerca a la interpretación cuando ha logrado rebasar su interés por la Forma-ejecución, permitiéndose una verdadera trans-formación de su mismidad, su yo, en un otro; y sólo puede ser ese otro mediante una encarnación de su personaje, y lo logra empleado las “técnicas que no respetan los condicionamientos habituales del uso del cuerpo” (Barba, 2011: 203) –técnicas informativas-, es decir, en otra clasificación, mediante técnicas extracotidianas.

Ugo Volli define que,

Extracotidianas son un conjunto de técnicas [...] que están relacionadas con determinadas funciones generalmente públicas, en el campo de la religión, de la magia y de los “poderes”, o funcionales como las de brujo, sacerdote,

chamán, pero también actor, orador, jefe o danzante. Para estas técnicas se requiere un aprendizaje más o menos formal, a menudo prolongado o realizado durante un periodo determinado; influyen el estatus de quien las practica [...] proporcionándoles un poder social, que puede ser imaginario o real. Generalmente se produce con ellas una desviación considerable del uso “normal” del cuerpo, una alteración de los ritmos, de las posiciones, de la utilización de la energía, del dolor y de la fatiga, que puede extenderse o no a toda la actividad de un grupo o de una persona (en Barba, 2012: 200).

Eugenio Barba realiza una división de las técnicas corporales, comenta que se encuentran técnicas in-formativas y otras trans-formativas. Las primeras hacen referencia al proceso-entrenamiento por el cual pasan los actores antes de lograr la personificación. Son elementos que le in-forman cómo debe ser y hacer su personaje, lo ponen en forma. Mientras que la técnica trans-formativa se observa cuando las técnicas in-formativas se logran, es decir, en el momento que el cuerpo se convierte en un otro y que se separa de su mismidad, o en otras palabras, cuando esa mismidad la ajusta a su personaje. “Las técnicas extracotidianas [...] tienden a la información: éstas, literalmente *ponen-en-forma* el cuerpo. En esto consiste la diferencia esencial que las separa de las técnicas que, al contrario, lo transforman” (Barba, 2012:204).

Asimismo, las diferencias de estos conceptos son las que direccionaron el título de esta investigación.

Es importante dar cuenta que para lograr la encarnación al estar en escena, el especialista ritual debe “despersonalizarse” (Stanislavski, 2009: 31), dejar de ser uno mismo, abandonar el individuo que la comunidad conoce, pero esto no quiere decir que deja de lado la carga emotiva y los motivos por los que danza, mucho menos se pretende insinuar que existe una fuerza sobre natural que lo posiona. Eso que cada especialista siente es lo que también le permite diferenciarse de los demás, es necesario conocer al personaje a interpretar, así como los objetivos que tiene éste en la puesta en escena; o sea que, el cuerpo que se dispone a danzar deja de ser uno mismo (el danzante-actor) para

transformarse y **ser** ese otro (el personaje) y lo logra mediante un equilibrio entre la propia persona (permeada de emociones, sensaciones, pensamientos, deseos, voluntades, etc.) y el mundo exterior (principalmente personajes con quienes interactúa en la danza; músicos, espectadores, regidores o encargados, mayordomos, etc.). Además son estas relaciones las que permiten que haya una efectividad tanto al interior como al exterior de la danza.

Los actores se regocijan por su relación con los demás actores, aun cuando los personajes que representan se aborrezcan y detesten entre sí. Y cuando los actores realmente disfrutan del intercambio entre ellos el público empieza a encontrar el mismo placer al verlos y escucharlos (Oida, 2012: 129).

Existe un proceso previo a las presentaciones de la danza y en éste, el danzante diseña, selecciona y construye lo que ha de realizar en la puesta en escena, pero todo ese proceso queda oculto para el espectador, pues lo que ha tenido que realizar el especialista ritual para lograr la encarnación no se debe mostrar al público, apelando a la paráfrasis de Oida (2012): se transforma en un danzante invisible, ya que el espectador deja de ver en escena al sujeto que danza, ahora percibe únicamente al personaje que interpreta, y de no ser así se corre el riesgo que los testigos-espectadores pierdan la atención viendo a su familiar y/o su conocido obviando el sentido que tiene el personaje dentro de la danza; y para que esto no suceda “el público no debe tener la menor idea de lo que el actor está haciendo. Debe poder olvidarse del actor. El actor debe desaparecer” (Oida, *Op. Cit.*:20), ahora únicamente tiene vida ese otro que se ha encarnado: el Personaje.



Imagen 5. Santiaguito y Rey Pilatos, Tezompan.
Fuente: Acervo personal 2013.

Con esto no pretendo anotar que existe un abandono del cuerpo y de la conciencia de sí mismo para que el cuerpo se convierta únicamente en una



**Imagen 6. Santiaguito, Atempan.
Fuente: Acervo Personal; 2008.**

suerte de instrumento de alguien o algo más, por el contrario, es el danzante quien dotado de sus propias experiencias y de una conciencia física y mental da vida a **su** personaje; “todo esto atestigua la relación estrecha entre acción física y todos los llamados “elementos” del estado creativo interno” (Stanislavski, 2006: 8). Cabe aclarar que al olvidar al especialista ritual -el cuerpo que danza- y percibir al personaje no es sinónimo de que el danzante pierda importancia pues es el danzante quien encarna al personaje, y este último no podría existir de no estar el especialista ritual, por lo que el danzante adquiere privilegios que el

resto de la comunidad no, un claro ejemplo de ello, es la cercanía que puede tener con los objetos sagrados: el caballito, la máscara del Rey y la cajita (tambor).

La encarnación del personaje es la dimensión en donde se conjugan las emociones con los pensamientos y se rebasan los límites del exhibicionismo, siendo esto último lo que aproxima al ejecutante a detenerse en las Formas vacías (y distanciarse de las Formas Contenidas); y por el contrario, el especialista que verdaderamente danza, el intérprete, se encarga primeramente de cumplir lo que su personaje debe hacer, “todo lo que sucede en el escenario tiene un propósito definido [...] Toda acción debe tener una justificación interna, ser lógica, coherente y real [...] y como resultado final, tendremos una productividad en realidad” (Stanislavski, 2006: 7). Su mente y su cuerpo no se encuentran únicamente preocupados por gustarle al espectador carnal, sin

embargo, ello no implica que el público disfrute o no de lo que el danzante hace en escena, trasciende ese espacio reducido.

Cabe subrayar que:

El trabajo del actor no consiste en exhibir lo bien que trabaja, sino, en el mejor de los casos, en que, por medio de su actuación, el escenario cobre vida. Una vez que esto ocurre el público se deja llevar y entra al mundo que se crea en escena (Oida, 2012: 22).

Particularizo, ya que no propongo que el especialista ritual no se preocupa por lucir su danzar ante el espectador, porque esto es parte de lo que le permite diferenciarse de aquellos danzantes que en años previos han encarnado al mismo personaje; por el contrario, es mi intención destacar que el danzante además de preocuparse por esas Formas corporales caprichosas, logra imprimir un contenido en ellas, o siguiendo a Barba “hace perceptible lo invisible: la intención” (1992:25), una intención que sublima al espectador.

Entonces el espectáculo se convierte para nosotros en la frontera entre representación y testimonio. Pero, del mismo modo que la frontera de los pioneros, no se trata de una línea de demarcación bien definida, un confín en el cual puedes decidir pararte, o puedes decidir cruzar. La frontera es fluida, como la cresta cambiante de una ola que avanza.

El espectáculo es una red minuciosamente anudada que debe infringirse, a fin de que se liberen, en futuro imprevisto, fragmentos de nuestro pasado, de nuestras experiencias.

Cada presentación los actores combaten contra esta red. [...] tratan de fundir, de anular la rígida estructura de hierro en la cual se revelan, y que hace de ellos actores y de quienes los circundan espectadores.

La resistencia que la representación opone al testimonio, y éste opone a aquélla, es lo que hace del espectáculo un organismo que se transforma, que hace del gesto rígidamente fijado por el actor, un gesto que cada noche parece reencontrar la fuerza de una acción [...].

Es mediante la convergencia de estas dos fuerzas opuestas como nuestras experiencias personales pueden llegar a los otros, transformarse en algo social: a través del teatro, de su ficción, de su artificialidad. Es por esto que no queremos abandonarnos al teatro, al juego de su ficción, al placer de su artificialidad (Barba, 2011: 264-265).

Por último, en el momento que el danzante interpreta a su personaje, lo que éste busca es “la convicción de su existencia y la confirmación de su vida colectiva”(Duvignaud, *Op. Cit.*:15). Y la encarnación de su personaje se puede

considerar como “su triunfo y su acto heroico”, es el momento en el que el especialista se corona después de su proceso de construcción del personaje: “consiste en hacer existir a personajes “imaginados” (Duvignaud, *Op. Cit.*: 36), pero sobre todo re-conocidos y legitimados por la comunidad.

2.4. La relación del danzante con el espectador.

Se han destacado algunas de las relaciones que establece el especialista ritual consigo mismo, ya sea desde el exterior con el interior o viceversa; o desde las emociones con las aptitudes-destrezas corporales, sin embargo, se quiere precisar las relaciones que se entablan en torno al danzante, quizá, la más importante o al menos una de las importante: el diálogo no verbal que se desarrolla entre el danzante y el espectador.

Y es que nótese que cuando se logra el dominio de las Formas, la aprehensión de los trazos y de las relaciones (diálogos), el especialista ritual se despreocupa por estos elementos llanos; se mueve encarnando y disfrutando o quizá sufriendo, pero siempre viviendo a ese otro (su personaje), y por lo tanto, el danzante se desenvuelve en otras nociones y con ello “el placer de los actores, produce a su vez placer en el espectador” (Oida, 2012: 129), un placer que augura continuidad de la danza, es decir, que siga manteniéndose en el gusto de la comunidad, ya sea por bailarla, verla o únicamente escucharla, pero “siempre con respeto, porque ahí vemos al caballito; a la gente le llama la atención, además que si no hay danza, no hay gente” (Entrevista realizada a la señora Félix Gómez en la casa del caballito en Apatahuyan, Atempan. Puebla el día 2 de noviembre de 2014). De igual forma es por la característica que ésta y otras danzas han ido constituyendo durante la historia, su capacidad de modificarse en el transcurso del tiempo y el espacio: “Lo que dura no es lo que se opone al cambio, sino al contrario, es el motivo mismo y el instrumento del cambio mismo” (Taviani en Barba, 2011: 398) asegurando así, la permanencia de la danza y sobre todo, el gusto e interés del espectador.

De pronto pudiera parecer un exceso nombrar que esta es la relación de mayor importancia, pero eso se puede sostener a partir de que es él (el espectador) quien se encarga también de darle vida a ese otro, porque de no haber alguien que atestigüe la presencia del personaje, éste no podría existir solamente con el hecho de estar presente en escena; asimismo es el espectador quien legitima la interpretación del danzante, es quien lo aprueba o desaprueba, quien cree o no y por lo tanto, contribuye para lograr que haya una danza efectiva, una danza creíble: “confiere a la acción una credulidad y una realidad eficaces, la autentifica incluso cuando se trata de un engaño, porque no hay engaño para los que esperan el milagro” (Duvignaud, 1981: 23).

A este respecto, de la transformación colectiva se puede decir que el danzante:



Imagen 7: Espectadores-testigos. Tacopan, Atempan, Puebla.

Fuente: Acervo personal; 2016.

Se desprovee de su cotidianidad adquiriendo, su cuerpo mismo, una carga simbólica sumamente importante al dirigir y pertenecer al contexto ritual. Así el cuerpo se ofrece y “en una situación límite, se sacrifica, es justamente aquel cuya objetividad se destruye y que se instaura como subjetividad pura, cuyo alcance depende del grado de entrega” en el terreno de lo netamente subjuntivo⁴ y por eso se trans-forma. Pero más aún, trasciende la trans-

formación personal para integrar a esa trans-formación a la comunidad, como público activo de su ritual (Lara, 2012: 136).

⁴ “El modo de lo posible [...] el terreno de la hipótesis, la fantasía, la conjetura y el deseo” (Geist, 2005:25)

Es necesario abundar en la relación del danzante con el espectador: “El trabajo [...] no consiste en demostrar lo que él o ella puede hacer, sino transportar al público a otro tiempo y a otro espacio. Un lugar que el espectador



Imagen 8. Caín 2° y espectadores, Cala Sur, Atempan, Puebla.

Fuente: Acervo personal; 2013.

no frecuente en la vida cotidiana” (Oida, 2012: 13) y por ello está presente en el desarrollo de la forma narrativa, es el momento en el que el espectador también tiene acceso esa realidad. El especialista ritual “es como el conductor del automóvil que traslada al público a alguna otra parte, a algún sitio extraordinario” (*Op. Cit.*: 96), pues el personaje que desarrolla el danzante queda registrado en el presente y en la memoria del espectador.

Una de las formas de entrar en contacto danzante-espectador es por medio de “la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble”;

de este modo la presencia del actor logra mantener la atención del espectador” (Barba, 1992: 25), esta energía en la danza de Santiagos se ha ido moldeando en el tiempo a pesar de la tentativa antigüedad, es una forma narrativa que permanece en el agrado del espectador, hay una tendencia de la comunidad hacia ésta y no otras danzas que se presentan en los mismos contextos rituales. En la casa del caballito, los dueños hacen referencia a la posible antigüedad del caballo blanco que monta Santiaguito y ésta se relaciona íntimamente con la antigüedad de la danza:

Tiene con nosotros desde que yo me acuerdo [...] de que nacimos, desde más antes, desde que llegó aquí mi abuelita ya estaba y ella ya falleció; entonces ya tiene aquí más de 100 años. Creo que tiene aquí desde más

antes que estaban mis bisabuelos (Entrevista realizada a la señora Félix Gómez, Tezompan, 2 de noviembre de 2014).

Cabe destacar que la intención honesta del danzante repercute de forma inmediata en el espectador, ya que este último comienza a sentir-entender-leer el texto de la danza, “puede percibir lo que está ocurriendo [...], la comunicación es posible cuando se integran a su intención totalmente. Su imaginación va a alterar sutilmente a su ser y sus acciones, y el público lo va a sentir. Entenderá” (Oida, 2012: 122).

En esta relación “más aún, trasciende la trans-formación personal para integrar a esta trans-formación a la comunidad, como público activo de su ritual” (Lara, 2012: 136) creando así una composición colectiva en la que el espectador no es un ser pasivo, por el contrario es un ser que siente, que piensa, disfruta o sufre lo que percibe en las escenas; los gestos “son sentidos por aquellos para quienes tienen resonancia, como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser en el mundo” (Geertz en Lara, 2012: 109).

Los múltiples aspectos de la “práctica social del teatro, *la danza y en general de las formas narrativas que requieren de la colectividad* constituyen una totalidad viviente”, ya que ponen “en juego en algunos casos la totalidad de la sociedad y de sus instituciones [...] Es indudable que permiten establecer ese nexo tan buscado entre la estética y la vida social, la creación artística y la trama de la existencia colectiva (Duvignaud, 1981: 15).

Ese placer del que el espectador goza, es lo que sigue manteniendo a la danza de Santiagos tan activa y tan viva en comparación de otras danzas de la misma zona, sin duda, está presente porque gustan de ella, porque “quiere sufrir dolor el espectador, y aquel dolor constituye su deleite” (San Agustín en Strathern, 2003: 64), sin importar el tiempo que espera el espectador para ver uno de los momentos más importantes de la danza: la muerte del Rey.

Cuando se enuncia la honestidad, me refiero a la responsabilidad que adquiere el danzante con su personaje, al desarrollo que éste tiene en su

proceso creativo y a la ya mencionada falta de interés por las formas incontenidas, su movimiento “tiene un sustento espiritual importante que es anhelado [...], ya que alcanzado dicho sustento, los confirmará como especialistas rituales y/o danzantes de compromiso” (Lara, 2012: 115); asimismo se relaciona al uso limitado de los elementos esenciales para su interpretación, que evitan el abuso de los recursos innecesarios poniendo especial énfasis en aquello que debe estar. En palabras de Stanislavski “actuar con sinceridad significa ser recto, lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y actuar en unísono con su papel” (2006: 21) y no alejado de este.



**Imagen 9. Espectadoras, Cala Sur, Atempan, Puebla.
Fuente: Acervo personal; 2013.**

Dentro del grupo de espectadores-testigos también se encuentran algunos de los familiares de los especialistas, pues de acuerdo al dato etnográfico, el danzante siempre es acompañado; ya sea para cuidar de sus prendas cuando éste se encuentra en la danza o para procurar cualquier necesidad que tenga al estar bailando. Generalmente se observa que cuando el grupo se desplaza de un punto a otro para cumplir con algún compromiso, es seguido por un grupo grande de mujeres (principalmente), que corresponde en algunos casos a las madres de los danzantes y en otros a las esposas e hijas de los mismos.

Hay que tener cuidado porque aunque pareciera que se trata de dar a entender que el danzante únicamente interpreta para gustar a las fuerzas no físicas, y que por ello se despreocupa por una interpretación estética de la danza (de acuerdo a los propios conceptos que tiene la comunidad de lo que pudiera o no ser estético), dejando de lado lo que a los espectadores “carnales” gusta; de afirmar esto, seguramente se estaría cayendo en contradicciones, el danzante se preocupa por lucir un vestuario nuevo, limpio, planchado, etc. (y esto mismo sucede en otras formas narrativas en distintas comunidades tradicionales); busca también resaltar su interpretación, ser el mejor, y claro que también existe la complacencia por gustar a los demás, a sus conocidos, a sus familiares, a los ajenos a la comunidad; les gusta deleitar al espectador, porque además gracias a ellos la danza no se queda como palabras aisladas de un discurso sino que “la agencia la comprende e interpreta” (Lara, 2012.: 135) y le da sentido e intencionalidad a su danza, a la danza colectiva.

Claro está que de no existir el espectador-testigo carnal, habría una ausencia de ese otro a quien impacta esta forma narrativa, quedaría incompleto el proceso de comunicación a pesar de que, como en la comunidad misma hacen referencia, es una danza para Dios, también es una danza que adscribe a la comunidad, tanto a danzantes como a espectadores, “el actor puede sentir la situación de la persona en un papel tan agudamente..., que en realidad se pone en el lugar de dicha persona” (Stanislavski, 2006: 61), hay una empatía con el público, comparten una memoria colectiva que le da fundamento a su danzar y les permite vivir en comunidad, propiciando así un porvenir más o menos seguro.

CAPÍTULO III

**El personaje en la danza de
Santiagos.**

3.1. GENERALIDADES

En este apartado particularizo la zona en la que se realizó la presente investigación, y señalo que se hace sin intención alguna de presentar una monografía que englobe datos irrelevantes, sólo busco dar a conocer algunas de las características generales del lugar donde se encuentra la danza; éstas tienen que ver con datos de ubicación, elementos que componen la danza: música, indumentaria, agentes que intervienen, personajes y desarrollo de la misma⁵.

El municipio de Atempan se encuentra ubicado al norte del estado de Puebla, en lo que se conoce como Sierra Norte o Sierra Madre Oriental. Los municipios con los que colinda son, al norte: Teteles de Ávila Castillo, al este: Chignautla, en el sur y al oeste: Tlatlauquitepec. Tiene una extensión de superficie de 34.45 km².



Figura 1. Ubicación del municipio de Atempan, Puebla.
Fuente: Weather-forecast

⁵ Aquí, conviene apuntar que dado que este trabajo no es un Registro de la danza, apenas toco estos elementos, pues permiten acercarse un poco más al contexto en el que se desarrolla esta forma narrativa.

De forma general se puede definir que el vocablo Atempan proviene del náhuatl: “a (raíz sustantiva de *atl*= agua); *tem* (raíz sustantiva de *tentli*= orilla) y *pan* (posposición locativa), etimológicamente significa: Pueblo que se encuentra a la orilla del río” (Flores, 1982: 9).



Figura 2. Escudo del municipio.
Fuente: Municipios. mx.
Todos los municipios de México.

Atempan es la cabecera municipal donde se concentran los poderes políticos, y está constituido por 9 comunidades o barrios: Tezuatepec, Tezompan, Las Canoas o San Ambrosio, Atzalan, Tacopan, Cala Sur, Cala Norte, San Nicolás y Maloapan.

Es un territorio compartido por población de filiación nahua y por mestizos, siendo el último grupo quienes han acaparado la mayor parte de las riquezas, son propietarios de terrenos de siembra y dueños de cabezas de ganado, asimismo son quienes ofrecen empleos a la población indígena que opta por quedarse en Atempan, ya que un buen porcentaje de hombres jóvenes y adultos, salen del municipio en busca de empleos.

Durante muchos años, los migrantes temporales se dirigían principalmente a las ciudades de México y Puebla para trabajar en la industria de la construcción, a las fincas cafetaleras de la misma región para recolectar el grano, a las huertas de cítricos en Veracruz para el corte de naranjas y a Xochimilco para el trabajo agrícola. Hoy en día, la situación ha cambiado: el número de migrantes con destino a Estados Unidos es cada vez mayor (Báez, 2004: 30).

La lengua materna en Atempan es el náhuatl, sin embargo dada la ubicación del municipio, aunado a que éste es fraccionado por la Carretera Federal Puebla-Teziutlán 129, y que además recibe una gran cantidad de comerciantes mestizos de otras parte de la región (principalmente de Veracruz), la lengua que actualmente predomina es el español, relegando al náhuatl a

una minoría de hablantes, y sin intenciones fatalistas, incluso con tendencia a la pronta desaparición de éste.

3.2. Participantes en la danza.

Cabe recordar que aunque este no es un trabajo que se encuentra dentro de la modalidad de registro, en el presente apartado opto por incluir una muy breve etnografía de los elementos que integran la danza; para así tener una idea un poco más clara de las relaciones expuestas que desarrollan los danzantes, asimismo es pertinente incorporar dicha descripción para acercar al tema a quienes se encuentran alejados de esta danza.

La danza de Santiagos del municipio de Atempan, Puebla, está integrada por distintos participantes y cada uno de ellos tiene roles definidos para desempeñar, así como nombres propios de su personaje y la ubicación espacial dentro de la danza, incluso en los espacios en los que ésta no se baila. Sin embargo, para efectos de esta investigación solamente abordaré la ubicación de los personajes en un primer momento de la danza, correspondiendo específicamente a la entrada o inicio de la danza. Aclaro, al señalar el inicio de la danza, me refiero al momento en el que los especialistas rituales se ubican para entrar al espacio ritual para comenzar con el desarrollo de la forma narrativa, al parecer éste es quizá el único momento en el que los danzantes (cascabeleros) se ubican a sí mismos y a sus compañeros, ya que en el



Imagen 10. Hacia la capilla. Tezompan, Puebla.
Fuente: Acervo Personal; 2013.

desarrollo de los trazos espaciales se pierde la noción de la ubicación en la que se encuentra el compañero, no así, siempre hay una conciencia de los movimientos propios y de la ubicación del o los personaje que están ubicados cerca, el principal impedimento para reconocer al otro es el uso de las máscara.

3.3. Breve Etnografía de la Danza de Santiagos

En este apartado, se realizó apenas una aproximación a lo que se ha desarrollado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia como Etnografía de la Experiencia; sin embargo, es justo eso, sólo un breve acercamiento, debo confesarme que a pesar del interés, me encuentro en los primeros pasos de este tipo de trabajos.

[...] esta “forma” de hacer antropología, rechaza enérgicamente aquellas escuelas que se conforman con hacer antropología de escritorio o gabinete y, más aún, a aquellas que pese al trabajo en campo, dan preferencia a la voz académica, hegemonizando el conocimiento “docto” aprendido en las aulas, por sobre los saberes que realmente se generan en los contextos humanos que transitan y experimentan “su” realidad y, [...] esta antropología prepondera el trabajo de campo, ya que éste, indudablemente, será el detonador de las realidades vividas por la agencia humana en sus contextos específicos. [...] Trasciende la inmediatez sensorial de la agencia humana por medio de la expresión compartida mediante el dialoguismo. [...] se percibe que la voz que prepondera es la del agente y no la del investigador, es decir, se ha vuelto la cara y el interés al sujeto y objeto de la antropología: el ser humano (Lara, 2012: 62).

Integro las líneas de este apartado con la intención de exponer el desarrollo de la Danza de Santiagos, me enfoco principalmente en el contexto ritual de la Fiesta de San Francisco de Asís, éste es un contexto que la comunidad denomina como Fiesta Grande y en la cual intervienen más elementos tanto al interior como al exterior de la danza, también se caracteriza porque los especialistas rituales (específicamente los Vasallos) usan máscara, elemento que no se observa en todos los contextos. No obstante, agrego algunos datos que se han observado en otros tiempos y espacios, y que permiten mayor claridad, o cuando menos, un acercamiento a la diversidad de

elementos para conocer algunas de las características que diferencian a la danza de Santiagos.

Es de señalarse que a partir de la primera observación de la fiesta en el año 2006, y que por cierto realicé sin ningún esquema de investigación y sólo como mera observación y registro videográfico, fue ahí donde comencé a recabar información que en años posteriores tomaría un rumbo distinto y más tarde se convertirían en dato, sin embargo, para este acercamiento etnográfico tomo algunos de esos recursos, enriqueciéndolos además con lo observado en campo en los años siguientes en otros contextos, estos, corresponden principalmente a las fiestas del 4 de Octubre (día de San Francisco), 12 de Diciembre (día de la Virgen de Guadalupe) y 13 de Diciembre (fiesta en Tacopan, barrio de Atempan); por otro lado y con el beneficio de las relaciones con los interlocutores, para el año 2013 la misma danza me permite convivir con ellos en otros espacios: El Cuatro, Cala Sur y Tezompan en Atempan, Puebla; así como en el Santuario del Señor de Chalma, Estado de México.

Señalo, a manera de agradecimiento, que gran parte de los datos para esta investigación provienen de uno de los personajes principales: el Rey Pilatos del año 2013, personaje encarnado por Valentín Pozos García, quien en distintas entrevistas aportó un sinnúmero de datos cualitativos que han permitido desarrollar la investigación.

Para efectos de este apartado conviene ubicar a la danza de Santiagos en una primera etapa, esta corresponde a la conformación del grupo, a la búsqueda de los participantes. Para ello hay dos posibilidades de formar parte del grupo: la primera, corresponde a que los posibles candidatos se ofrecieron en la casa del caballito a ser un personaje y los dueños del caballito comentan dicha petición con los regidores o encargados de la danza en turno; y la segunda se asocia a la invitación personal que hacen los regidores sin que haya antes una petición por parte del danzante. Es importante mencionar que

es una forma narrativa que se encuentra en un flujo constante de especialistas rituales (característica que complica el acercamiento para la investigación de la danza porque año con año hay danzantes nuevos que desconfían del ajeno a la comunidad), ya sea porque nos dice Valentín Pozos que:

Ahí lo que abunda [...] de que dicen yo quiero ser Pilato, esos son los primeritos que están [...] ¡ah, y el Santiaguito! Desde que todavía estamos bailando nos llegan con refrescos; ¿qué pasó? Échate una copita. No pus' ¿qué quieres primero? Es que quiero ser yo el Pilato de aquí en un año. No pus' mira, no es por ser grosero pero necesitas ir con la encargada y con los que van a ser los futuros encargados. Y pus' ya nada más por eso ya te dejan el chupe y el refresco, por decirle con quién (Entrevista realizada en Tezompan, Atempan, Puebla; 29 de diciembre de 2014).

Sea cual fuere la integración al grupo, ambas formas se consolidan llegando los encargados directamente a la casa del danzante, ya que los regidores se encuentran avisados de esto, arriban a la casa del aspirante, “[...] para que ya se haga el compromiso formalmente, sí. Bueno, aquí la costumbre es pus' ir a rogarles con un cigarro, una copa de aguardiente es la costumbre, bueno también el que quiera pus toma y el que no, no” (entrevista realizada a la dueña del caballito, la señora Félix Gómez; 30 de diciembre de 2014 en San Ambrosio, Atempan, Puebla), por lo mencionado en campo, el hecho de que los regidores compartan una copa de aguardiente implica ya la propuesta de un compromiso, asimismo si ésta es correspondida por el candidato a encarnar un personaje, queda apalabrado ya el compromiso, por lo que si el invitado-postulante se ve impedido en tiempo o en economía para formar parte del grupo, éste ya tiene el conocimiento de que no puede aceptar la copa. De lograrse el objetivo de los encargados en esta visita, es este el momento en el que el danzante tiene la posibilidad de elegir el lugar o al personaje que se quiere interpretar, pero también hay una especie de lista de espera para poder ser uno de los personajes principales, y si el personaje ya tiene quien lo encarne, es también el espacio en el que se informa de los lugares que quedan disponibles, al respecto comentan que “cuando aceptan a la danza, todos los

regidores le dicen ¿sabes qué? Vas a ser Vasallo. No pus' que sí. Cuando tú aceptas de capitán ya es de capitán" (Valentín Pozos, entrevista citada); es decir, se ha configurado el compromiso.

Por lo tanto, los personajes que se podrían denominar como principales, difícilmente pueden ser interpretados por aquellos que se acercan por primera vez a la danza, al parecer a éstos, sólo tienen acceso aquellos danzantes que han transitado en años anteriores por otros personajes que le han dotado de conocimientos distintos dentro de la danza o porque por sus danzares anteriores ha obtenido esos privilegios: "Ya hice mis 3 años [...] Y a mí me falta 1 y ese sería de Santiaguito, porque como me han dicho muchos: pus' ya fuiste Rey, que caigas otra vez a Vasallo o algo sencillo pus' como ya no" (Valentín Pozos, entrevista citada).

De igual forma, son los regidores quienes se encargan de buscar e invitar al maestro que ha de enseñar la danza a los nuevos integrantes, así como los lugares de aquellos que se integran por primera vez o en algunos casos a aquellos que cambian de lugar, se sigue prácticamente el mismo protocolo que con los danzantes y se acuerda así, qué día comienzan los ensayos, tomando como referencia el sábado y domingo más cercanos a los días 17 y 18 de agosto. Los ensayos se realizan los 4 sábados y domingos inmediatos en casa del primer regidor; espacio en el que se desarrollan otras relaciones, se busca a quienes puedan dar de comer a la danza, esa persona también lleva aguardiente y refrescos para todos los que presentes: los caseros y toda la danza, contemplando a danzantes, músicos y maestro.



Imagen 11. Cajerito, Atempan, Puebla.
Fuente: Acervo personal; 2013



Imagen 12. Regidor y Flauterito, Atempan, Puebla.
Fuente: Acervo personal; 2013

Funciona de forma similar para el caso de los músicos por los que es acompañada la danza, también se les invita a participar por medio de un compromiso, se lleva a cabo exactamente de la misma manera como se mencionó que sucede con los danzantes y el maestro. La música de la danza es interpretada por dos instrumentos, que la comunidad define como Cajita (tambor de doble parche) y Flauta. Asimismo los encargados de utilizar los instrumentos, reciben el nombre de Cajero y Flautero, respectivamente.

Por lo observado en campo, el sonido que tiene mayor constancia es el de la cajita, mientras que el flauterito (otra forma de nombrar al músico que toca la flauta) puede dejar de tocar en cualquier momento, por cortos o largos lapsos; sin embargo, los dos instrumentos musicales siempre se encuentran en donde está la danza, y por referencias de algunos integrantes de la comunidad, si no hay Santiagos tampoco hay música, o viceversa, si no hay música tampoco puede haber danza.

En este punto, cabe aclarar que el tambor desempeña quizá un papel más

relevante que la flauta, y pudiera ser que se relacione con la antigüedad de dicho instrumento, la cajita es ya considerada una reliquia que le pertenece a la comunidad “Dicen que llegaron de *Zanquimishtlan*, dicen que por el rancho pero no sabemos dónde queda” (Señora Félix Gómez, entrevista citada):

[...] la cajita y el caballito vienen de otro lado, de por Veracruz, de por allá lejos [...] siempre han jalado juntos ¡ah! y la máscara del rey. De hecho dicen que las tres máscaras andaban [...] juntas, pero pues ya todas se regaron. Pero dicen que era de por Veracruz y que le perdieron la fe y ya no le agarraron sentido y que pus´ se fueron, y que vinieron a dar aquí exactamente, a Tacopan, llegaron con una familia y las recogieron y todo, y empezaron los bailes; pero que dicen que eran dos hermanos y que ya se dividieron uno la cajita y el otro el caballito (Valentín Pozos, entrevista citada).

Apunto un detalle más al respecto de la cajita. Es evidente que debe ser un especialista quien hace uso de ésta: “se dice [...] que cualquier persona no la puede tocar, tienes que caerle bien al tamborcito [...], porque de lo contrario, si cualquiera lo agarra se rompe el cuerito. ¡Dicen! yo la verdad, así como lo agarré así lo entregué” (Entrevista realizada al Sr. Pedro Pozos el día 29 de diciembre de 2014).

Para el día 3 de octubre del año 2013 entre las 21:00 y 22:00 horas, en las inmediaciones de la iglesia de San Francisco de Asís en el centro del municipio de Atempan, Puebla, se reúnen espectadores, músicos, gracejos, vaqueras y diferentes grupos de danzantes (la danza de Santiagos comparte el espacio ritual con otras formas narrativas), entre ellos se observa un grupo de Santiagos; está por llevarse a cabo la encamisada (recorrido nocturno por las calles aledañas a la iglesia principal que marca el inicio de una fiesta, evento característico de la zona). A simple vista se puede notar que en los Santiagos (otra forma de nombrar la danza) hay distinción de personajes, la forma de vestir varía entre ellos, se observa que es un grupo que está constituido por 12 bailadores (categoría dada por la comunidad): vasallos o cascabeleros, 1 Rey y 2 Pilatos, el Santiaguito y los 2 Caínes, el Flauterito y el Cajerito, “Somos 20 en

total en la danza. Los regidores son de la danza también, pero ellos no bailan” (Valentín Pozos, entrevista citada).

El traje de los Vasallos consta de las siguientes prendas: utilizan de calzado botas o botines de color negro; pantalón rojo con fleco dorado en la parte baja y Cilado (una especie de bordado de color blanco también en la parte



Imagen 13. Cascabelero, Atempan, Puebla.
Fuente: Acervo personal; 2013

inferior); en el torso utilizan camisa de manga larga y preferentemente de tonos claros, una prenda que le conocen como Armador, es un babero que va desde los hombros y llega poco más abajo de la cintura, remata con fleco dorado y es sujetado con una Pashita o Pasha, que es una faja de lana bordada de color blanco amarrado del lado derecho; sobre el Armador se ponen 2 mascadas grandes, una de color rosa con un bordado de la Virgen de Guadalupe que se coloca sobre el hombro derecho y se amarra debajo del brazo izquierdo, otra mascada de color azul cielo que tiene el

bordado del escudo de la bandera de México, ésta se coloca sobre el hombro izquierdo y se amarra por debajo del brazo derecho; en cada brazo (a la altura del bíceps) llevan amarrada una mascada, el color es indistinto; también un Mangón en cada brazo (manga corta bordada con flores); mientras que en las muñecas también se amarran un paliacate que cuelga hacia el piso; en la cabeza ocupan una peluca de cabello natural (preferentemente), color negro y de largo hasta la zona lumbar; ya sobre la peluca se colocan la Corona, ésta se

elabora con un sombrero blanco de 2 pedradas, sólo que el ala es recortada como una especie de pétalos de flor y también es decorada con dibujos de flores rojas, al frente de la corona se coloca un espejo cuadrado y adornos de flores blancas, sobre éstas, se ponen de forma vertical cinco varas, con 3 plumas de pavo real cada una.

Otro de los elementos que va a caracterizar a los Vasallos son los Fretales de bronce (el rango que utilizan va de los 30 a 50 cascabeles), éstos se amarran de uno en uno sobre una tira de baqueta que se coloca por debajo de la

mascada azul, de tal manera que los cascabeles quedan a la altura de la mano izquierda y que mediante su movimiento, acentúa el danzar de cada uno de los bailadores, sonido que es característico de esta danza, por el volumen, la cantidad y la intensidad con el que se realiza el



Imagen 14. Vasallos, Atempan, Puebla.

Fuente: Acervo personal; 2013

movimiento; cada Vasallo trae consigo una Alabarda o lanza pintada de tres colores (verde, blanco y rojo); el *Shimal* o *Chimal*, un mazo corto, que utilizan exclusivamente en esta fecha; y finalmente la máscara, con cejas, bigote y barba que simula un tono rubio, rematando con ojos de color azul.

Los Vasallos no utilizan la máscara en todos los lugares en los que se presenta la danza, sino que únicamente en las fiestas grandes.

Otro de los personajes que integra la danza es el Rey Pilatos, él también utiliza un traje específico para la danza, o mejor dicho, porta algunos elementos que lo diferencian del resto del grupo; opto por no repetir la descripción de prenda por prenda ya que hay algunos elementos descritos arriba que también este danzante ocupa, prefiero ahondar un poco más en aquellos que son exclusivos del Rey.

El uso del botín negro es exactamente el mismo; de igual forma el pantalón rojo con los detalles ya expuestos; en el pecho se ocupa una camisa de cualquier color y sobre esta el mismo Armador que va amarrado por la espalda; en este caso se puede observar el uso de un paliacate a manera de faja; al cuello lleva también un paliacate rojo; este personaje utiliza la Capa de los Pilatos que tiene una X hecha con fleco dorado; y sobre esta capa hay un paliacate cocido que va de hombro a hombro, este ha de servir para que en un momento de la danza el Rey sea capturado. En cada una de las muñecas lleva un pañuelo cuadrado de aproximadamente 30 cm por lado, también se amarra un paliacate largo a cada una de éstas; a la altura de los bíceps se coloca 1 Mangón y sobre éste una mascada de color (a gusto del danzante).



**Imagen 15. Rey Pilatos, Atempan, Puebla.
Fuente: Acervo personal; 2013**

En la cabeza se ocupa exactamente la misma peluca de cabello natural negro, que llega poco más arriba de la cintura, ésta peluca se diferencia de las antes mencionadas porque va trenzada; sobre la peluca se coloca una corona elaborada con latón que en la parte superior remata con una cruz, sumado a la corona, en la parte posterior, se coloca un plumero de color rojo; lleva consigo



Imagen 16. Relaciones, Cala Sur, Atempan, Puebla
Fuente: Acervo personal; 2013

un bastón de madera de casi un metro de largo. Finalmente este especialista ritual, completa su personaje portando una máscara de color rojo con facciones gruesas y barba negra.

Es este uno de los danzantes que siempre que encarna al personaje debe tener

puesta la máscara y no sólo eso, sino que se encuentra en completo silencio mientras la porta, no puede hablar con alguien ajeno a la danza:

Cuando traigo la máscara tengo que respetarla, no tengo que hablar. Las costumbres, fíjate que son costumbres y mitos, muchos los ven así y a los que en verdad creemos en eso, pues lo vemos diferente. A las mascaritas cuando te portas mal y eres grosero con el caballito o con tu danza, la mascarita aprieta, aprieta la máscara o no se te acomoda, por más que te la aprietes y lo que tú quieras, se te baja y todo; hay que tenerle respeto, se supone que hay que tenerle respeto (Valentín Pozos, entrevista citada).

Muy cerca del Rey se encuentran los Pilatos, y se diferencian como Pilato 1°, que se coloca al lado derecho del Rey y Pilato 2° ubicado a la izquierda; son personajes que se van a asociar a su bando, éstos también se caracterizan por llevar puesta siempre la máscara, sin importar la



Imagen 17. Pilatos 1°, 2° y Rey, Atempan, Puebla.

Fuente: Acervo personal; 2007

fiesta en la que se realiza la presentación. Al respecto del traje que utilizan: coincide en su totalidad con el vestuario del Rey Pilatos, sólo que éstos, portan una máscara distinta, para el caso del Pilato 1° utiliza una máscara de color rosa oscuro, mientras que el 2° lleva una de color rosa claro, las dos son máscaras barbadas; ambos llevan una peluca que simula un color rubio de cabello, en algunas ocasiones se lleva trenzada o no, sobre la peluca utilizan un sombrero blanco de lona de dos pedradas; otro elemento que les caracteriza es que en lugar de llevar un bastón, utilizan un machete de madera de aproximadamente 1 metro de largo, la cacha de este objeto también es de madera, sólo que esta tiene la forma de un caballito, éste objeto resulta de vital importancia para el desarrollo de la danza, hay un momento en el que se requiere de él para realizar un combate.

Un elemento más que comparten los tres personajes es que al cuello llevan una cantimplora en la que algunas ocasiones depositan el aguardiente que les invita alguno de los encargados o mayordomos.



Imagen 18. Sr. Santiago, Tezompan, Atempán, Puebla.

Fuente: Archivo personal; 2013

Continuando con la descripción del vestuario de cada personaje, el Santiaguito, uno de los protagonistas que se encarga de lograr, quizá, uno de los momentos más relevantes de la danza: convertir al incrédulo. Lleva consigo un elemento que lo diferencia desde un primer acercamiento: un Caballito blanco sobre el que se encuentra montado, elemento que la comunidad ha dotado de gran significación, es también el encargado de legitimar a la danza y a los danzantes, y además, la comunidad lo identifica como un elemento sagrado.

[...] dicen que cuando corrió una vez, llovió muy fuerte y que toda el agua de por aquí arriba se juntó todo por allá y que ahí en la casa donde tenían el encargado de esa danza, lo tenía en un petatito y que ahí justamente donde está su casa ahí pasó el agua, y que el caballito estuvo flotando ahí con el petatito; no se hundió, no le pasó nada, hasta la veladora que estaba en el petatito no se movió (Valentín Pozos, Entrevista citada).

Es la reliquia que ha trascendido en el tiempo: “ese caballito es el original y por eso es el eclesiástico, el del otro grupo fue una réplica” (Valentín Pozos, entrevista citada) y que ciertamente le da justificación a la danza, y al ser reliquia lo ocupa la danza de compromiso, lo que le ha de dar la clasificación a este grupo de Santiagos Eclesiásticos y con ello, mayor prestigio en comparación con el otro grupo de Santiagos:

Nosotros la danza del pueblo se llama la danza de los Santiagos, pero es la eclesiástica; también hay danza de los negritos eclesiástica. Las eclesiásticas que son las del pueblo [...] porque son pus’ ora sí que las

danzas de la iglesia. O sea yo no tengo nada en contra de la otra danza pues, de cierta manera es igual: caballito y todo, pero yo como que siempre he sido más de la eclesiástica, de la del pueblo [...] no es porque la gente le haga el feo, pero es que nosotros andamos en todas las fiestas patronales y somos más reconocidos (Valentín Pozos; entrevista citada).

De la misma forma, se ha dotado al Caballito de una vida propia, es capaz de moverse e incluso irse de un punto a otro, sobre todo cuando no se le tiene contento como fue el caso en su llegada a Atempan.

Cierta ocasión se pelearon en la casa del caballito y que el caballito se salió y venía corriendo [...], pero que se escucha el caballo grande, no se escucha un caballito, se escucha un caballo grande; pero nadie lo ve, nada más se escucha. Al otro día lo vieron y que el caballito tenía lodo en sus cascos, y afuera en el patio se veían las marcas de un casco grande. O sea que el caballito sí tiene su por qué pues (Valentín Pozos, entrevista citada).

Considero que el Caballito podría ser un tema distinto para desarrollar otra investigación, es tan complejo que no es suficiente con sólo mencionarlo.



Imagen 19. Caballito, Cala Sur, Atempan, Puebla.
Fuente: Acervo personal; 2013.

Prosiguiendo con el vestuario del Santiaguito, se puede observar que porta la misma base que los personajes ya mencionados: botas o botines negros; pantalón rojo con los mismos detalles descritos; camisa de manga larga; un Armador sobre el torso; un paliacate al cuello; capa que también se decora con fleco dorado formando una letra X, sobre ésta se coloca otra capa verde con un bordado de flores rojas; en los brazos lleva los Mangones y sobre estos, una mascada; en las muñecas se coloca un pañuelo chico y en ambas

manos lleva un paliacate rojo que utiliza para no tener un contacto directo con la espada que lleva en la mano derecha, mientras que el paliacate de la mano izquierda se ocupa para no entrar en contacto directamente con el caballito. Esta última, es una característica para todos los danzantes, los paliacates que llevan en las manos se utilizan para que no haya contacto de la piel con los objetos que utilizan.

Finalmente, en la cabeza lleva una peluca de color negro que llega a la altura de las dorsales, generalmente se utiliza sin trenzarla; y sobre la peluca se pone un sombrero de dos pedradas de fieltro de color gris, rematando en la copa de lado derecho con dos plumeros: uno rosa y uno verde.

Para concluir con la descripción de los trajes de los personajes, se encuentran como una especie de guardias o emisarios dos danzantes que se



Imagen 20. Santiaguito y Caínes 1° y 2°; Iglesia del Sr. de Chalma. Edo. Méx.

Fuente: Acervo personal; 2013

les conoce como Caínes: el Caín 1° es el que lleva sobre el hombro derecho la mascada de color azul y éste se ubica por lo regular del lado derecho del Santiaguito, mientras que el que lleva la mascada rosa en el hombro izquierdo es el Caín 2° y generalmente se ubica del lado izquierdo al Santiaguito.

Los trajes de estos personajes son similares al que utiliza el Santiaguito, sólo que en lugar de llevar sobre el torso el Armador, los Caínes utilizan un Saco de color azul rey, éste, por la parte delantera llega a la cintura, mientras

que en la cara posterior hace una especie de W en donde se observa una letra S hecha con listón de color rojo. Por último, en la cabeza, al igual que el resto de los danzantes, utilizan una peluca con cabellera natural de color negro y sobre ésta; se colocan un sombrero de fieltro de dos pedradas de color gris o azul petróleo, rematando a un costado de la copa con dos plumeros, uno verde y uno rosa, para el caso del Caín 1°, están colocados del lado derecho, mientras que el Caín 2° los ocupa del izquierdo.

Entonces, lo que se puede ver a simple vista es que hay una división de dos bandos, por un lado el bando católico que está liderado por el Santiaguito y sus Caínes; el segundo bando corresponde al Rey y los Pilatos 1° y 2° o también conocidos como *Yecmatero* y *Opochtero*. Al parecer, los Vasallos no se asocian a ninguno de los dos bandos, cuando menos en un primer momento de la danza.

Para iniciar el desarrollo, el grupo se coloca a un costado de la iglesia. En el centro está el Charegón, personaje que cumple una función de Capitán, pues es quien lleva junto con el Rey y el Santiaguito el desarrollo de cada son, es el encargado de indicar mediante movimientos de la alabarda los desplazamientos espaciales y por ello es también quien tiene la obligación de aprenderse toda la danza:

Me ha gustado más hacer el Rey porque [...] tú llevas el control, tú llevas el control, tú y el Santiaguito, entre los dos y el Charegón porque si no le dices al Charegón y a los dos capitanes: oye ya bailen, me van a decir pus' baila tú. O sea tenemos que hablar primero [...] (Valentín Pozos, entrevista citada).

a la izquierda y derecha del Charegón se ubican dos filas de Vasallos, la fila de izquierda es la *Oposhtería*, al frente de ésta se coloca el Sabario, seguido por el Alfériz y termina con Vasallo 1°, Vasallo 2°, Vasallo 3° y Vasallo 4°; a la derecha del Charegón está la fila que se le conoce como *Yecmatería*, como puntero está el Escribano, seguido por los Vasallos 1°, 2°, 3° y 4°. Inmediatamente después

de este grupo está el bando del Rey quien se instala al centro, y a su izquierda se coloca el Pilato 2°, quien es el que utiliza la máscara de un tono rosa claro; del lado opuesto (derecha) está el Pilato 1°, personaje que ocupa una máscara de color rosa fuerte. Al final del grupo está el bando católico, en el centro el Santiaguito, a su izquierda el Caín 2°, quien lleva la mascada color rosa en el hombro y a su derecha el Caín 1°, mascada de color azul. En estos lugares instalados, todo el grupo es dirigido por el ritmo impuesto por Charegón y a la indicación dada por este personaje las filas inician su desplazamiento.

Los músicos interpretando el son de la entrada van junto a los regidores atrás del Santiaguito, y el resto de los espectadores enmarcando al grupo de Santiagos, que con su constante sonido de fretales o cascabeles, anuncian su llegada a la iglesia.

Al llegar a las puertas de la iglesia, se dirigen bailando hacia el altar, en donde se ubican algunas imágenes de San Francisco de Asís y un Cristo, entre otras imágenes; en este punto los músicos y los Cascabeleros (otra forma de nombrar a los Vasallos) realizan un *muting* o una especie de pausa activa en el sonido, la sensación del tiempo ordinario se modifica para dialogar con Dios, porque

[..] esta danza pus' va alabanza a Dios que está en el cielo; no va para nadie, todo depende de ellos como lo hagan, si lo hacen así de corazón de a de veras pus' ya diosito recibe esa ofrenda, pero si no pus' de nada sirve. Se van enojados y todo, no, no nos recibe Dios esta ofrenda. Ya cuando la hacen con devoción pus' ya, ya Dios bendice por diferentes lados: a veces el dinero pus' decimos no nos rinde, a veces sí, alcanza para todo lo que necesitemos. ¡Sí ay diosito va dando! (Sra. Félix Gómez entrevista realizada en la casa del caballito en Apatahuyan, Atempan, Puebla; 30 de diciembre de 2014).

Cuando la danza llega a otros espacios en los que ha sido invitada, tales como una ermita, una iglesia, la casa de los mayordomos o de los regidores, hay una forma peculiar de dar la bienvenida al grupo de danzantes,

especialmente a al Rey Pilatos y al Santiaguito, y aún más al mismo caballito, sin menosprecio a la cajita y la flauta, a todos

Los reciben con incienso, cada lugar así de los mayordomos ya van a entrar toda la danza y ya lo encuentran con una velita encendida y su incienso, su rosario de flores y de pan y en las iglesias cuando ya es la víspara de los patrones [...] por ejemplo San Ambrosio cuando ya es su fiesta, pus' ya los esperan los encargados de la iglesia los esperan ya la danza y pus' cuando ya vienen empiezan a repicar las campanas, sí porque ya llegó la danza. Ahí empiezan a bailar, aquí le decimos pus' la víspara, la víspara de la fiesta de San Ambrosio, empiezan a bailar ahí y después se van a la casa del mayordomo [...] (Sra. Félix Gómez, entrevista citada; 30 de diciembre 2013).



Imagen 21. La llegada, Tezompan, Atempán, Puebla.
Fuente: Acervo personal; 2013.



Imagen 22. Santiaguito con rosarios, Tezompan, Atempán.
Fuente: Acervo personal; 2013.

En algunos casos, ya que llega la danza a la iglesia o a la casa donde han sido invitados, el Santiaguito, “pero también siempre anda su Caín, ellos no se despegan” (comunicado personal de la señora Lourdes García, en Tezompan, Atempán, Puebla; 29 de diciembre de 2014) y el cajerito, se dirigen hacia el altar en donde generalmente hay imágenes de algún santo,

preponderando San Francisco de Asís y la Guadalupeana. El sonido que tiene mayor intensidad sobre cualquier otro es el de la cajita, su percudir es constante; el ambiente se llena de humo del sahumerio y con aroma a copal; mientras tanto, se alcanza a escuchar a lo lejos una conversación de los regidores con los caseros o encargados de la iglesia, que mediante una copita de aguardiente agradecen la llegada de la danza; de la misma forma, son los regidores quienes dan las gracias por la invitación por medio de un diálogo que se cierra con una copa de aguardiente que traen consigo. El resto del grupo espera a recibir las indicaciones de los regidores o del Rey, y mientras esperan, también se les invita una copita a manera de agradecimiento.

Al interior de la casa o de la ermita, están por desmontar al Caballito, el Santiaguito asistido por los Caínes desamarra la pashita, uno de los Caínes se coloca al frente mientras que otro se coloca atrás sosteniendo al Caballo blanco, poco a poco bajan la estructura del caballito hacia el piso, este movimiento es realizado con precaución, las patas del caballito no deben tocar el piso, por lo que antes de llegar hasta el piso, el Santiaguito debe salir del espacio en el que se encuentra; seguida esta acción el Caballito es instalado en una mesa que se encuentra muy cerca del altar, o en el caso de las ermitas en el mismo altar. Dicha mesa espera ya la llegada de los danzantes, especialmente del caballito, están colocados un recipiente con granos de maíz y uno más con agua:

No le debe faltar su maicito y su agüita porque es lo que come y lo que toma y al final pus' eso que queda se reparte. En todos lados casi le ponen así donde descansamos al caballito, ya los mayordomos o las personas encargadas de la iglesia dicen: pasen a descansar al caballito. Pero tampoco es bueno ponerlo donde el padre hace misa, porque dicen que una ocasión un niño fue y le agarró los cabellitos y lo tiró y por eso no es bueno ponerlos ahí. [Se pone] en una mesita o en el suelo, ya de planamente se pone ahí pus cuando dicen los mayordomos pus' vamos a tener cuidado, pero ya queda en responsabilidad de los encargados (Valentín Pozos, entrevista citada).

Ya que descansa el caballito, los danzantes se dirigen hacia afuera para incorporarse al grupo y determinar la actividad a realizar, generalmente comienzan a bailar el son de la Cortesía, ya que están formados los especialistas rituales, el encargado de pedir el son al Flauterito es el Charegón por medio de varios movimientos del brazo izquierdo que de tal manera sacude los fretales, en cuanto los danzantes que no están en su lugar perciben este sonido se apresuran a retomar su espacio, al igual el flautero seguido del cajero comienzan a interpretar el son; el encargado de marcar el inicio de las frases de movimiento es el Charegón.

La encamisada es encabezada por los Santiagos y detrás de ellos hay otros grupos de danzas: Negritos, Tocatines, Quetzales, Paixtles y Toreadores, asimismo los espectadores comparten el espacio que es iluminado con las lumbreras (varas de ocote de aproximadamente dos metros de largo que se amarran, y un hombre es el encargado de llevarla sobre alguno de los hombros y generalmente la punta de atrás de las varas es encendida, en distintos puntos se colocan estas lumbreras que poco a poco se integran al recorrido), entre los sonidos que se logran escuchar están los que emiten los instrumentos de los músicos de cada una de las danzas, así como las sonajas, los fretales, los gritos de los Gracejos y el constante percutir de los cencerros que portan unos personajes que se les conoce como Vaqueras (hombres vestidos con ropa de mujer y el rostro cubierto con un paliacate); quienes se encargan de delimitar el espacio por el que transitan las danzas, se colocan en fila a las orillas del contingente, y el cencerro que llevan en la mano constantemente suena al unísono, caminan hacia la dirección en la que se realiza la encamisada, pero de vez en vez regresan a la dirección opuesta.

Después de avanzar por varias calles en un promedio de una hora y media, el punto de salida es exactamente el punto de llegada, es decir la iglesia de San Francisco, los primeros en llegar son los Santiagos y en seguida se

colocan en el atrio de la iglesia para bailar un son y con ello terminar la jornada del día o mejor dicho, la encamisada.

Al siguiente día, de acuerdo al santoral católico, el día de San Francisco (4 de octubre), las danzas se dan cita nuevamente en la iglesia para su desarrollo.

Los Santiagos se ubican en los lugares de inicio y comienzan con el son de La entrada; con éste, se ubican en el espacio ritual donde han de llevar a cabo su danza, antes de terminar el son, el Santiaguito junto a sus Caínes se colocan de frente hacia los Vasallos y el Rey con los Pilatos se mantienen atrás de los Vasallos, de tal suerte que los bandos quedan frente a frente.

De acuerdo a los datos obtenidos en las entrevistas realizadas en campo, la danza se conforma por sones y estos “son como 7, primero la Entrada, ya la Cortesía y luego cuando se cruzan, donde comienzan los Pilatos y otros” (entrevista realizada a don Manuel Julián, maestro de la danza de Santiagos, en el barrio de Zoatepec, Atempan, Puebla; 30 de diciembre de 2014), como el “*Tamashtilis*, Cadena, Corral y Coyoso” (Valentín Pozos; entrevista citada); quienes deciden el son a bailar es el Charegón junto con el Rey y el Santiaguito, entonces el flautero comienza a tocar y éste es seguido por el cajero.

Al parecer no hay un orden en los sones, pero existen momentos de la danza que la misma comunidad ya ubica y éstos no pueden posponerse o adelantarse. Pero, “ese último: [El Coyoso] se baila bastante, ahí bailamos completitadamente toda la danza. Cuando se baila todo, se le conoce como cumplimiento” (Valentín Pozos, entrevista citada)

Para el caso de la fiesta grande del 4 de octubre, se realiza este cumplimiento; es uno de los días en los que la forma narrativa presenta mayor variedad de sones:

El son de La sentencia es el primero en bailarse, éste se distingue porque en la escena se observa a dos Vasallos al frente del espacio ritual, entre estos dos resalta sobre una bolsa de plástico una hoja que está doblada y es cubierta con pétalos blancos de flores; la intención de los Vasallos es proteger dicha carta con las alabardas, la atención se concentra en estos personajes que son interrumpidos por el Pilatos 2°, éste sale de su lugar para dirigirse hacia los Vasallos, pero en la trayectoria que desarrolla se encuentra con distintos obstáculos (ficticios): serpientes, arañas, etc.; y “los Pilatos se divierten porque en la sentencia van macheteando también” (Valentín Pozos; entrevista citada) con la intención de llegar hasta la carta, cuando logra cruzar el espacio y trata de agarrar la carta, los Vasallos lo impiden golpeando su mano con las lanzas, lo único que puede tomar el Pilatos son pétalos de las flores y así regresa a donde lo espera el Rey y el Pilatos 1°, él acerca los pétalos hacia la nariz de los personajes, quienes al percibir el aroma mueven la cabeza de forma negativa, y con ello el Pilatos 2° repite su faena dos veces más, y es hasta la tercera ocasión que el aroma de los pétalos convence al Rey y al Pilatos 1° con ello es ahora el Pilato 1° quien realiza la misma acción, cruza el monte para buscar la carta y mediante los gestos con su machete pelea con una serpiente de madera hasta poder cortarle la cabeza y sacarla del camino, al cabo, llega al montón de flores e intenta tomar la carta, es impedido por los Vasallos regresando únicamente con pétalos de flores que al ser olidos por quienes lo esperan no convence su aroma, pidiendo el Rey que se repita la acción de la búsqueda; esta tarea se hace un total de tres veces, siendo la última en la que se convence todos del aroma. Ahora es el turno del Rey, quien deja su bastón y lo cambia por un machete de madera, realizando acciones similares de los personajes ya descritos, de igual forma, a su regreso da a oler a los Pilatos los pétalos quienes mueven la cabeza diciendo que no, el Rey repite esta acción y es hasta la cuarta vez que el Rey logra convencerse del aroma de los pétalos que esconden la carta y regresa a su lugar.

Seguido esto, el Sabario baila y mediante la lanza acercándola al montón de flores que sigue en el piso, realiza un gesto simulando que pica algo dentro de los pétalos y después acerca al Charegón la lanza y éste moviendo la cabeza da una respuesta negativa; obligando así al Sabario a repetir la acción por tres veces más, ya en la cuarta repetición al ser acercada la lanza al Charegón, éste asienta en respuesta afirmativa permitiendo salir al Sabario para que se coloque en su lugar de inicio, pero con el frente hacia el Rey y dando pie a la entrada del Escribano (que está en la línea opuesta) para realizar la misma acción, esto se realiza de forma sucesiva con cada uno de los danzantes alternando un danzante de una fila y después de la otra. El último en pasar es el Charegón y él eleva la alabarda hacia el cielo contestándose a sí mismo con la cabeza mediante un movimiento que indica respuesta negativa, este personaje repite también cuatro veces esta acción, para que al terminar se coloque con el nuevo frente. Concluida la participación del Charegón se repite el son para poder regresar al lugar de inicio.

Al finalizar nuevamente el Charegón ya que ha dado la respuesta afirmativa, da un último giro hacia su izquierda y levanta del piso la bolsa junto con los pétalos de flores y la carta para llevarlas junto con los Vasallos hacia el Rey.

En este lugar, Rey, Caín 1° y 2° tomando la máscara de la barba y elevándola ligeramente dicen una relación en náhuatl a pesar de no ser entendida por todos, ya que la lengua “Es muy trabajosa, como es mexicano” (don Manuel Julián, entrevista citada) se ha perdido la lengua materna en la comunidad; hacen una breve pausa esperando respuesta del Charegón, y en seguida repiten la relación, nuevamente pausan y el Charegón da vueltas en el espacio, primero izquierda y luego derecha y al final de éstas, eleva la alabarda hacia el cielo acto correspondido por el Rey y los Pilatos quienes observan la punta de la lanza y mueven la cabeza diciendo que no, dicha acción se repite

tres veces más, y a la cuarta ocasión la respuesta es afirmativa, con ello el Charegón marca un remate con sus cascabeles.

Al parecer el Charegón dice una relación y los Pilatos junto con el Rey responden, esta dinámica se repite. Terminado lo anterior se percibe ligeramente que el Charegón da lectura a la carta, ésta se realiza en voz baja, y con base en el dato etnográfico, se realiza en náhuatl.

Para terminar el son (poco después de 60 minutos de duración) regresan capitanes y Charegón al lugar de inicio, realizando algunas trayectorias circulares en una especie de fuente y a la indicación del Charegón el son parece concluir; sin embargo se siguen realizando trazos en las dos filas iniciales; cruces, medias vueltas, círculos, cambios de frente y en general un se desarrolla un uso del espacio bastante complejo. Los desplazamientos son constantes, es decir, no hay pausa entre un trazo y otro, todos dependen de la indicación del Charegón. En determinado gesto que éste realiza, los Vasallos retoman los lugares de las filas iniciales y marcan tres vueltas en una especie de fuente hacia afuera, al concluir, nuevamente con un gesto de la alabarda, es el Charegón quien indica el final del son.

Al concluir, se produce un silencio en la danza, músicos y danzantes realizan una pausa activa después de marcar el remate del son. Es este el momento en el que los acompañantes de los danzantes se acercan para proporcionarles alguna bebida: refresco, agua o cerveza; y en otros casos los encargados de la danza ofrecen una copita de aguardiente.

El Charegón marca el inicio de otro son y con éste, los Vasallos se colocan en tres filas; en seguida el Santiaguito se dirige a realizar una trayectoria antihoraria para rodear al grupo, cuando llega al primer cuarto de vuelta gira a la izquierda y con la mano derecha, donde porta la espada, realiza un gesto como persignando hacia la danza, avanza $\frac{1}{4}$ de vuelta más y realiza la



Imagen 23. Santiaguito y Vasallo, Atempan, Puebla.
Fuente: Acervo personal; 2008.

misma acción del giro rematando con el gesto de la mano; mientras tanto el Caín 2° hace lo mismo del lado opuesto, ambos avanzan $\frac{1}{4}$ de vuelta más para realizar el giro ya mencionado; se incorpora en el giro el Caín 1°, realizando así la

misma acción los tres personajes. Esta trayectoria se realiza 3 veces.

Al completar las tres vueltas, se desprende uno de los Vasallos de la fila que está a la derecha del Santiaguito y se dirige hacia delante para encontrarse con el Caín 2°, al estar al frente de todo el grupo de Vasallos, éstos personajes se desplazan caminando, a la derecha y a la izquierda a manera de espejo; en el momento que uno de los dos se detiene el Caín eleva su espada, impidiendo que el Vasallo continúe su desplazamiento. Repetida esta acción entre 4 o 5 veces, el Cascabelero avanza hacia el Rey, aquí los Pilatos lo cubren con un machete de madera, uno lo toma de la cacha, mientras que el otro lo toma del extremo opuesto; lo cubren de los golpes que da el Vasallo con el *shimal* (mazo). Mientras tanto ya hay otro bailarín preparándose para ir hacia delante y encontrarse con el Caín 1°, para repetir la acción ya mencionada; esto mismo lo hace un tercer Vasallo, sólo que ahora se encuentra con Santiaguito. Desarrollan la misma acción todos los danzantes y del mismo modo se van alternando los Caínes y el Santiaguito.

Al concluir el grupo de Cascabeleros, el Pilatos 2° realiza la misma acción, se acerca hacia el Santiaguito realizando secuencias de campaneos, en cuanto deja de bailar, sale hacia él el Caín 2° que lo rodea en sentido antihorario,

concluida esta acción, regresa el Caín a su lugar inicial y quien ahora sale es el Santiaguito. Cuando se encuentran ambos personajes de frente dan una vuelta en el espacio izquierda-atrás y al terminarla, hacen un gesto con la mano derecha persignando hacia los pies de quien tienen al frente, el Santiaguito con su espada y el Pilatos con el machete de madera; en seguida la vuelta se alterna y se remata con el mismo gesto, al concluir ambas vueltas, cambian de lugar hombro izquierdo con hombro izquierdo y repiten las vueltas en el espacio y el gesto; avanzan $\frac{1}{4}$ de vuelta en sentido antihorario y repiten las vueltas ya mencionadas, cruzan hombro izquierdo con hombro izquierdo para cambiar de lugar y nuevamente hacen las vueltas que rematan con el gesto de la cruz. Terminadas estas acciones, Dan $\frac{1}{2}$ vuelta hombro izquierdo con hombro izquierdo con pasos cambiados, y así hasta alejarse una distancia de 5 metros aproximadamente (distancia que varía en función del lugar donde se presenta la danza) preparándose para el combate.

El enfrentamiento.



Imagen 24. El combate, Tacopan, Atempan.
Fuente: Acervo personal; 2016.

Santiaguito y Pilato 2° cruzan hombro derecho con hombro derecho y elevan hacia el nivel alto la espada y el machete, respectivamente, para hacer que choquen y continúan de frente, se alejan nuevamente para preparar otro cruce, sólo que ahora se hace hombro izquierdo con hombro izquierdo; la fuerza es tal que en algunos impactos salen fragmentos de madera del machete. Esto lo hacen en varias ocasiones, puede ser 4 o 5 repeticiones o en algunos casos más. De forma simultánea al combate; el

Rey y Caín 2° realizan algunas acciones para entretener a los Caínes que se encuentran pendientes de lo que ocurre en el combate, su atención se centra en lo que realiza el Pilato que está peleando porque en un momento de descuido de alguno de los Caínes, el Pilato tira su machete al piso y sale corriendo en alguna dirección, seguido por los Caínes con el objetivo de darla alcance y atraparlo, sujetándolo del paliacate que tiene unido a la capa. Para ello el Santiaguito se queda con el resto del grupo caminando de derecha a izquierda y los músicos hacen un silencio. A lo lejos se alcanza a observar que regresa quien fue capturado y al llegar a donde se encuentra el Santiaguito, los músicos siguen tocando. Esto se repite 4 veces, sin embargo, en la última ocasión parece rendirse el Pilato 2° y ya no corre, regresa hacia el lugar en el que se encuentra el Rey y el Pilatos 1°.

En seguida es turno del Pilato 1°, éste es llevado casi a rastras por el Rey y el Pilato 2° al frente del Santiaguito y aquí se repite lo que ya se mencionó sucede con el Pilato 2°.

Las mismas acciones realizadas por los Pilatos las hace el Rey, de la misma forma es llevado por sus Pilatos a fuerza, ya que no quiere enfrentarse al Santiaguito, pero esto sólo es parte de su interpretación porque

Cuando tú corres así nomás de que dices correr, te agarran rápido. Y cuando corres así de devoción, yo sí la mayoría de veces corrí con gusto, ni se siente ya nomás cuando me di cuenta ¡ay ya vengo hasta acá! (Valentín Pozos, entrevista citada).

Ya que el Rey ha corrido las tres veces, y en cuanto regresa capturado por los Caínes, en algunos casos, de forma simultánea los encargados de la danza colocan sobre el piso un nylon, preparando así el espacio en el que el Rey ha de caer abatido en el último combate



Imagen 25. La muerte del Rey, Iglesia del Sr. de Chalma, Estado de México.

Fuente: Acervo personal; 2013.

que realiza frente al Santiaguito. En este último realizan los mismos cruces el Santiaguito y el Rey chocando la espada y el machete respectivamente, pero en esta ocasión el Rey es herido y derrotado, por lo que cae de inmediato al nylon simulando su muerte; los encargados de la danza colocan bajo su cabeza una almohada pequeña de color rojo con flecos de color dorado. Los sonidos emitidos por la flauta y el tambor cambian ligeramente en el momento que se ve caer al Rey, de igual forma, los espectadores se aglutinan en torno del vencido.

El foco de atención se concentra completamente en los dos capitanes, ya que uno está postrado en el piso, mientras que el otro se encuentra de pie rodeándolo de forma antihoraria y al llegar a cada $\frac{1}{4}$ de vuelta hace 1 giro a la izquierda y realiza el gesto de la cruz con la mano que porta la espada hacia el piso, o mejor dicho hacia el Rey, el giro se alterna y el remate es el mismo; esta acción la repite 1 vez más y después lo realiza en sentido horario, también en 2 ocasiones. Terminando el sentido horario, el Santiaguito se coloca del lado derecho del Rey y toma impulso hacia atrás de 1 o 2 metros aproximadamente

para saltar por encima de quien se encuentra en el piso, salta al otro lado y nuevamente toma el impulso para repetir el salto, pero a la otra dirección; esto lo hace en 4 ocasiones, para después rodearlo en sentido antihorario y persignarlo: primero en la cabeza, seguido en el costado derecho, después lo pies y terminando en el costado izquierdo; repite el círculo, para después hacerlo en sentido horario 2 veces.



Imagen 26. El Rey yace, Iglesia del Sr. de Chalma, Estado de México.
Fuente: Acervo personal; 2013.



Imagen 27. ¿Muerte del Rey?, Tacopan, Atempan, Puebla.
Fuente: Acervo personal; 2016.

En este momento se nota que la fiesta se paraliza, la atmosfera se torna lenta, la atención está concentrada únicamente en el Santiaguito y el Rey, nadie interrumpe la escena, ni siquiera los Gracejos, que son personajes que acompañan a las danzas y hacen todo tipo de juegos, porque:

Cuando el Santiaguito está persinando al Pilato, cuando está muerto ellos no se deben acercar mucho porque dicen que si un Gracejo logra brincar al Pilato Rey de veraz fallece el Rey, se queda así. Y también hay otro dicho que dicen que no es bueno, por decir, que yo que fui Rey que te tiras a ser el muerto pero ahí sí el tiempo se te hace bastante, bastante tiempo, estás así y nomás ves una línea y ahí nomás, nomás logras ver al Santiaguito que te persina no más así tantito y ya, y escuchas cuando brinca, y de ahí te sigues tirado y tu dices pus' ya apúrense. Me levanto ya hasta que los Pilatos me limpiaron (Valentín Pozos, entrevista citada).

Entonces, mientras que el Rey se encuentra tendido en el piso los Pilatos se ubican al fondo como observadores; en el momento que el Santiaguito se aleja, ellos se acercan lentamente con incertidumbre por no saber lo que sucede, al llegar hasta el Rey tratan de reanimar a quien yace en el piso, hacen distintos “juegos” en los que incluso interactúa el público, es uno de los momentos en el que la creatividad de los Pilatos se da a notar y resulta relevante, ya que escenifican también los conocimientos que tienen de la medicina tradicional: tratan de sanarlo con hierbas; usan también como recurso un huevo de gallina, que pasan por todo su cuerpo, éste es abierto y el contenido se deposita en el interior de un vaso con agua, mostrándolo así a los



Imagen 28. El juego de los Pilatos, Iglesia del Sr. de Chalma, Estado de México.
Fuente: Acervo personal; 2013.

espectadores; uno de los Pilatos se acerca hacia el pecho del Rey con la intención de escuchar los latidos de su corazón, se incorpora para sentarse de nuevo y muestra mediante un gesto de abrir y cerrar la mano derecha, el ritmo cardíaco del Rey, éste es lento y lo lamentan ambos Pilatos; el Pilato 1° se acerca hacia la cara del Rey y le da

respiración de boca a boca, tomando en cuenta que ambos personajes usan máscara; el juego sigue, y mientras tanto el Santiaguito se encuentra vigilando las acciones de los Pilatos. A lo lejos se observa a los Caínes 1° y 2°.

Este momento de la danza a pesar de ser una tragedia, es bien recibido por los espectadores, ya que con los juegos que realizan los Pilatos, la escena transita de la melancolía a la risa, al divertimento.

Hay una cantidad numerosa de espectadores que se aglutinan para observar cómo muere o quizá revive el Rey, los Pilatos piden mediante gestos corporales, que el público que rodea la escena abramos espacio para continuar con las siguientes acciones.



Imagen 29. Última corrida; Iglesia del Sr. de Chalma, Estado de México.

Fuente: Acervo personal; 2013.

Cuando los Pilatos determinan el momento preciso y perciben que los Caínes se encuentran distraídos, toman de los brazos al Rey y de un impulso lo levantan; entonces en ese momento el Rey corre con mayor velocidad, tratando de evitar ser atrapado por los emisarios de Santiaguito, y al parecer, la poca visibilidad que se tiene con la máscara ya no es un impedimento para salir corriendo, en la mayor parte de los espacios en los que se presenta la danza el terreno no está pavimentado, pero “Con la mascarita [de Rey] casi no se cae uno, más me caía de Caín que de Pilato, me fui derecho al lodo. Me caí muchas veces de Caín ahí en la iglesia de San Francisco” (Valentín Pozos, entrevista citada); en algunas presentaciones tardan los Caínes en dar alcance al Rey, pero de

acuerdo a lo mencionado en campo, es importante que siempre se atrape a quien sale corriendo, sin importar el tiempo que haya que perseguirlo.

Los espectadores comienzan a dispersarse nuevamente, ya que al parecer esta corrida tuvo mayor éxito. Los músicos interrumpen su interpretación el mismo tiempo que tardan los Caínes en regresar con el cautivo, y mientras esto sucede, el Santiaguito camina frente al grupo de Vasallos de derecha a izquierda incontable número de veces.

Al regreso de los tres personajes, el Rey toma su machete de madera y se prepara para un nuevo combate con el Santiaguito, en el momento que el Rey percibe la oportunidad de correr nuevamente, lo hace; es capturado y obligado a regresar a enfrentarse de nuevo y salir corriendo; repite la acción sólo que en esta tercera ocasión, antes de salir corriendo da una vuelta hombro izquierdo con hombro izquierdo con su enemigo y se coloca a un lado de los Pilatos que están ubicados de frente al Santiaguito, es decir, quedan alineados los 2 Pilatos junto con el Rey, mientras el Santiaguito junto a su Caínes pasan caminando por delante de ellos, y elevando la espada en dirección al cielo da la indicación precisa para que inicie una relación. En este momento los tres personajes separan ligeramente la máscara de su boca y comienza con un diálogo, que al igual que las relaciones anteriores, está elaborado en náhuatl, a pesar de que la mayoría de la población ya no lo habla. El maestro de la danza dice: “Yo enseño, lo que pasa es que no aprenden; como no hablan, ya mucha gente no habla el mexicano, está muy difícil para que aprendan ya el náhuatl” (Don Manuel Julián; entrevista citada), pero aun así los espectadores prestan atención al intercambio de relaciones de todos los personajes.

Hay danzantes que tienen mayor obligación de aprenderse las relaciones, tales casos son quienes encarnan a: Santiaguito, Rey y los Pilatos. De acuerdo al dato etnográfico, el danzante que ha procurado más esto ha sido quien interpreta al Rey, y él lo atribuye nuevamente a una reliquia de la danza: “no sé

por qué pero siempre cuando tengo la máscara me acuerdo de las relaciones y no me da pena decirlas, sin la máscara siempre me chiveo y se me olvida” (Valentín Pozos, entrevista citada).

Después de tres intercambios de relaciones, el Santiaguito repite un gesto con la mano que porta la espada, a lo que los Caínes reaccionan para dirigirse hacia el Rey, colocándose de frente a él y apuntando con sus espadas sobre cada uno de los hombros del Rey; ya en esta posición se aproximan a la iglesia, va encabezando al grupo el Santiaguito, en el momento que llegan a la entrada de la iglesia, el Santiaguito y sus Caínes se acomodan de espaldas a la puerta para poder interactuar con el Rey y los Pilatos. En este punto, los Caínes junto con el Santiaguito se quitan el sombrero y por la información que se obtuvo en campo, el Santiaguito dice una relación, pero en voz muy baja, al grado que parece perderse con los sonidos que hay en torno, cuando éste termina, indica que es turno del Rey y de los Pilatos, ellos hablan con mayor fuerza y al momento de terminar, da la impresión de que Santiago responde.



**Imagen 30. La conversión, Basílica de Guadalupe, D.F.
Fuente: Acervo personal; 2010.**

A pesar de ser una escena en la que generalmente ya no hay un amplio número de espectadores, los Vasallos ocupan también este papel, pues son testigos de lo que sucede en la puerta de la iglesia; la actitud que ellos tienen es



Imagen 31. La rendición, Atempan, Puebla.

Fuente: Acervo personal; 2009.

distinta a la que muestran en el desarrollo de la danza, la alabarda o lanza que traen la mano en lugar de dirigir la punta hacia delante lo hacen hacia atrás, elevándola hacia donde está ocurriendo la escena de las relaciones.

En cuanto terminan el intercambio de las relaciones, la danza entra a la iglesia o a la ermita, se dirigen hacia el altar yendo por el pasillo central, al frente va dirigiendo el Santiaguito junto a sus Caínes y en seguida el Rey con los Pilatos. Al llegar hasta el altar o el

lugar en el que se encuentran las imágenes religiosas, el Charegón indica que las filas de Vasallos den vuelta, y nuevamente en la

puerta de la iglesia, este mismo personaje da la indicación para que regresen al altar, ya aquí, marca con la alabarda el gesto con el que pone fin al son. Los danzantes aprovechan para dar gracias a San Francisco de Asís y a Cristo, o al santo que se encuentre en el altar.



Imagen 32. Valentín y el Rey, Atempan, Puebla.
Fuente: Acervo personal; 2013

la danza, cuando el Charegón percibe que están ubicados en sus sitios eleva la albarda, para iniciar la salida. Sale todo el grupo junto y de igual forma así se aleja de la iglesia; es entonces cuando la danza se ha terminado o cuando menos en este lugar, porque hay otras ermitas por visitar. Al concluir el compromiso es momento de descansar y de poder hablar, incluso es tiempo de volver a ser uno mismo, para ello los danzantes se quitan las máscaras y recuperan también su la libertad de hablar:

Lo único que podemos decir cuando traemos la máscara es la relación, nos dijo el maestro, no deben de hablar. Te tienes que aguantar la risa, luego hay cosas que te ganan la risa, pero te tienes que aguantar. No te debes reír debajo de la máscara, pus' no debe de ser (Valentín Pozos; entrevista citada).

Finalmente, el Charegón es el encargado de reunirlos nuevamente, se coloca en el centro del pasillo de la iglesia, y sacudiendo sus fretales da a notar que está listo para iniciar el son con el que salen hacia la calle. El resto de Vasallos y personajes principales, responde colocándose en su lugar de



Imagen 33. Danzante-Charegón, Atempan, Puebla.
Fuente: Acervo personal; 2013

3.4. ¿Estructura dramática?

*Ese danza quién sabe cómo se principiaron
y cómo juntaron las palabras y todo,
quién sabe, no sabe uno.*

*Don Manuel Julián.
Maestro de la danza*

Durante los distintos contextos de observación de la danza difícilmente pude identificar o definir una estructura en ella, ya que en cada una de las presentaciones de ésta, se modifica el orden de los sones y no depende únicamente de que sea una fiesta grande o no, se define por los compromisos que hayan adquirido los bailadores y los encargados, por la cantidad de casas que deben visitar en un día y por el gusto de bailar sones en específico; pero también porque así ha sido por tradición. Cabe señalar que esto hace esta forma narrativa una manifestación que cambia en cada presentación y me refiero específicamente a los momentos de la danza, y como consecuencia hace complicado el análisis de una “estructura”. No obstante, en la etapa del análisis del material de video alcancé a percibir una posible secuencia de momentos, teniendo siempre en cuenta que es una danza que en pocas ocasiones la presenta, e incluso podría decir que nunca lo hace secuencial. Para llegar a estas conclusiones realicé un análisis de videos del acervo personal, pero no en el orden que fueron grabados, sino en relación a lo que en campo se menciona sucede primero.

Con ello, no pretendo siquiera minimizar lo complejo de esta danza, pero para efectos de la investigación y la población a la que va dirigida es viable hacer esta división, así como a sugerencia de la asesora de tesis.

Aventurándome, y si es que pudiera hacer una división de la danza de Santiagos de Atempan, Puebla; lo más correcto sería hablar de ella en momentos, pero sin perder de vista que están dentro de una totalidad.

Un primero momento se puede asociar a la llegada y presentación de la danza, durante éste lapso, el grupo llega al lugar donde es invitada e interpretan algunos sones en los que realizan un uso del espacio complejo, tanto de forma individual como grupal. En estos sones intervienen únicamente Vasallos, Rey y los dos Pilatos. El Santiaguito y los Caínes adquieren el rol de espectadores.

El segundo momento denota la interacción de los Vasallos con el Santiaguito y los Caínes, apelando tal vez a la conversión de los primeros, ya que después de presentarse ante el Santiaguito, los Vasallos regresan a confrontar al Rey y con el *chimal* o *shimal* intentan golpearlo, pero son detenidos con el machete de madera que utilizan los Pilatos. Cada uno de los Vasallos realiza esta acción.

Para describir un posible tercer momento es en el que los Pilatos se enfrentan al Santiaguito a pesar de estar temerosos de ello, deciden combatir con él, pero finalmente a pesar de luchar y correr son apresados y derrotados.

El cuarto momento se relaciona con el combate entre el Rey y el Santiaguito. Es el momento en el que los espectadores se agrupan para tener el mejor lugar y ser testigos de la muerte del Rey. Después de luchar, correr y ser capturado; el Rey termina siendo derrotado y queda al borde de la muerte a reserva de ser rescatado por el Santiaguito. Y a pesar de ser reanimado por los Pilatos y lograr huir una vez más, cesa a su interés por escapar.

Finalmente, el quinto momento se vincula a la conversión del Rey; que después de haber sido “vencido” es llevado a la iglesia y con las relaciones logra un acuerdo con el Santiaguito. Lo que deja ver la danza es que el acuerdo se logra dejando atrás la religión no católica.

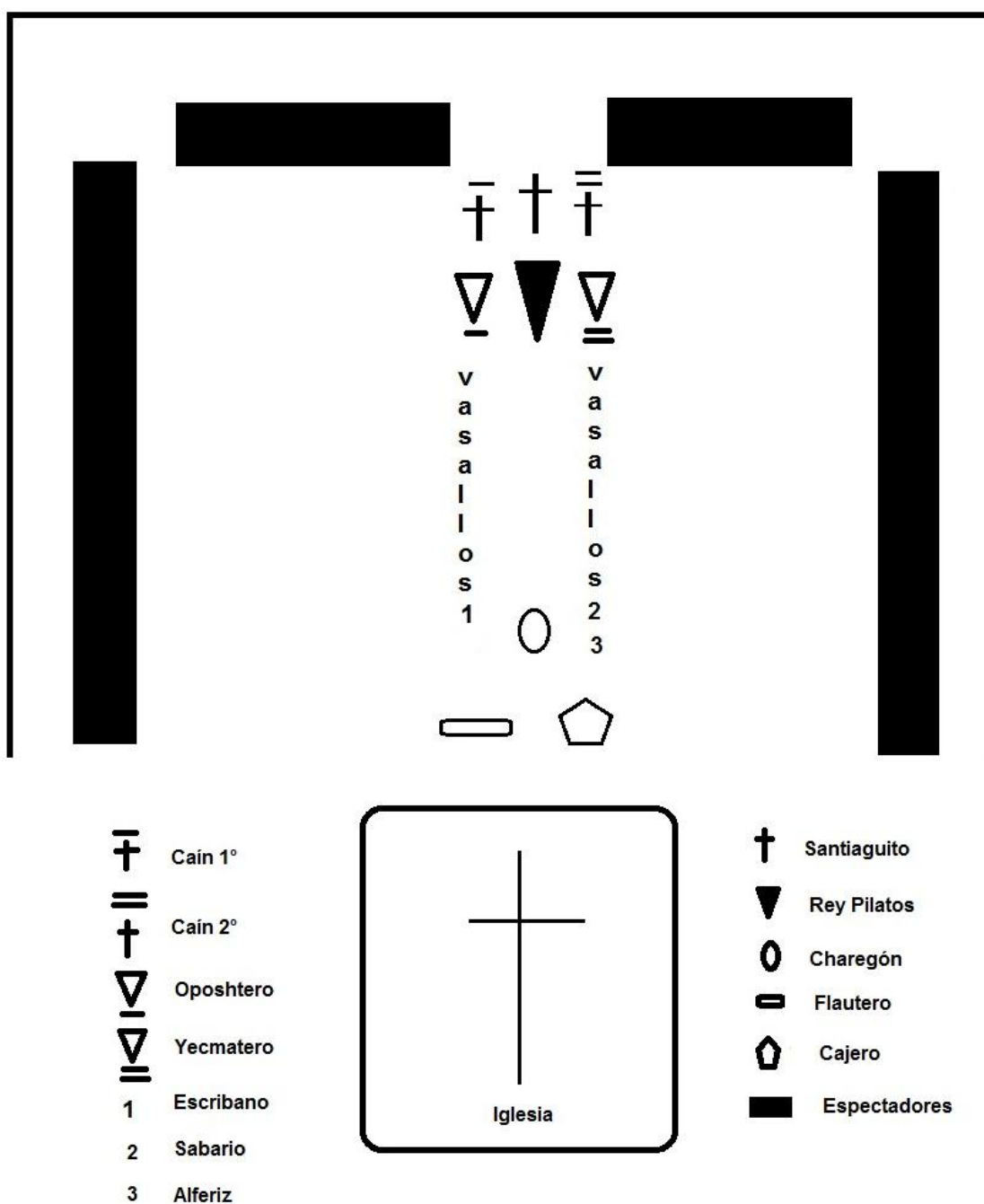


Figura 3. Distribución de participantes

CONCLUSIONES

Con el acercamiento a la danza tradicional, primero como alumno de la Escuela Nacional de Danza Folklórica y después por cuenta propia, pero claramente influenciado por algunos profesores de dicha Institución; tuve la posibilidad de estar en contacto con danzantes y con otras personas que hacen de la danza parte de su vida, esto me ha permitido también acercarme a lo que piensan de su danza, lo que ellos explican de lo que hacen y en algunos casos a lo que le da fundamento a su danzar.

A pesar de ser un extraño en campo que llega a invadir el espacio de la otredad, es justamente el otro quien en ocasiones abre las puertas a su mundo y permite el acercamiento a lo que nos interesa: la danza y lo que en torno a ella se desarrolla; permitiendo entonces el acceso a sus dimensiones, a otras realidades que resultan sumamente complejas ante las miradas occidentales bajo las que hemos sido educados. Es importante adentrarse a eso que nos cuentan, a eso que comparten y sobre todo, a eso que muchas veces ha sido dejado de lado por preocuparnos aún más por las Formas de la danza y no por el Contenido que las sustenta, claro está que los movimientos en sí mismos son complejos, atractivos y para nada sencillos, pero ¿por qué no ver algo más de la danza?

Sin pretensión de realizar un trabajo antropológico, he apostado a echar mano de lo que algunos autores han denominado Etnografía de la Experiencia, ya que es una herramienta a la que me he acercado, y considero, es apropiada para el trabajo de campo, porque metodológicamente no es tan intrusiva y permite también un contacto directo con los danzantes y sobre todo con lo que los hace ser especialistas, como ya lo mencioné al inicio del documento, éste apenas es uno de los primeros ejercicios de este tipo de trabajos, pero me ha permitido tener un acercamiento distinto al otro.

La convivencia con la otredad acerca a esos mundos otros y mediante el dialoguismo, se introduce a lo que la mayoría de ellos conocen, y es así como

comienza el interés hacia este tema, encaminado también por algunos compañeros que comparten el gusto por la daza tradicional.

Entonces, escuchar a los interlocutores cómo piensan lo que hacen se funde con lo que algunos teóricos del teatro han trabajado como Contenido y Forma, y en estas consideraciones finales encamino este trabajo hacia ese rumbo. Permitiéndome también exponer, que al inicio de este acercamiento lo pensaba únicamente como un registro de las formas: pasos, secuencias, diálogos o relaciones, análisis musical, etcétera; y después pasó al interés de direccionarlo a la Creación del Personaje, asumiendo que los danzantes lo creaban, llegando al planteamiento a manera de hipótesis que eran creadores como en el Arte Teatral, que tenían la posibilidad de inventar al personaje bajo los cánones más estrictos de la completa libertad.

Sin embargo, tras compartirme su realidad y sus reflexiones en campo, me llevó a distanciarme de aquella vieja idea y darle cabida a la noción de que ellos Encarnan su personaje, lo construyen, los hacen propio; mas no lo crean, porque como ya se expuso antes: son personajes que se han pensado en el pasado, cambian en el presente y se reconstruyen en el tiempo. Llevándome entonces a desechar aquella postura de la Creación del Personaje y abogando entonces, por la **Encarnación** e Interpretación de **su** personaje.

En la danza tradicional hay una serie de normas que legitiman los danzares, no se trata únicamente de agregar elementos por gusto individual o capricho, sino que está delimitado por la sociedad en la que se desarrolla, es decir, si la comunidad aprueba lo que el danzante propone para su danzar, se queda y probablemente trascienda en generaciones, o de lo contrario se omite: “Ya me platicaban de un lado y de otro, ya todo eso; ya me empezaban a explicar qué era eso y cómo llegó, y se me quedó, ya fue que me lo fui aprendiendo también” (Valentín Pozos, entrevista citada). Por lo tanto, no es

viable sugerir una invención del personaje, porque al hablar de invención, se está haciendo referencia a algo novedoso y no visto con anterioridad.

El danzante transita por una suerte de construcción (pero no cualquier danzante, sino únicamente el danzante de compromiso), toma los elementos que ha visto, que ha escuchado y que ha vivido. Es preciso acentuar que “Los contendientes buscan reconocerse en el pasado, en *su* interpretación de la historia, en algún fragmento de la memoria colectiva, para mirar y actuar sobre el futuro” (Díaz, 1997:10); y por ello, el sentido de la danza se va construyendo, cambia, dependiendo de quienes la bailan, pues a pesar de regirse bajo las normas de la danza y de la colectividad, el especialista ritual refleja también su individualidad; influenciados por sus necesidades, por sus voluntades y por los intereses personales, pero que a la vez reflejan lo que la comunidad vive y desea.

Y continuando señalo que parte de lo que bailan es aprendido por observación e imitación, pero siempre haciéndolo propio:

Pero los reyes de antes, los que me enseñaron a ser Rey ¡nombre! ¿Cómo le hacían? No sé cómo le hacían. Corrían más duro que yo; pero esos hasta brincaban las bardas, se subían ¡y yo no con el cuerpecito que me cargo al de ellos! pero no me rajé, al contrario, lo hago (Valentín Pozos, entrevista realizada en Tezompan, Atempan, Puebla; 29 de diciembre 2014).

De igual forma, para el caso de los Santiagos, lo que da sustento a la danza tiene que ver con la religión, lo que se traduce en la importancia que tiene el caballito y que a su vez, se refleja en la relevancia de la danza dentro de la dinámica de las fiestas: “los que siempre han encabezado al frente de las danzas han sido los Santiagos, así ha sido” (don Manuel Julián, realizada en el barrio de *Zoatepec*, Atempan, Puebla; 30 de diciembre de 2014), pero principalmente la danza que es del pueblo, hay que señalar que la reliquia del caballito legitima a la danza y posiblemente, la población se identifica con éste “pus´ para nosotros es un santito el caballito” (Valentín Pozos, entrevista

citada), protege, sana y da salud. Porque además el caballito fue quien decidió quedarse en el pueblo:

Supuestamente ya no querían al caballito [...] y llovió muchísimo, hubo varios muertos porque dicen que ya la familia ya no lo quería cuidar supuestamente, pero obviamente la familia no va decir eso y dicen que lo fueron a dejar a la presidencia al caballito, eran los tiempos de octubre (Valentín Pozos, entrevista citada).

Como ya señalé, el caballito junto con las máscaras llegaron a la comunidad por sí solos, y la comunidad tiene la certeza al respecto: “yo sí lo vi o estaba yo muy borracho [...], pero ya van varios que dicen que hay veces que el caballito tiene su manita más dobladita, y hay veces que la tiene bien derechita, cuando quiere se mueve” (Valentín Pozos, entrevista citada); obteniendo también el dato de que si se deja de bailar la danza en la comunidad o si es que ya no se le quiere al caballito, éste se va de Atempan. El caballito ha adquirido relevancia en la comunidad, se le ha dotado de propiedades casi exclusivas de los santos (tema de futuras investigaciones).

Por otro lado, es el uso de la máscara lo que también va a permitir al danzante encarnar a su personaje, ya que este elemento lo dota de ciertas aptitudes que en la cotidianidad no puede lograr el danzante o bien le serían sancionadas:

Se me hizo fácil, haz de cuenta que con la máscara se te hace fácil todo: brincar lo que tú quieras. Ya con la máscara como que te transformas; y le haces, vas, vienes, brincas. ¡Me siento diferente cuando traigo la máscara! [...] Al principio da vergüenza porque estás acostumbrado a no hacer nada, pero una vez que te la pones y ya te acostumbras ¡no! Incluso una vez me fui a un puesto que vendían ropa interior, todo eso me puse ahí, no da pena, sino que ya te quitas la máscara y te dicen ¿por qué te pusistes eso? Pus´ quién sabe, se me dio nomás (Valentín Pozos, entrevista citada).

Por lo tanto, se puede apostar a la idea que no es mera ficción, sino que es real y efectivo, no sólo se hace como que es, sino que se es en escena, se logra una transformación, es “esa presencia que no trata de imitar nada” (Barreiro;1993) y sobre todo es “capaz de transportarnos a una dimensión

distinta, pero presente, concreta, íntima, donde la sorpresa y la verdad confluyen en un gesto [...], que nos hace partícipes de una realidad, no de un simulacro” (*Ibídem.*).

En palabras de Sabido “una sustanciación” (2014), entonces, “no es un lenguaje verbal, sino real [...], realizando de forma secreta, o sea, mágicamente, en términos verdaderos, esa completa creación en la que el hombre recobrará un espacio entre el sueño y los acontecimientos” (Artaud, 2002: 82), tiempo y espacio en el que la danza se desarrolla, que por cierto, son distintos a lo cotidiano. La máscara en complemento con su vida, la sociedad, lo que ve, escucha y siente, así como el entrenamiento, le permiten ser otro; es posible encarnar al Rey y dejar de ser uno mismo, aquí las máscaras no sólo son un elemento secundario o de utilería, sino que “tendrán la misma importancia que las imágenes que portan las palabras, subrayando el aspecto concreto de toda imagen y expresión” (Artaud, *Op. Cit.*: 93). Sencillamente el danzante no podría transformarse en Rey sino echa mano de todos los elementos.

Las posibilidades de encarnar al personaje dependen mayormente de la máscara y para que se pueda hacer uso de la del Rey, el danzante necesita pasar por una suerte de convencimiento y pedir permiso a la máscara misma para portarla, aunado al riesgo de que ésta no lo apruebe:

[...] eso sí, hay que echarle humito con el sumerio, copal, persignarlas, hablar con ellas; me enseñaron a que tengo que pedirle permiso. Cuando tú te la traes por primera vez a tú casa préndele una veladora y escríbele una plegaria o algo en la veladora hasta arriba, y ya se la escribes. Yo se la escribí, de hecho yo ese día llegué bien... antes no se me cayó ni nada, llegué bien *happy* y le prendí y todo salí bien. Y nunca me lastimó la mascarita (Valentín Pozos, entrevista citada).

De forma paralela, si las máscaras y el caballito auxilian en la encarnación, son también, desde el dato etnográfico, los encargados de castigar a quien no interpreta a su personaje de forma correcta, siendo las

principales causas las acciones no permitidas de un danzante hacia la comunidad, hacia sus compañeros o hacia alguno de los elementos sagrados de la danza:

El Santiaguito también, si no estás bien, haciendo las cosas bien y estás haciendo cosas que no, lo aprietan, dicen que una vez al Santiaguito lo apretó de tal manera que hasta lo hizo llorar y la danza le empezó a bailar ya nomás al caballito hasta que sí... Son creencias que luego muchos no creen, pero uno que ya las vivió, o sea te pones a pensar o les crees o no, pero al menos yo sí les creí. Porque cuando yo me pelé con Fili, la pelea grande que tuvimos fue en Atzalan, de que hasta nos dijimos de cosas ya pesadas; pues sí nos castigaron las imágenes: se nos hicieron bolas las cabelleras y a los dos nada más; dices bueno yo hago relajo, se me pudo haber enredado por ahí ¿y Fili [el Santiaguito]?

Fíjate que a ellos como bailadores, como al último que ya no me obedecieron, se les despegaron sus botas, se les cayeron los cascabeles. [...] El más rebelde de todos mis bailadores era un chavillo, ese de que se le desató un cascabel hasta que se le fue el último ¡pero rapidito! Y las mascaritas a pesar de que no todas son las originales [...] a los otros les apretaban, luego se les marcaban unos hoyotes; y la mía a pesar que tenía las placas a los lados y nunca me dejó una marca.

Cuando empiezas de malas o tienes sueño o no estás a gusto, no te queda; se te resbala, se te cae, se te va o cualquier cosa y cuando estás bien, de que te la pones hasta que sales, no se te mueve ni te lastima (Valentín Pozos, entrevista citada).

Sólo una “comunidad unida por lazos fuertes y profundos, y por una visión común de la vida, puede reaccionar unánimemente a un espectáculo que, tocando las fuentes de su fe y de su vida espiritual puede llegar a ser una posibilidad de acción” (Barba, 2011: 37), o como apuntó San Agustín: “el teatro [...] induce en el espíritu de un individuo o de todo un pueblo misteriosas alteraciones” (en Artaud, 2002:22), y sucede porque los espectadores creen en los danzantes, confían en lo que ven en escena, sus sentidos se alteran ante el estímulo dado desde la escena, en otras palabras, hay fe: “el espíritu acepta con fervor y actúa según aquello en lo que cree; este es el núcleo que explica el efecto de la fascinación” (Artaud, *Op. Cit.*: 23), lo que le otorga tiempo de vida porque se inscribe en el gusto por la danza de Santiagos en Atempan. Pero, en

el momento que se transgreden las normas, ya se dijo que existen fuerzas espirituales que lo reclaman, o bien, en el momento de rebasar esa línea, la sociedad toma decisiones para castigar, ya que como dice el Rey: “debemos de respetar, de hecho en la danza que estuvo 2 antes, encarcelaron a un Pilato porque [...] ya estaba forcejeando a la muchacha; y ya era señor grande no era un chavillo, dicen que la empezó a jalonear” (Valentín Pozos, entrevista citada). Es importante el respeto hacia el espectador, porque es quien complementa la danza y porque al haber público el danzante se ve beneficiado: “sirve para despertar las energías que son capaces de aportar esas masas de asistentes, es necesario que las masas ocupen también el espacio escénico, haciendo éste un espacio ritual” (Reyes, 1991: 53).

Por otro lado, independientemente de que éste trabajo se encuentre en la modalidad de tesis, es importante incluir en este espacio algunas reflexiones en torno a la escenificación de la danza folklórica y el Contenido-Forma, ya que es aquí donde nos encontramos de frente a ello, tanto en la práctica docente como en la de bailarín. En diferentes momentos y en distintas asignaturas de la Licenciatura en Danza Folklórica y de la Carrera de Bailarín en Danza Folklórica, ambas cursadas en la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF), se mencionaban por parte de los profesores diferencias entre el Contenido y la Forma en el movimiento corporal, preponderando la interioridad del Contenido y la superficialidad de la Forma.

En las asignaturas de la Licenciatura donde el tema se abordaba de forma más detallada, eran las que correspondían al área Coreográfica: en primer y segundo semestre, Elementos del Lenguaje Coreográfico; tercer y cuarto semestre, Composición Coreográfica; quinto y sexto semestre, Géneros y Estructuras Dramáticas; séptimo semestre, Articulación Escénica; y en octavo semestre, Dramaturgia del bailarín; y de forma esporádica se llegaba a mencionar en las clases de Técnicas Formativas de Entrenamiento Dancístico.

Mientras que en la Carrera de Bailarín, el contenido y la forma eran abordados durante el primer y segundo semestre en la materia de Sensibilización Corporal; tercer y cuarto semestre, Improvisación Coreográfica; quinto y sexto semestre, Coreografía. Vemos así que son temas que han estado desarticulados del eje medular de la ENDF: la danza folklórica, y que a pesar de haber tenido aquellas medianas aproximaciones no hubo una clara vinculación en nuestro proceso formativo o al menos en lo que respecta al tiempo que cursé como alumno en la Institución no se logró un desarrollo importante acerca de estos elementos en las materias de Repertorio y Prácticas Escénicas o sus equivalentes. No obstante, gracias a esas primeras aproximaciones y despertar de inquietudes en las asignaturas mencionadas, algunas de las notas de esta investigación corresponden a aquellas discusiones en los salones de clase.

Una de las relaciones entre Contenido y Forma consistía en que uno se encontraba dentro del otro, que ese uno –el Contenido- servía para moverse con sentido en el espacio escénico y se diferenciaba porque la Forma, se podía mirar a simple vista y que además tiene características para poder ser clasificado, un ejemplo: las cualidades de movimiento. Éstas eran de las principales diferencias que se hacían notar, y mediante ejercicios coreográficos se ponía en práctica, elaborando frases de movimiento, improvisaciones o composiciones; siendo una generalidad el uso de formas de la danza contemporánea, apelando de manera ocasional a los recursos de la danza folklórica, pero que transitaban principalmente en el terreno de la Forma, impidiéndonos a sí mismos, la articulación de dichos elementos con nuestro quehacer, y que ya como egresados se vería evidenciada.

Continuando así, y a pesar que la crítica deba recaer en los que hacemos de una u otra forma danza folklórica, aludo a que desafortunadamente la reproducción de las formas incontenidas es un fenómeno que se ha repetido en los distintos estratos de formación-aprendizaje-escenificación de esta disciplina,

ya que con el exclusivo o recargado interés por lograr las Formas más elaboradas, nos ocupamos principalmente en aprender las secuencias de movimiento: individuales, grupales o con pareja, e incluso damos cabida a la memorización o automatización de los ya característicos gritos al final de cada son que se ejecuta en escena, recurriendo así, al cliché tan distintivo de la danza folklórica, un tema a tratar en otro momento.

Esta situación nos ha alejado o quizá nos ha impedido acercarnos a eso que se ha desarrollado en este trabajo como Contenido y que es importante, recordemos que no es suficiente hacer como que se escenifica una boda, un cumpleaños, un funeral o una fiesta típica (suponiendo que con tener a un personaje vestido con un traje de novia se está logrando una interpretación) si el uso del cuerpo denota otra situación; sino que todo elemento debe contribuir al sentido que busca enfatizar la puesta en escena como totalidad; ya que “en el cuerpo del bailarín no debe faltar ni sobrar nada: estado, situación o circunstancia” (Dallal, 1990: 19), todo debe estar articulado, y sobre todo fundado en Contenidos, sin menospreciar las Formas o viceversa. A propósito, Barba menciona en una carta a uno de sus actores:

Tus actos, en presencia de la colectividad, deben estar cargados de la misma fuerza que las marcas de las tenazas incandescentes del verdugo [...] Solamente entonces tus actos podrán seguir viviendo en el espíritu y en el fuero interno del espectador con esta necesidad que provoca consecuencias imprevisibles (2011: 38).

Y esto permite acentuar otro punto: la importancia de la relación del actor con el espectador, ya que si deja de existir se tiende a la desaparición o por el contrario augura vida a la danza, y en el caso de los Santiagos “hay que irle buscando para que le guste a la gente” (Valentín Pozos, entrevista citada), debe mantenerse en el gusto del espectador y para ello requiere de actualizaciones. En palabras de Artaud: “el espectador está en el centro y el espectáculo a su alrededor” (2002:73), al espectador es a quien va a impactar de forma directa la danza, son testigos de lo que fluye en la escena, le creen.

Pero, “Negaría la esencia misma de nuestro proceso de trabajo, si hablase del espectáculo como de un objeto que hemos construido de una vez por todas, y del cual conocemos todos los secretos, todas las direcciones” (Barba, 2011: 264-265). A propósito, es necesario acercarse a lo sucede con la danza de Santiagos, o tal vez a la danza tradicional en general (y que he tratado de desarrollar en esta investigación), porque ya no se trata del movimiento por sí mismo, o de bailar por bailar, y “sólo la profundización en las motivaciones y el conocimiento [...] por medio de la más rigurosa investigación, evitará usar una forma tradicional adaptada a un contenido históricamente ajeno que desvirtuaría la verdad” (Guerra, 1989: 11) y engañaría al espectador.

REFERENCIAS

Bibliográficas

- Acosta, José de. (1940). Historia natural y moral de las Indias. México: Fondo de Cultura Económica.
- Artaud, Antonin. (2002). El teatro y su doble. Argentina: Retórica Ediciones Hipólito.
- Arrom, José Juan. (1956). El teatro de Hispanoamérica en la época colonial. Cuba: Anuario Bibliográfico.
- Báez, Lourdes. (2004). Nahuas de la Sierra Norte de Puebla. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Barba, Eugenio. (2011). Más allá de las islas flotantes. México: Escenología.
- . (1992). La canoa de papel. México: Grupo editorial Gaceta. Col. Escenología.
- . Savarese, Nicola. (2012). El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral. España: Artezblai.
- Braudel, Fernand. (1984). La larga duración, en la historia y las ciencias sociales. México: Alianza.
- Clavijero, Francisco, Xavier. (2009). Carácter y costumbres de los mexicanos. Colección Pequeños Grandes Ensayos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cortés, Hernán. (1988). Cartas de relación. México. Porrúa
- Dallal, Alberto. (1990). El aura del cuerpo. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Díaz, Cruz, Rodrigo. (2008). La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance. En Nueva Antropología Vol. XXI num. 69. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . (1997). La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia. En Alteridades num. 13. México. UAM.

- Duverger, Christian. (1996). La conversión de los indios de Nueva España. Con el texto de los coloquios de los Doce de Bernardino de Sahagún (1564). México: Fondo de Cultura Económica.
- Duvignaud, Jean. (1981). Sociología del teatro. Ensayos sobre las sombras colectivas. México: Fondo de Cultura Económica.
- Finol, José Enrique. (2002). Cuerpo y rito: la estructura del gesto en ceremonias públicas en en *deSignis* 3, Los gestos. Sentidos y prácticas. España: Gedisa.
- Flores Candelaria, José. (1982). La comunidad cívico-religiosa y el poder político mestizo en Atempán, Puebla. México: Instituto Nacional Indigenista-Secretaría de Educación Pública.
- Garibay, Ángel María. (1979). Patrimonio cultural y artístico del Estado de México. México: Gobierno del Estado de México.
- , (1964-1968). Poesía náhuatl. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Geist, Ingrid. (2005). Liminalidad, tiempo y significación. Prácticas rituales en la Sierra Madre Occidental. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia Serie Antropología.
- Guber, Rosana. (2011). La etnografía. Método, campo y reflexividad. Argentina: Siglo XXI.
- Guerra, Ramiro. (1989). Teatralización del folklore. Cuba: Letras cubanas.
- Horcasitas, Fernando. (2004). Teatro náhuatl. Época novohispana y moderna. México: Universidad Autónoma de México.
- Jáuregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo (coords). (1996). Danzas de Conquista I. México Contemporáneo. México: CONACULTA-FCE.
- Jiménez Draguicevic, Pamela. (2014). La Extracotidianidad en el Proceso Escénico. Reflexiones a partir de apuntes sobre el Odin Teatret. México: Fontamara-Universidad Autónoma de Querétaro.

- Lara González, José Joel. (2012). La pahko'ó'la. Experiencia corpo-oral histórica; Tesis para obtener el título de licenciado en Etnohistoria. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Lara González, José Joel; Martínez Martínez, Marco Antonio; Martínez Molina, Mary Andrea. (2013). ¡Cuahuehue tlaquastecapantlalli! La Danza de Cuanegros. México: Serie Testimonio Musical 60. INAH.
- Marzal, Manuel. (1994). El rostro indio de Dios. México: Universidad Iberoamericana.
- Mauss, Marcel. (1936). *The kiss*. Técnicas y movimientos corporales. Francia: *Journal de Psychologie* XXXII número 3-4.
- Oida, Yoshi. (2012). El actor invisible. México: Ediciones El milagro.
- Pavis, Patrice. (2000). El análisis de los espectáculos. España: Paidós Comunicación 121.
- Pazos, Manuel. (1951). El teatro franciscano en Méjico durante el siglo XVI. Madrid-España: En Archivo Ibero-Americano n. 42.
- Ramos, Maya. (1979). La danza en México durante la época colonial. México: Alianza Editorial Mexicana.
- Ricard, Robert. (2013). La conquista espiritual de México. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas Garcidueñas, José (1973). El teatro de Nueva España del siglo XVI. México: Secretaría de Educación Pública.
- Reyes Palacios, Felipe. (1991). Artaud y Grotowski ¿El teatro Dionisiaco de nuestro tiempo?. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sabido, Miguel. (2014). Teatro sagrado. Los “coloquios” de México. México: Siglo XXI
- Stanislavski, Constantin. (2011). La construcción del personaje. España: Alianza.
- . (2006). Manual del actor. México: Diana.

- Sten, María. (1974). Vida y muerte del teatro náhuatl. El olimpo sin Prometeo. México: Secretaría de Educación Pública.
- Sten, María (Coord.). (2000). El teatro franciscano en la Nueva España: fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI. México: UNAM-CONACULTA-FONCA.
- Strathern, Paul. (2003). San Agustín en 90 minutos. México: Siglo XXI. Filósofos en 90 minutos.
- Stresser-Péan, Guy. (2011). EL Sol-Dios y Cristo. La cristianización de los indios de México vista desde la sierra de Puebla. México: FCE-CONACULTA-CEMCA.
- Geist, Ingrid. (2008). Antropología del Ritual. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Vetancurt, Agustín de. (1960). 1620-1700. Teatro mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares de la Nueva España en el Nuevo Mundo Occidental de la Indias. España: Porrúa.
- Warman Gryj, Arturo. (1972). Danza de Moros y Cristianos. México: Secretaría de Educación Pública.

Electrónicas

Arqueología Mexicana. www.arqueomex.com Recuperado el 8 de mayo de 2015.

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. www.cdi.gob.mx Recuperado el 10 de octubre de 2013.

Barreiro Cabestany Javier. El sentido de la vida. (1993) www.letraslibre.com Recuperado el 10 de diciembre de 2015

Diccionario Larousse. www.diccionariomanualdelalenguaespañola.com Recuperado el 8 de diciembre de 2014.

Diccionario Soviético de Filosofía. (1965). Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos. www.filosofia.org/enc/ros/content.htm Recuperado el 20 de febrero de 2015.

Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. www.inafed.gob.mx Recuperado el 8 de enero de 2014.

Martínez Martínez, Marco Antonio y Lara González, Joel. (2013). Antropodanza: Los que danza su mundo: La danza de Santiagos. Guión para cápsula de radio del Instituto Mexicano de la Radio. www.imer.mx Recuperado el 10 de diciembre de 2014.

Municipios. Mx. Todos los Municipios de México. www.municipios.mx Recuperado el 8 agosto de 2014.

Real Academia Española. www.rae/diccionariodelalenguaespañola.es Recuperado el 9 de diciembre de 2014.

Weather forecast. www.weather-forecast.com Recuperado el 15 de marzo de 2015.