



La dimensión social de las danzas de moros y cristianos. Una visión del caso mexicano

The social dimension of the dances of Moors and Christians: a perspective on the Mexican case

Dumont, Raphaële 

eclla/Université Jean Monnet de Saint Étienne, Francia (raphaele.dumont@univ-st-etienne.fr)

RESUMEN: En el sur y el suroeste del Estado de Puebla (México), la danza de Los doce pares de Francia (que forma parte del grupo de danzas de Moros y cristianos, muy presente en el territorio de la República mexicana), ha conocido, a lo largo de su existencia, una serie de modificaciones que refleja el proceso de evolución socioeconómico y político que se puede observar a nivel nacional o global. Sin embargo, y a pesar de los cambios sociales que la afectan, la danza es también un espacio de resistencia y de perpetuación de la identidad singular de los barrios, pueblos y comunidades que la producen. Nos enfocaremos, en este artículo, en la dimensión social de la danza partiendo del núcleo familiar y comunitario que alberga la danza para llegar a una perspectiva más amplia que contemple las interacciones y circulaciones que ésta supone a nivel municipal, nacional y global.

Palabras clave: *Danzas de moros y cristianos, México, transmisión, identidad, dinámicas sociales, resistencia a la globalización.*

ABSTRACT: In the south and southwest of the State of Puebla (Mexico), the dance of Los doce pares de Francia (which is part of the Moors and Christians dance group, very present in the territory of the Mexican Republic), has known, throughout its existence, a series of modifications that reflect the process of socio-economic and political evolution that can be observed that can be observed at national or global level. However, despite the social changes, dance is also a space of resistance and perpetuation of the unique identity of the barrios, villages and communities that produce it. In this article, we will focus on the social dimension of dance, starting from the family and community nucleus

Cómo citar: Dumont, R. (2025). La dimensión social de las danzas de Moros y cristianos. Una visión del caso mexicano. En *Actas.: II Congreso Internacional sobre Fiestas de Moros y Cristianos*. Gandía (Valencia), 28 – 30 Junio 2024. Doi: <https://doi.org/10.4995/MMyCC24.2024.20635>

that hosts the dance to reach a broader perspective that contemplates the interactions and circulations that it entails at the municipal, national and global levels.

Keywords: *Moorish and Christian dances, Mexico, transmission, identity, social dynamics, resistance to globalisation*

1. INTRODUCCIÓN

Todos los aspectos que desarrollaremos a continuación son el resultado de un trabajo de campo que se está realizando desde marzo del 2019 en el Estado de Puebla, México, con un enfoque específico a la región de la mixteca poblana y de los volcanes. En esas regiones, son numerosas las localidades en las cuales existió o sigue vigente la danza de *Los doce pares de Francia*. En muchas partes de la zona documentada, esa denominación abarca varias versiones que reflejan diferentes episodios históricos: el de la conquista de Jerusalén, el ciclo carolingio (heredado del cantar de gesta francés) o el episodio de la reconquista española¹.

Aunque esa danza se ha ido perdiendo a lo largo de los últimos cincuenta años, conoce un rebrote de vitalidad en algunas localidades en las cuales unos danzantes más jóvenes se van uniendo a las cuadrillas. Recordemos que la danza, en México, está principalmente arraigada en el ámbito rural. Arturo Warman (Warman, 1972) ha descrito en detalle, en su obra, el desplazamiento que experimentó la danza a partir de la época colonial, al trasladarse del ámbito urbano de los españoles a las zonas periféricas, indígenas o mestizas. Recordemos, por lo demás, que la danza es también característica de los barrios, que heredaron la organización del *calpulli* prehispánico.

La danza nace, se transmite y se conserva en el seno del núcleo familiar y de la comunidad. Se erige, en ese sentido como un factor de cohesión y un modelo de resistencia a las transformaciones sufridas en las zonas urbanas, cosmopolitas y más expuestas a los procesos de globalización. Con todo, como proceso dinámico y en constante evolución, refleja también los cambios que se van produciendo en la sociedad mexicana.

2. A MODO DE PREÁMBULO

La perspectiva social es esencial para entender la fuerza y la supervivencia de la danza en muchas comunidades en las cuales ésta contribuye a reforzar la identidad y la cohesión del grupo.

Émile Durkheim (Durkheim, 1982, p. 360) ha explorado, en fechas tempranas, la dimensión social del ritual y el sentido de comunidad que implica: “*Todo nos conduce, pues, hacia la misma idea: los ritos son, ante todo, los medios por los que el grupo social*

¹ Aunque puedan variar algunos aspectos relacionados con el contexto geográfico de la historia narrada, el origen de los protagonistas (moros o turcos), la razón de su pelea (la lucha por un territorio perdido o por el robo de la imagen de la Virgen), el argumento y la trama siguen un esquema similar: el motivo de la contienda, las peleas y las embajadas que las puntúan y la victoria final de los cristianos sobre el ejército enemigo.

se reafirma periódicamente... Hombres que se sienten unidos, en parte por lazos de sangre, pero aún más por una comunidad de intereses y tradiciones, se reúnen y adquieren conciencia de su unidad moral". La danza, como expresión corporal, es también el reflejo de normas culturales y sociales (Marcel Mauss) y, por lo tanto, una manifestación que estructura el pensamiento social dentro de un grupo (Levi-Strauss). En la danza están en juego relaciones simbólicas de poder; allí se perpetúan estructuras sociales antiguas, se exploran y se reinventan vínculos y jerarquías (Turner), se juegan cuestiones de identidad y de género (Desmond).

Como cualquier otra manifestación, la danza ha conocido a lo largo de su existencia una serie de modificaciones que refleja el proceso de evolución socioeconómico y político que se puede observar a un nivel más amplio, sea nacional o global. Sin embargo, y a pesar de los cambios sociales que la afectan, la danza es también un espacio de resistencia y de perpetuación de la identidad singular de los barrios, pueblos y comunidades que la producen. Como lo recuerda François Laplantine (Laplantine, 1996, p. 89), "*La modernidad desarraiga, universaliza, aculturiza. Los procesos de urbanización y de migración forzadas destruyen el tejido social y, sin embargo, al hacerlo esos procesos modernizadores producen su contrario: la reafirmación del sentimiento nacional y regional [...] lo que Octavio Paz ha llamado la venganza de los particularismos*". Ese doble paradigma se ve reflejado en los diferentes aspectos que analizaremos a continuación.

Partiremos del núcleo familiar y comunitario que alberga la danza para llegar a una perspectiva más amplia que contemple las interacciones y circulaciones que ésta supone a nivel municipal, nacional y global.

3. EL NÚCLEO FAMILIAR: UNA UNIDAD SOCIAL ESENCIAL EN LA TRANSMISIÓN DE LA DANZA

La familia, que se suele considerar como la unidad o institución social primaria que permite la transición del individuo hacia la sociedad (Bessaoud/Carvalho, 2019), desempeña un papel esencial respecto al tema que nos interesa: en efecto, la danza se suele transmitir de una generación a otra dentro del núcleo familiar, la mayoría de las veces en línea masculina. Los que integran las cuadrillas, en su mayoría, heredaron el gusto a bailar de un miembro de su familia. La danza, de esta manera, evoluciona dentro de "clanes" que actúan a modo de guardianes de la tradición.

También se suelen conservar los diferentes objetos relacionados con la danza (trajes, manuscrito) como reliquias, dentro de la misma familia. Así, la danza no sólo se transmite a través de las vivencias o de la experiencia compartida, sino que vive también por medio

de objetos como pueden serlos los trajes, los accesorios o el libreto que una generación le deja a la otra.

En algunos casos, el hijo o nieto heredó el traje del padre o del abuelo y lo luce con orgullo: es el caso de Juan Cruz, de San Matías Atzala que bailó, este año, con el traje de su padre. Éste reviste una dimensión casi sagrada: permite al danzante convocar al pariente, hacerlo partícipe en la danza. Es también una manera de lucir su herencia mostrándose a la altura de los que lo precedieron.

El libreto también se conserva como un tesoro: en la mayoría de los casos, algún familiar conserva en un rincón de su casa, el antiguo libro de coloquio y lo guarda con mucho recelo.

4. DANZA Y GÉNERO: TRADICIÓN VS APERTURA A LOS NUEVOS CAMBIOS SOCIALES

4.1 La hombría del moro

En una sociedad patriarcal y de tradición machista como lo es la sociedad mexicana, los valores masculinos encarnados por los contrincantes moros en la danza adquieren un relieve singular y de mucho prestigio para los danzantes. De hecho, a la danza, cuando no se la conoce como *Doce pares*, adopta genéricamente la denominación más sencilla de *moros*. Sandro Cariño explica así que, en el pueblo de Chila de las Flores, “*aquí dicen, vamos a los moros, al baile de moros. Aunque el nombre oficial sí es Destrucción de Jerusalén, pero la gente lo conoce como baile de moros (...) La gente se identifica con los moros. Más allá de que ganen los cristianos pues dicen no... baile de moros*”².

Los papeles de moros tienen un relieve singular: en primer lugar, suelen ser más altos que los cristianos y de mayor corpulencia (lo cual pone más énfasis todavía en la victoria de los cristianos al final de la obra). Acerca de la cuestión de los papeles en la danza y de quién puede entrar, dice Sandro: “*Si era moro tenía que ser alto. Cuando lo interpretaban sí escogían mucho los personajes, no podía ser cualquiera. El cristiano era chaparrito. Tenían que demostrar que la lucha pues era desigual pero que sí ganaban a pesar de todo*”³. Sus capas, particularmente vistosas y generalmente rojas y más largas que las de los cristianos, ostentan motivos muy llamativos (dragones, diablos, etc.). Sus barbas postizas son impresionantes y muy fornidas. En algunos lugares, como en San Felipe Teotlacingo, los moros tienen una trenza muy larga⁴. Sus diálogos resultan ser más

² Sandro Cariño, cronista de Chila de las Flores (Puebla). Entrevista realizada en Chila el 15 de marzo de 2019.

³ *Idem*.

⁴ Si consideramos que la danza, en sus orígenes, generaba una superposición simbólica entre el bando de los moros y la situación de unos indígenas (ambos equivocados en su fe religiosa), podríamos ver en esa

impactantes en cuanto a manejo del verbo y de la retórica, su tono de voz es más belicoso: los moros, más agresivos, y más dispuestos a pelear, son muy arrogantes a la hora de enfrentarse a los cristianos.

Los moros encarnan, en este sentido, valores de hombría y determinación cuando los cristianos, confiados en el apoyo de la Virgen, actúan de una manera mucho más medida. Aunque parezca paradójico conociendo la dimensión religiosa y devocional de la danza, los danzantes, muchas veces, valoran más los papeles de moros que los de cristianos. Así, en Chila de las Flores, los que entran en la danza “*todavía se van más hacia los moros*” afirma Sandro Cariño. El danzante moro se siente más “chingón” para retomar un término que refleja esa dimensión machista. Elías Meza explica que “*Los papeles de moros son papeles más fuertes (...) tienen una carga de poder más (importante) que los cristianos. A los cristianos nos quitan mucho poder por la cuestión religiosa. Entonces, si tú analizas los dos libretos de los dos bandos, vas a encontrar que los moros eran de poder, eran de oro, eran de mujeres, eran de reyes, generales (...). Y aparte les dejan tomar alcohol... A nosotros, a los cristianos, no (...). A ellos les llevan comida. A nosotros no (...). Ellos... morenos, porque así lo dicen, son turcos, son musulmanes, son negros, barbones... Y su texto es más fuerte. No... ¡su expresión! Su expresión es más fuerte. Se burlan, se ríen, se mofan. Los cristianos somos más... O tendemos a hablar más medidos... Sí, más sometidos. Y ellos no. (...). Sí les da mucho poder. Ser moro sí te da mucho poder.*”⁵.

4.2 Las mujeres en la danza

El papel de las mujeres en los *Doce pares de Francia* suele reducirse exclusivamente a uno de los papeles femeninos (la princesa Zulema o Floripes, según las versiones) o al personaje del ángel (que puede ser, de hecho, niño o niña, generalmente preadolescente). Juan Cruz habla de cómo se está acabando su “dinastía” al tener solamente a una hija que no podrá seguir con el papel de su papá en la danza.

Sin embargo, aparte de la danza de moros, existe en varias localidades una danza de moras compuesta exclusivamente por mujeres jóvenes que pelean con el machete a la manera de los hombres. Ellas tienen su presentación propia, sin diálogos. A esa danza, se la suele conocer como *moritas*, un diminutivo que por ser afectivo no deja de quitarle algo de grandeza o de prestigio a la danza que no se puede equiparar, por lo tanto, con la de sus compañeros masculinos.

trenza un emblema de virilidad: para los *mexicas*, el cabello (largo, de preferencia), era lo que protegía el *tonalli*. Era, en ese sentido, signo de poder y de hombría.

⁵ Elías Meza, ex integrante de la cuadrilla de la colonia Guadalupe Hidalgo (Puebla) y actual maestro de baile. Entrevista realizada en Puebla capital el 29 de febrero de 2024.

En otras partes, se les dio más protagonismo a las mujeres, como es el caso en la localidad de Huehuetlán el Chico donde el antiguo encargado de la danza cambió, por iniciativa propia, los nombres de los hombres por nombres de mujeres. Javier Aguilar cuenta cómo *“A mi papá le dieron el original, bueno se lo vendieron pues, pero no le gustó como estaba. Él lo transformó ya en que fueran mujeres pues (...)”* añadiendo que, en vez de Herodes y Constantino, *“Aquí habla de Herodías y Constantina”*. Este cambio se hizo en fecha muy temprana como lo podemos comprobar en el manuscrito que lleva la fecha de 1905. Algo que podría explicar este cambio es que, en esa localidad, la transmisión de la danza se hizo a partir de una figura femenina⁶: Javier Aguilar cuenta cómo su madrina le quiso ayudar a sacar las moras: *“Mi madrina (...), ella se sabía todo. También con su ayuda le dije: enséñame el bailete”*.

La danza, muy tradicional en su origen y en sus características, está empezando a reflejar algunos de los cambios emergentes en el seno de la sociedad mexicana. Así, en algunas localidades, las mujeres quieren participar ya no solamente como reinas o princesas, sino que anhelan bailar junto a los hombres, al mismo nivel y con el mismo machete. Es el caso, por ejemplo, en La Galarza (Izúcar de Matamoros) donde las mujeres están reclamando esa participación. Frente a la petición de las mujeres, surgen resistencias: ese cambio no es del agrado de los hombres que tienden a verlo como una distorsión de la tradición o como algo inapropiado. La danza aparece, en ese sentido, como reflejo y motor de las dinámicas sociales.

5. DANZA Y COHESIÓN SOCIAL: LA DANZA COMO PARTE DE LA VIDA DE LA COMUNIDAD

“El sentimiento de pertenencia a la comunidad, su identidad colectiva, se actualiza o explicita mediante los rituales, y entre éstos los festivos. Tienen un sentido social integrador en tanto que rituales mismos, además de los significados de cada uno. La actualización efectuada mediante el ritual reafirma los vínculos sociales, recordando a los actores que forman parte de un grupo determinado. La fiesta, en concreto, presupone una unidad social diferenciada, a la vez que contribuye a crearla y reproducirla, puesto que a través de la fiesta aquella se reafirma como grupo o comunidad. Los actos festivos, y en particular los religiosos y/o cívicos, proporcionan la ocasión ritual para la reproducción de identidades colectivas. En cualquier caso, la participación en manifestaciones festivas expresa más bien la adhesión a una identidad colectiva que al propio significado específico del acto: religioso, cívico o lúdico.” Homobono, 1990, p. 46)

⁶ Lo mismo pasó en Amatlán de Azueta (cf. libreto).

La danza en su forma actual es el resultado de una tradición muy antigua. Para la comunidad, contribuir a su realización cada año significa honrar el origen, las raíces, a los antepasados y a todos los que precedieron a los actuales integrantes. Siendo la danza un momento fundamental de la vida social de la comunidad, los vecinos del barrio o del pueblo tuvieron la oportunidad de presenciarla o de participar en ella desde niños. A lo largo de ese proceso de socialización en el cual se convive y se comparte con los diferentes miembros de la comunidad, los hijos y nietos que vieron bailar a los más grandes se vuelven los herederos y, a su vez, los transmisores de esa tradición.

Danzar siempre es un motivo de orgullo para el danzante, una manera de perpetuar el legado. Se inscribe la danza en una continuidad que le da cohesión al grupo social. Esa inscripción en la línea del tiempo de la comunidad se puede apreciar en varios niveles. En algunas localidades se realiza, antes de la danza, un homenaje en casa del antiguo apuntador fallecido bajo la forma de un bailete: al son de una pieza corta de música, sin diálogos, los danzantes ejecutan pasos con su machete en el patio o delante de la casa del antiguo maestro. Se plasman, de ese modo, la continuidad y la transmisión del legado de los mayores a los más jóvenes. En otras comunidades, la danza llega a ocupar un papel tan importante en la vida de los individuos que, cuando fallece un danzante, se le entierra con su traje; el integrante encarna así, en su último viaje, al personaje de una obra que forma parte de la identidad de la comunidad.

En muchos lugares, la danza viene precedida de una promesa u ofrenda que los mismos danzantes, acompañados por los vecinos de la localidad o del barrio, llevan a la iglesia, una especie de tributo que se realiza en honor al santo patrón o a manera de bendición y de protección antes de la danza. En estos casos, se hace un recorrido en el cual los danzantes con su traje, los vecinos y todos los que quieran acompañarlos, caminan por el pueblo al son de la banda de música para ir a buscar las ofrendas (ceras, flores, etc.) que regalan los vecinos para llevarlas en procesión a la iglesia. A través de ese acto colectivo que permite la convivencia entre miembros de la misma comunidad se refuerza la identidad del grupo.

La conservación de la danza descansa, en cada localidad, en toda una tradición oral que se manifiesta a través de la figura del apuntador, maestro de coloquio (Sabido, 2014), encargado, narrador o director según se lo quiera llamar. No existe un requerimiento especial para ocupar ese cargo, sino tener gusto e interés por la danza. Considerados como los guardianes de la tradición, los maestros son los encargados de transmitir el conocimiento a las nuevas generaciones y tienen, por lo mismo, cierto prestigio social.

Precisemos aquí que es muy relevante el papel del apuntador en la cadena de transmisión del conocimiento relacionado con la danza. En efecto, los libretos o libros de coloquio tienen, por lo general, pocas o ninguna acotación escénica o didascalia que den

indicaciones precisas sobre cómo se debe llevar a cabo la presentación. Todo lo que tiene que ver con el desplazamiento de los actores en el escenario, el tono de voz empleado en cada uno de los diálogos, la coreografía de los golpes o machetazos o bien con la manera de confeccionar los elementos del decorado o de utilizar la pirotecnia depende exclusivamente de la transmisión oral que se hizo de este conocimiento desde que se empezó a bailar en la comunidad. Así lo narra Sandro Cariño, cronista de Chila: *“Había una persona todavía no hace mucho que falleció, Don Carmen (...). Él se sabía todos los textos de memoria. Y así a muchos le transmitieron (...) perdió el escrito, pero sabía todos los papeles de memoria. El señor era el que enseñaba a actuar y a bailar (...) Era el encargado. Como él interpretó casi todos los papeles entonces los conocía todos. Era como el apuntador, pero sin hojas”*.

La danza es también un poderoso aliciente para reforzar el sentimiento de pertenencia a la comunidad y para afianzar los vínculos entre vecinos de un mismo pueblo. Cada barrio o localidad tiene su propia danza, con sus características específicas. La versión danzada (*La primera noche, la segunda noche*, etc.) puede ser común a varias comunidades, pero cada pueblo la realiza a su manera, según pautas propias. Pueden variar la música (el ritmo y/o la melodía), los golpes (que siguen una coreografía particular), los diálogos, los trajes, etc., de modo que cada localidad tiene una danza con características específicas. Las fechas y los lugares en los cuales se presenta también cambian de un lugar a otro. Se suele bailar en honor al santo patrón del pueblo, pero algunos lugares tienen otra fecha de presentación, relacionada, por ejemplo, con la Cuaresma (primer, segundo, tercer, cuarto o quinto viernes de Cuaresma, como es el caso en San Bartolo Cuexpala). En otros lugares se baila varias veces al año. Así, en Santiago Teopantlán, se presenta la danza en tres ocasiones: el día del *Altepehuitl*, la fiesta del pueblo, que dura seis días consecutivos; el 23 de mayo, día de las Apariciones de Santiago y el 25 de julio, día de Santiago Apóstol.

La danza involucra no solamente a los participantes sino también a la comunidad entera en todo el proceso de preparación, realización y cierre de la danza. Semanas antes de la representación se llevan a cabo los ensayos con el conjunto de la cuadrilla. En esta ocasión, los vecinos suelen apoyar, como es el caso en Cuexpala, con algo de comida o bebida para los danzantes. Días antes de la presentación se realiza la preparación del escenario. La mayoría de las veces se baila en la plaza principal, en la cancha de básquet o en cualquier terreno disponible. El atrio de la iglesia se solía ocupar para esas actividades antes del terremoto del 2017 (era el caso del templo de Santo Domingo en Izúcar). En el lugar elegido, se montan los elementos hechos generalmente de carrizo o de madera y que figuran los diferentes lugares por los que pasarán los danzantes: la torre, el castillo de los moros, el de los cristianos, la cárcel, el puente de Mantible en la versión de Carlomagno, etc.

En el caso de *La Segunda Noche* o *historia de Gonzalo y Aymar*, se construye un barco dentro del cual se colocan dos o tres danzantes (a veces más) que realizan unos movimientos que simulan el oleaje del mar, al son de una melodía específica y acompañados por la pirotecnia que se coloca en esta ocasión en el mismo barco bajo la forma de una rueda que gira y tira cohetes en una explosión de ruido y de luz. En Cuexpala, se quema simbólicamente el castillo a través del uso de la pirotecnia. Todo eso requiere de los conocimientos y de la experiencia del apuntador, de los danzantes e incluso de los familiares o vecinos que prestan ayuda para confeccionar y montar los diferentes elementos del decorado. La elaboración de esas piezas entra dentro de la preparación de las festividades y permite reunir a todos los que participan, en un mismo impulso. En algunas localidades, se siguen poniendo **fogatas** alrededor del escenario como es el caso en Cuexpala donde se preparan cargas de leña para que el fuego pueda durar toda la noche. Los vecinos o los asesores cuidan de esas fogatas que a la vez que iluminan el escenario, aportan calor a los que están sentados alrededor de él.

La participación de los familiares y vecinos también se manifiesta a través de la ayuda financiera que se presta cada año para que se pueda realizar la danza. Hay que pagar la banda de música, la cual puede llegar a representar un presupuesto enorme en función del número de instrumentistas que cuenta, de la duración de la danza y del número de piezas que deben tocar⁷. Se les suele pedir a los vecinos una participación financiera voluntaria que es la que permitirá la realización de la fiesta. También pueden cooperar los vecinos a través de la comida y de las bebidas que se ofrecen a los danzantes y al público.

La danza concluye, en ciertas comunidades (como en Cuexpala o en Teopantlán) con una comida ofrecida por una de las familias de la localidad como contribución al evento. En este caso, se prepara de comer para los danzantes, los músicos, los pirotécnicos y todos los que estén presentes o quieran acudir al convivio. Se ofrece también mezcal, tequila y/o cerveza a los asistentes. Durante ese tiempo, se cierra el ciclo de la fiesta a través de un momento compartido en el cual se agradece el que se haya podido llevar a cabo la danza en buenas condiciones y en el que los danzantes se despiden para poder volver a bailar al siguiente año.

Las nociones de reciprocidad y de servicio a la comunidad son fundamentales a la hora de entender el funcionamiento de la danza y la manera en que se involucran los integrantes en algunas comunidades como es el caso de Teopantlán. Allí, el hecho de participar en la danza puede ser por elección propia o por designación: en este caso, el danzante no puede desentenderse de su responsabilidad y tiene que cumplir con su papel. En caso de

⁷ El precio de la banda varía según las versiones de la danza y las localidades (puede costar hasta 80 000 pesos en San Matías Atzala donde bailan tres días seguidos, 40 000 pesos en otros lugares).

impedimento mayor, puede contratar a un peón para que lo sustituya. El no respetar esa regla puede llevar a que la comunidad se desentienda de sus obligaciones con él. Eso vale también para las funciones de mayordomo de la fiesta. Juan Cruz y su hermano, originarios de San Matías Atzala pero que viven y trabajan en la Ciudad de México, encarnan también ese compromiso: año tras año, piden permiso en su trabajo para poder quedarse una semana entera su comunidad de origen y participar en la danza.

6. A ESCALA MUNICIPAL O REGIONAL: LA DANZA COMO FACTOR DE COHESIÓN VS RIVALIDAD ENTRE LOCALIDADES

“El sentimiento de pertenencia a una comunidad local, su identidad, presupone la referencia a valores y símbolos compartidos por nosotros y diferentes o contrapuestos a los de los otros. La identidad colectiva de un grupo se expresa en referencia y contraposición a otro u otros grupos (...). No existe identidad colectiva sin alteridad (...). Mediante el ritual popular se sintetiza la dialéctica entre los opuestos: por una parte, la renovación simbólica de los límites de lo propio, de la separación y de la diferencia, al propio tiempo que se tiende a trascender aquéllos, a fraternizar con otras unidades similares. La identidad como diferencia expresada vincula indisolublemente a cada pueblo con los pueblos vecinos/oponentes” (Homobono, 1990, p. 53-54).

Muchas veces, los danzantes de un barrio o pueblo no conocen la danza que tienen los del pueblo vecino. Hemos podido comprobar incluso cierta rivalidad entre las diferentes comunidades de una misma región. Los que tienen la curiosidad de ir a conocer la danza de sus vecinos suelen comparar la manera en que se ejecuta la danza con la suya propia y la conclusión va generalmente a favor de que la propia es la mejor: consideran que tienen más golpes y que son más difíciles de realizar, que el ritmo es más rápido o los trajes más vistosos.

Pero la danza también incentiva la creación de vínculos con otros barrios, pueblos o comunidades, fomentando de ese modo la integración regional bajo (o no) “fórmulas de transacción” (Homobono, 1990, p. 58). Es común, tal como sucedía en la época prehispánica, que cada localidad se haya especializado en un conocimiento particular (realización de los trajes, música, pirotecnia). De este modo, se crea una comunicación y una colaboración entre varias localidades que necesitan los conocimientos de otros para poder llevar a cabo la danza. Es el caso, por ejemplo, de Calmecca, pueblo de músicos, de donde suele salir la banda o uno de sus integrantes para ir a tocar a las comunidades vecinas (Cuexpala) o más alejadas (San Matías Atzala). En San Felipe Ayutla tiene también una banda de música que está invitada a tocar en distintos lugares. De Calmecca sale también un equipo de pirotécnicos que es el que instala los dispositivos de las danzas de otras localidades de la región. Los trajes que utilizan los danzantes de San Matías Atzala y de los pueblos alrededor se suelen confeccionar en el pueblo vecino de San Juan

Tetla. Por su experiencia en cada uno de esos ámbitos, los pueblos de una misma zona suelen estar conectados a través de la danza.

Es muy común también que algunos danzantes bailen en otras localidades. Es el caso de Martín Márquez, integrante de la cuadrilla del barrio de San Martín Huaquechula (Izúcar de Matamoros) que sirve de refuerzo para la cuadrilla de Agua Escondida. En un contexto general de desaparición progresiva de la danza y de las cuadrillas, es común que un pueblo que (ya) no tiene integrantes invite a los de otra localidad a bailar. Así es como la cuadrilla de Agua Escondida sale a bailar a Xuchapa (que tuvo en su tiempo, manuscritos e integrantes pero que ya no tiene cuadrilla propia). La antigua cuadrilla de La Galarza iba a bailar hasta Mariscal de Juárez, Oaxaca. Javier Aguilar narra también cómo iba con su papá a llevar la danza a otras comunidades: “*Hartos años yo anduve con mi papá, desde chiquillo, íbamos a Axochiapan, íbamos a Chietla, hasta Santa Ana*”⁸. En este caso, el apuntador, Luis Aguilar, que tenía el manuscrito y el conocimiento de la danza era el indicado para llevarla a otras localidades.

Sería interesante también rastrear los manuscritos de la danza para entender las conexiones intra o interregional que pudieron existir o que siguen existiendo entre diferentes pueblos. Si muchas comunidades suelen tener su(s) propio(s) manuscrito(s), es muy común también que los textos provengan de otras comunidades, más o menos lejanas. El manuscrito de Huehuetlán el Chico, de 1905, proviene de San José Zicatlán, un pueblo del Estado de Guerrero. En Guadalupe Hidalgo (Puebla), la danza se basa en un manuscrito proveniente de Huehuetlán el Chico. Cacaloxúchitl, al lado de Atlixco, es una localidad de la que salieron muchas copias manuscritas hacia otros lugares de la región. Los manuscritos que tiene don Gabino Martínez en Agua Escondida provienen de dos localidades vecinas: Ayutla y Calantla. La circulación de la danza, de los manuscritos, de apuntadores e integrantes va más allá de las fronteras establecidas dentro de la República federal. Las regiones como en este caso la Mixteca poblana no saben de fronteras estatales y esa comunicación dentro de la región es un poderoso factor de identidad, de integración y de pertenencia.

La danza se exporta también desde las diferentes comunidades hacia la Villa en el momento de las peregrinaciones al santuario de la Virgen de Guadalupe, una oportunidad, para los danzantes, más allá de la central cuestión religiosa, de dar a conocer su propia versión de la danza. Tales encuentros son también momentos en los que se revitaliza la danza, cada una de las cuadrillas tomando conciencia de su especificidad respecto a las

⁸ Javier Aguilar, ex maestro de la danza de Huehuetlán el Chico. Entrevista realizada en Huehuetlán el 17 de marzo de 2019.

otras y valorando también las singularidades de los demás. Se crea así un sentimiento de unión y de cohesión alrededor de la danza, sea cual sea su proveniencia y características.

7. Danza y migración: pertenencia e identidad

Más allá de las fronteras nacionales, la danza refleja también la problemática de la migración y aparece como un poderoso factor de unión entre los que se fueron hacia el Norte y los que se quedaron en el pueblo de origen. La región de Izúcar de Matamoros y de la Mixteca poblana constituyen una importante zona de migración: las condiciones de vida, a veces muy duras, llevan a muchos a tratar de buscar otras oportunidades en Estados Unidos. Este exilio forzado y el distanciamiento físico genera un fuerte sentimiento de pertenencia y de identificación con la comunidad de origen y la necesidad de conservar el vínculo con sus raíces. Eso los lleva, entre otros, a desempeñar un papel muy relevante en la conservación de la danza e inclusión en su exportación fuera de las fronteras de su país de origen.

Muchos son los migrantes que brindan, desde Estados Unidos, un apoyo económico para que la danza pueda tener lugar año tras año en la comunidad que tuvieron que dejar, pero se puede observar también el fenómeno inverso: los migrantes, en algunos casos, llegaron a pedir a los que se quedaron en la comunidad que les enviaran los trajes y una grabación de la música para poder realizar la danza en Estados Unidos (el caso se ha observado en el pueblo de San Juan Calmecca). La danza, en ese sentido, aparece como reivindicación de la identidad del mexicano fuera de su país. La importancia de la bandera mexicana, enarbolada a lo largo de la fiesta como símbolo del bando cristiano afirma la pertenencia, más allá del barrio, del pueblo o de la comunidad, a una entidad nacional. Esa pertenencia es motivo de orgullo y se manifiesta en la exportación y reivindicación de la danza más allá de las fronteras nacionales. Sería interesante observar las características de esas manifestaciones exportadas y los procesos de reescritura y de reapropiación que conllevan.

8. A MODO DE CONCLUSIÓN

Muchos otros aspectos de la danza merecerían que les dedicáramos un apartado (la cuestión del orden y de la regulación social que la danza permite, la problemática de la evolución de la danza en cuanto a trajes y organización que reflejan los cambios acaecidos a nivel global, etc.). Son inagotables, en realidad, las interrogaciones que suscita la danza y el estudio de esas cuestiones nos llevarían a entender aún mejor los vínculos entre danza y sociedad.

Lo cierto es que la permanencia de la danza en esas comunidades es un indicio fuerte de la afirmación de una identidad propia de los barrios, pueblos o colonias que siguieron y siguen bailando a pesar de la pandemia y de los efectos de la globalización. La creatividad

y la capacidad de invención con las cuales los integrantes de la danza supieron moldearse a las nuevas circunstancias es un indicador de la vitalidad de la danza, un proceso dinámico en constante evolución.

Más allá del tiempo festivo, la comunidad une y revitaliza sus lazos en la preparación, el recuerdo común y la transmisión del conocimiento a través de las distintas generaciones. Como lo recuerda Bonfiglioli *“la fiesta se presenta como un modelo reducido de la totalidad social, pero (...) no es una simple reproducción o inversión del sentido, sino – totalizando experiencias normalmente separadas – una significación de lo que en lo cotidiano escapa al sentido. Entre el mundo festivo y el mundo cotidiano hay una relación de complementariedad”* (Bonfiglioli, 2019). La danza, a la vez reflejo y motor de las dinámicas sociales es, en ese sentido, una fuente inagotable de estudio.

Referencias

- Bessaoud-Alonso P., Carvalho Romagnoli, R. (2019). « La famille comme institution entre pratiques sociales et éducatives. Un dialogue France- Brésil », Le Sociographe, 1 (n°65), p. XXVI-XXXVII.
- Bonfiglioli, C. (2009). “La fiesta y la danza como representación simbólica de lo social”. Estado del Desarrollo Económico y Social de los pueblos indígenas de Guerrero (2 tomos), José del Val y Crispín de la Cruz (Coordinación general), Carolina Sánchez y Carlos Zolla (Coordinación académica). Programa Universitario México Nación Multicultural. UNAM. Secretaría de Asuntos Indígena - Estado de Guerrero. México.
https://www.nacionmulticultural.unam.mx/edespig/diagnostico_y_perspectivas/RECUADROS/CAPITULO%2013/1%20La%20fiesta%20y%20la%20danza%20como%20representacion%20simbolica.pdf
- Durkheim, E. (1982). Las formas elementales de la vida religiosa. Madrid. Akal.
- Homobono Martínez J. I. (1990). “Fiesta, tradición e identidad local”. Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra. Año 22, núm. 55, p. 43-58.
- Laplantine, F. (1996). “Identité, modernité et religion”. III Coloquio Paul Kirchhoff. Identidad, México, IIA-UNAM, p. 89.
- Sabido, M. (2014). Teatro sagrado. Los “coloquios” de México. México. Siglo XXI editor.
- Warman, A. (1972). La danza de moros y cristianos. México. SEP.